



CULTURA
CULTURA

revista cultural da apropuc-sp nº14 - 2º semestre de 2011

HIP HOP HIP HOP HIP HOP HIP HOP HIP HOP HIP HOP HIP HOP HIP HOP HIP HOP

GRAFITE

DJ

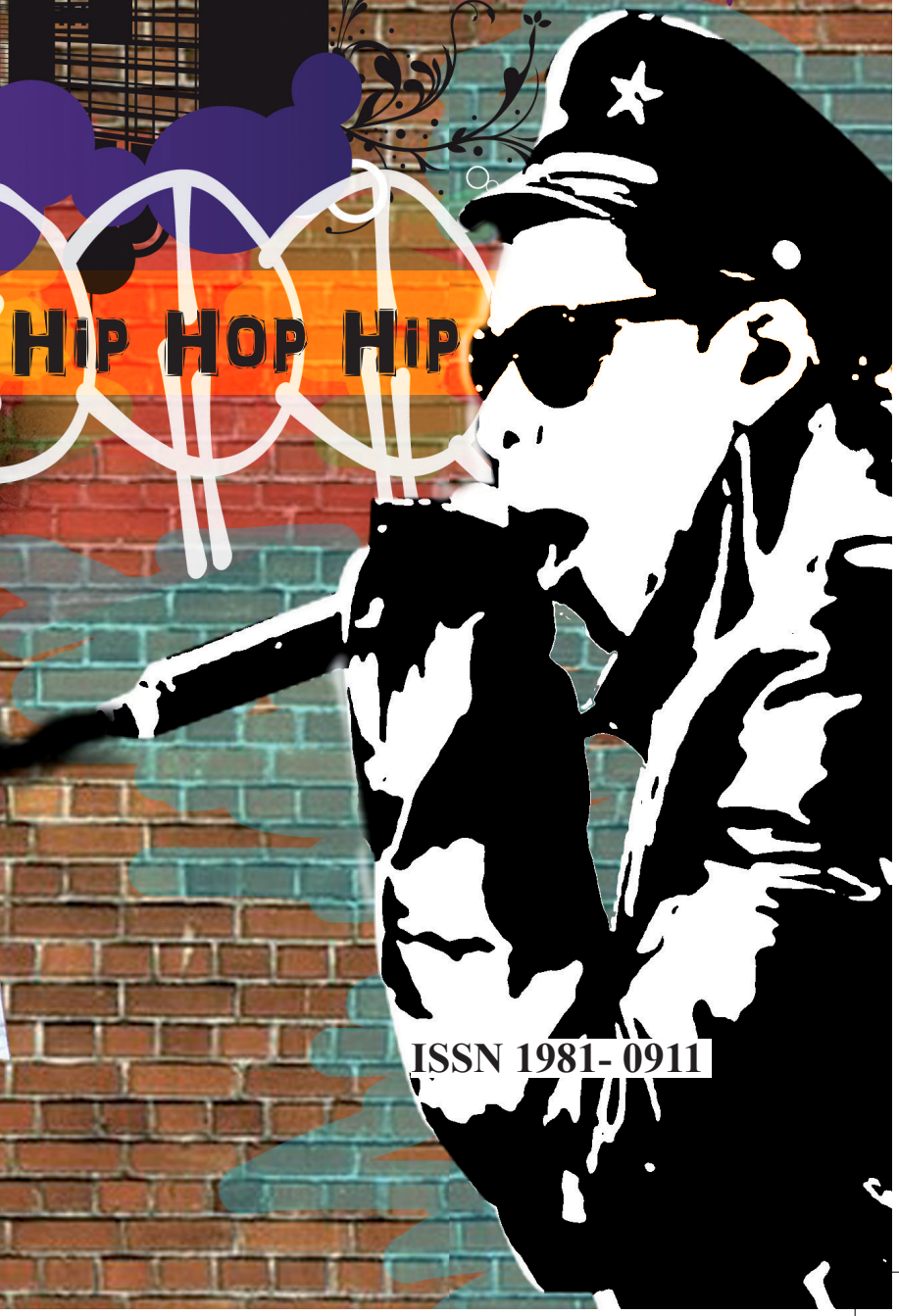
MC

BREAK

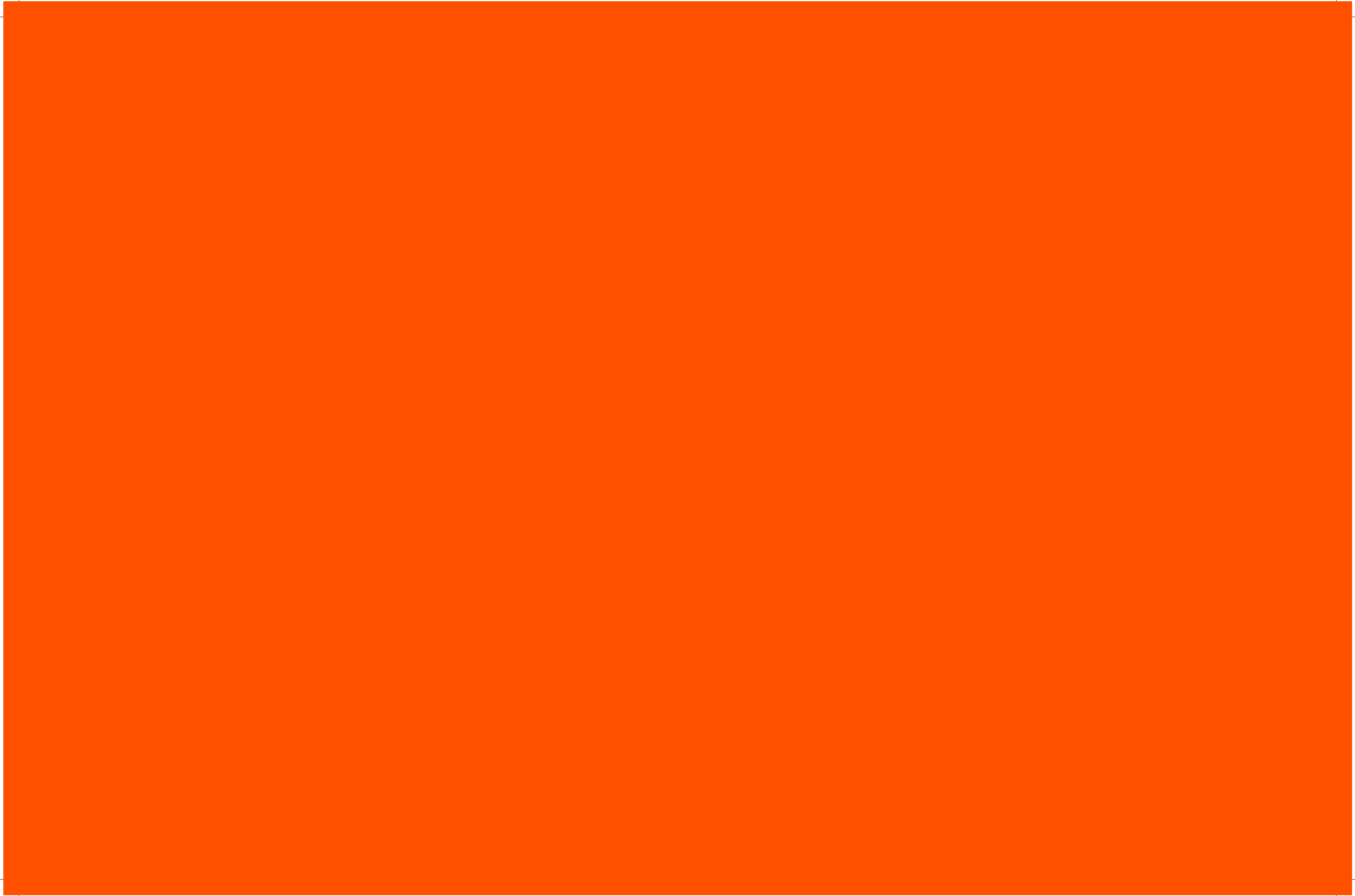


A PROPUC

Associação dos Professores da PUC-SP
Rua Bartira, 407 - Perdizes - CEP 05009-000 - São Paulo



ISSN 1981-0911



apresentação

HIP-HOP

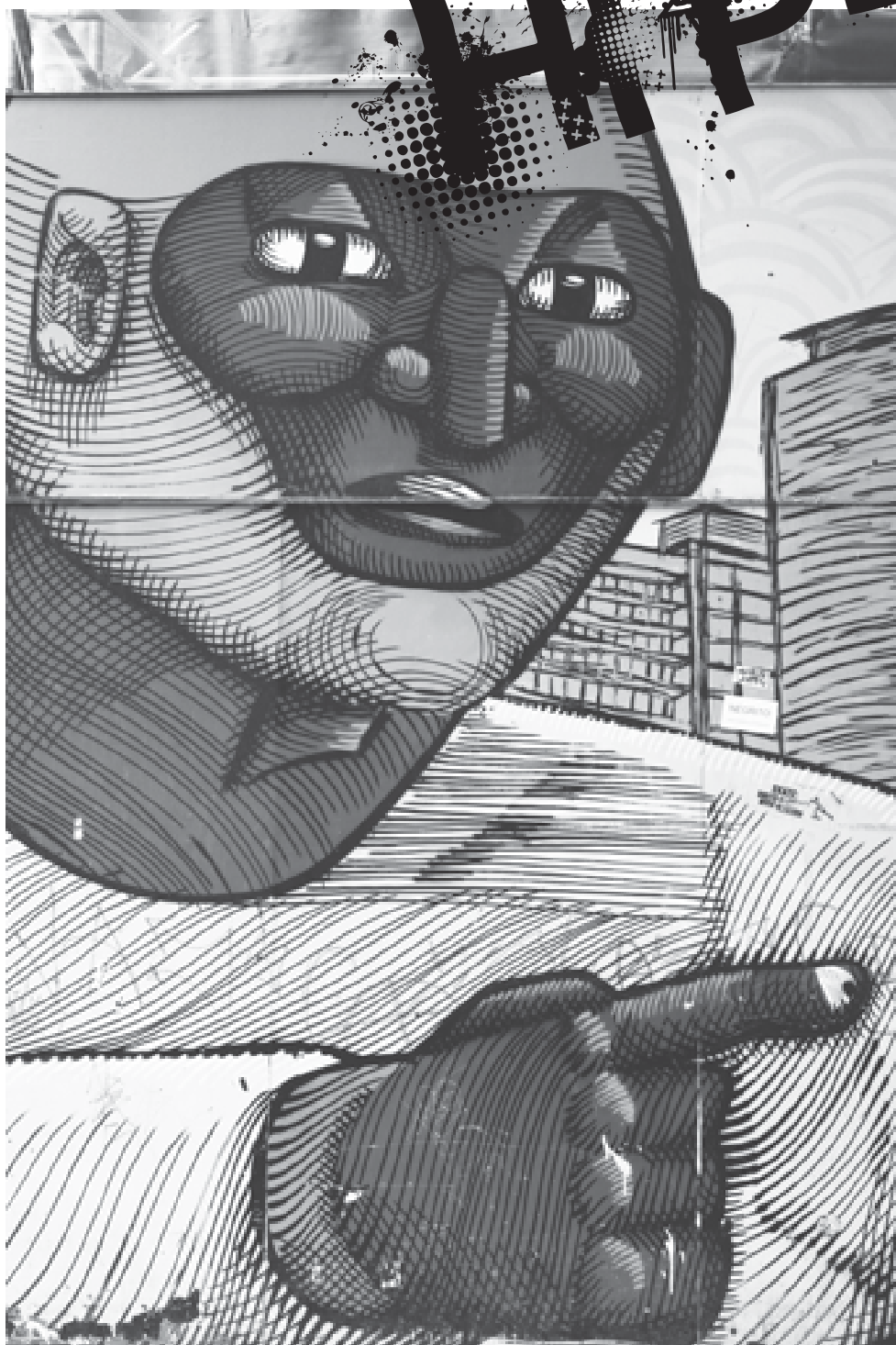


Foto: Davi Francisco da Silva - Grafite Rua 24 de Maio

O hip-hop, movimento cultural que teve início nos Estados Unidos por volta de 1968, tem hoje reconhecida sua importância por unir arte, cidadania e compromisso social. O movimento emergiu no início da década de 1970, nos subúrbios negros e latinos da cidade de Nova York. Em sua origem, *hip* significa algo que é atual, que está acontecendo no momento, e *hop* refere-se ao movimento de uma dança popular na época, que envolvia saltos. *Hip* também significa quadril. Assim, ao unirmos essas definições, temos “movimento atual que se manifesta por meio de uma dança marcada por saltos e jogo dos quadris”.

Os subúrbios novaiorquinos (marcadamente Bronx, Brooklyn e Harlem) – verdadeiros guetos naquela época – passavam por um grande número de problemas relacionados a infra-estrutura, pobreza, violência, racismo, tráfico de drogas, entre outros, e a rua era o único espaço encontrado para o lazer de seus moradores. Entre seus habitantes – imigrantes negros e latinos – havia um grande número de jamaicanos, que levavam em sua bagagem a cultura das festas de

rua, geralmente animadas pelos *sound systems* – grandes carros de som, semelhantes aos nossos trios elétricos, responsáveis pela disseminação do *raggae* naquele país – em que se mesclavam diferentes manifestações artísticas que incluíam a música e a dança, a poesia e também a pintura. Sobre esses pilares se lançam as bases do movimento: o *rap* (*rhythm and poetry*, ou ritmo e poesia), o *DJing* (discotecagem, rica em *samplings* ou “colagens” de outras bases melódicas em uma base rítmica forte e cadenciada), a *breakdance* e o grafite.

Nesse contexto surgiu o hip-hop, a forma artística de os moradores dos guetos manifestarem seus problemas, suas dificuldades, suas necessidades enquanto classes discriminadas e oprimidas.

É importante destacar como o Movimento Hip-hop pode desenvolver o processo de uma cidadania plena em meio à juventude pobre e como pode ser a relação do hip-hop com os outros movimentos populares, que também trabalham para construir a cidadania nas suas áreas específicas de atuação.

Neste número da revista *Cultura Crítica* abrimos espaço a esse movimento que, como nós, está vinculado à formação crítica do cidadão, ciente de seus direitos e de seus deveres, para que seja um indivíduo participativo na construção política de sua comunidade, de sua cidade e do nosso país.

Fazem parte desta edição os seguintes artigos e temáticas: *O hip-hop estadunidense e a tradução cultural brasileira* – a origem do hip-hop e sua manifestação brasileira, que teve início na década de 1980; *A história do hip-hop: resistência da juventude negra no contexto neoliberal* – o hip-hop como herdeiro de lutas e reivindicações sociais e como forma de resistência e organização social da juventude negra e pobre; *As vozes da África: o gueto forja sua cultura* – o hip-hop compreendido como um movimento que deu voz amplificada às queixas e às cobranças dos jovens pobres do Brasil, assim como colaborou e ainda colabora para a afirmação de suas ideias e de seus valores; *O rap como narrativa: da crônica do cotidiano à experiên-*

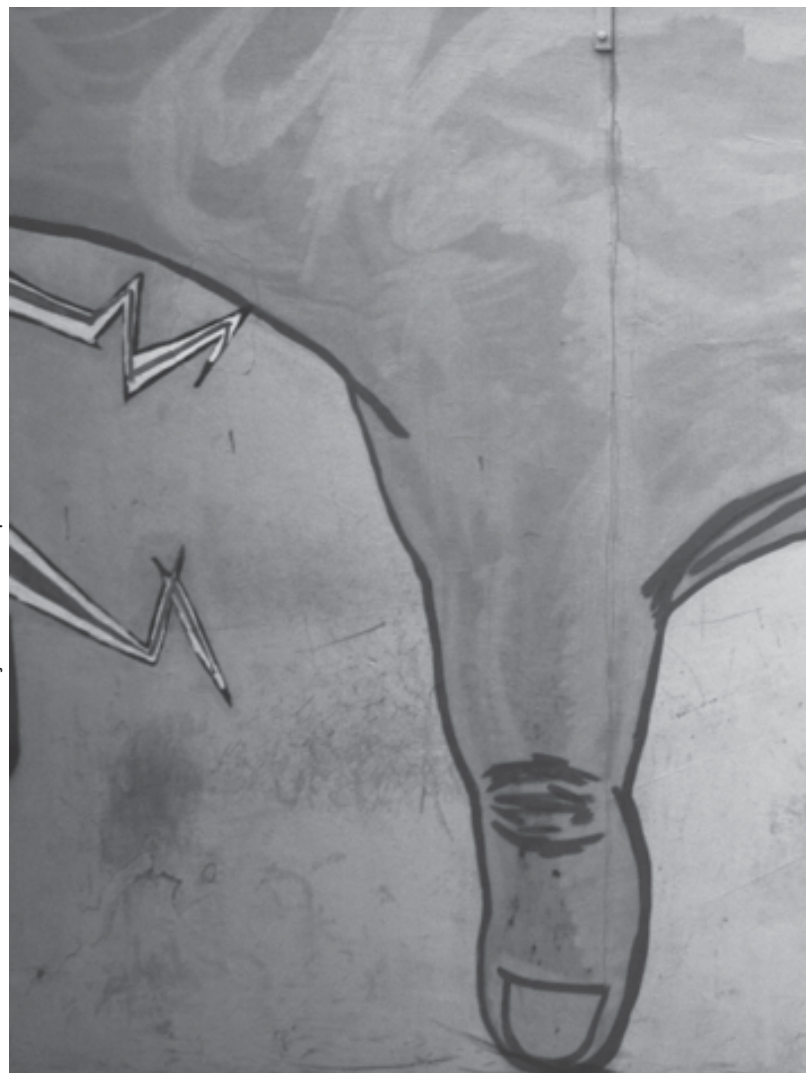


Foto: Davi Francisco da Silva - Grafite Estação de Trem Lapa

cia do olhar – o *rap* como narrativa pós-moderna, destacando seu caráter de denúncia do cotidiano; *Hip-hop: uma fala histórica contra-hegemônica* – o *rap* e o hip-hop apontados como instrumentos que se contrapõem ao discurso hegemônico das elites que detém o poder; *É a cultura da rua, a voz da periferia* – as dificuldades do processo de tradução das letras do *rap*; *Diálogos em campo: práticas e reflexões musicais dos rappers no Brasil e em Portugal* – as relações de diálogo entre a produção e circulação local (nacional) e transnacional do *rap*; *O movimento hip-hop e a formação da consciência crítica* – o valor do hip-hop como uma manifestação artístico-política que reelabora a identidade étnico-



racial e desenvolve uma consciência crítica contra a discriminação de raça e a exploração social; *O hip-hop e as novas perspectivas de mobilização social* – o hip-hop entendido como uma manifestação autônoma dos nascidos nas periferias e favelas que buscam produzir o seu próprio discurso sobre sua miséria e exclusão; *Hip-hop, multiculturalismo e ideal do branqueamento: um estudo do tipo etnográfico* – registro de reflexões sobre uma pesquisa a respeito de um projeto cultural escolar que a partir do hip-hop discute o ideal de branqueamento e o multiculturalismo; *Cultura política urbana: uma análise da inscrição territorial do hip-hop no bairro de Monjolos, São Gonçalo (RJ)* – a dimensão político-geográfica

do hip-hop a partir da experiência desse movimento no bairro de Monjolos, no município de São Gonçalo; *Espaço, política e cultura: breves considerações acerca do movimento hip-hop* – reflexões sobre as relações entre o espaço geográfico e a dinâmica do hip-hop; *O hip-hop e para além da cultura de rua: contribuições da montagem cinematográfica para o rap* – abordagem de aspectos técnicos dessa manifestação artística, visando elucidar a relação entre o sujeito contemporâneo e o fazer artístico.

Desejo a todos uma ótima leitura.

João Batista Teixeira da Silva
Editor Geral

Sumário

7 *O hip-hop estadunidense e a tradução cultural brasileira*
THÍFANI POSTALI

16 *A história do hip-hop*
Resistência da juventude negra no contexto neoliberal
ROSENVERCK ESTRELA SANTOS

25 *As vozes da África: o gueto forja sua cultura*
RAFAEL LOPES DE SOUSA

38 *O rap como narrativa*
Da crônica do cotidiano à experiência do olhar
AMARINO OLIVEIRA DE QUEIROZ

47 *Hip-hop: uma fala histórica contra-hegemônica*
EDUARDO GRANJA COUTINHO • MARIANNA ARAÚJO

56 *É a cultura da rua, a voz da periferia*
THÁIS MARTÍNEZ ARCARI

62 *Diálogos em campo: práticas e reflexões musicais*
dos rappers no Brasil e em Portugal
ANGELA MARIA DE SOUZA

Foto: Davi Francisco da Silva - Grafite Bela Vista





74 *O movimento hip-hop e a formação da consciência crítica*
CLAUDIMAR ALVES DURANS

80 *O hip-hop e as novas perspectivas de mobilização social*
TATIANA GALVÃO

86 *Hip-hop, multiculturalismo e ideal do branqueamento:
um estudo do tipo etnográfico*
WILLIAM DE GOES RIBEIRO

95 *Cultura Política Urbana*
*Uma análise da inscrição territorial do hip-hop
no bairro de Monjolos, São Gonçalo (RJ)*
DENILSON OLIVEIRA

103 *Espaço, política e cultura*
Breves considerações acerca do movimento hip-hop
GLAUCO BRUCE RODRIGUES

112 *O hip-hop e para além da cultura de rua*
Contribuições da montagem cinematográfica para o rap
RODRIGO LAGES E SILVA • LUIS ANTONIO BAPTISTA DOS SANTOS





**Cultura
Cri-ti-ca**
revista cultural da apropuc-sp

Conselho Editorial

João Batista Teixeira da Silva
Maria Beatriz Costa Abramides
Priscilla Cornalbas
Victoria Claire Weischardt

Editoria-Geral

João Batista Teixeira da Silva

Editor Executivo

Ricardo Melani (MTPS nº 26.740)

Preparação e revisão

Véra Regina Maselli

Projeto Gráfico

Ricardo Melani

Capa

Andre Camara
(andrecamara6@gmail.com)

Editoração eletrônica

LivreDesing - Mauro Teles

Fotos

Davi Francisco da Silva
(Série: Grafites em São Paulo)

Impressão - Rettec Artes Gráficas

Tiragem: 1.000 exemplares

**DIRETORIA DA ASSOCIAÇÃO DOS
PROFESSORES DA PUC-SP**

PRESIDENTE

Maria Beatriz Costa Abramides

VICE-PRESIDENTE

Victoria Claire Weischardt

1ª SECRETÁRIA

Priscilla Cornalbas

2º SECRETÁRIO

Leonardo Massud

1º TESOUREIRO

João Batista Teixeira da Silva

2ª TESOUREIRA

Sandra Gagliardi Sanchez

SUPLENTE

1º - Wagner Wuo

2ª - Maria Lucia Barroco

APROPUC

Rua Bartira, 407 – Perdizes

CEP 05009-000 – São Paulo – SP

Fone: (11) 3872-2685

apropuc@uol.com.br

<http://www.apropucsp.org.br>

O hip-hop estadunidense e a tradução cultural brasileira

THÍFANI POSTALI

Em meados de 1970, as cidades localizadas no norte dos Estados Unidos receberam inúmeros grupos de imigrantes - em sua maioria, jamaicanos e porto-riquenhos - fugidos dos problemas econômicos e políticos que enfrentavam as ilhas caribenhas. Esses indivíduos buscaram asilo, especialmente, nos guetos de Nova York, que já abrigavam muitas famílias afro-estadunidenses cuja história de vida se baseava na luta contra a segregação social que havia existido no país.

Nesse encontro, a população jamaicana ofereceu aos grupos afro-estadunidenses uma nova forma de contestar o sistema social que também descontentava a população local. O jamaicano Kool Herc e seu parceiro Grand Master Flash, originário de Barbados, foram os primeiros responsáveis pela prática da música jamaicana¹ nos Estados Unidos. No bairro do Bronx, em Nova York, os disc-jockeys (DJs) organizaram inúmeras festas onde trabalhavam com técnicas como os *sounds systems*, mixadores - aparelhos que unem os toca-discos e sincronizam os vinis e o *scratch*, movimento de discos no sentido anti-horário, o que produz um som arranhado.

A música de Kool Herc e Grand Master Flash contagiou o público, que desenvolveu maneiras diferenciadas de dançar. Durante as apresentações, os DJs falavam de acordo com o ritmo da música e ofereciam o microfone para os dançarinos participarem dos discursos. Os dançarinos, por sua vez, procuravam organizar frases rimadas relatando o cotidiano do Bronx. O modo de criar rimas improvisadas acompanhadas de um som combinado foi denominado *freestyle* e passou a ser uma das principais características da cultura musical que surgia no território norte-americano.

Juntando-se e desenvolvendo-se em meio aos elementos culturais norte-americanos, a música jamaicana foi se transformando no que hoje é conhecido como *rap* - *rhythm and poetry*, ou seja, ritmo e poesia. Essa prática musical é caracterizada pela improvisação poética sobre uma batida musical rápida, acompanhada ou não pelo som digital, o que faz da expressão oral o elemento mais importante da música.

Dessas manifestações, surgiu o hip-hop, que é definido como um movimento cultural que envolve diversos elementos, como mostraremos a seguir.

Apresentaremos aqui o objeto de estudo, revelando a sua história e essência; a história do hip-hop brasileiro, apresentando os processos de tradução cultural e algumas conclusões, cujo resultado pretende

Foto: Davi Francisco da Silva - Rua 24 de Maio



provocar a reflexão sobre os processos de tradução cultural como mecanismos realizados pelos líderes-comunicadores referidos por Luiz Beltrão (1980).

O hip-hop

O hip-hop nasceu das festas organizadas por Kool-Herc e Grand Master Flash, mas não foram os DJs os responsáveis pelo seu surgimento e sim o afro-estadunidense Kevin Donovan. Frequentador das festas organizadas pelos DJs, Donovan trocou sua gangue pela arte de rua e seu nome por Afrika Bambaataa.

Richard (2005) ressalta que o termo hip-hop tem definições divergentes, no entanto, a acepção mais usual é que significa “saltar movimentando os quadris” “*to hip*”. Rocha, Domenich e Casseano (2001) esclarecem que o termo foi criado em 1968 por Afrika Bambaataa na ocasião de nomear os encontros promovidos em parceria com Kool Herc e Grand Master Flash. Nesses encontros, primeiramente reuniam-se DJs, dançarinos de *break* e MCs.

Segundo Leal (2007), em 1973, Bambaataa fundou a *Universal Zulu Nation*, uma organização não-governamental que teve como lema a frase “Paz, Amor, União e Diversão”. Nessa organização - ainda existente -, Bambaataa reuniu DJs, dançarinos, MCs e grafiteiros, além de promover palestras sobre diversos temas como matemática, economia, prevenção de doenças entre outros.

Não existe uma data específica para o surgimento do hip-hop, todavia o site oficial da *Universal Zulu Nation* esclarece que o aparecimento do movimento está ligado à organização de Bambaataa que, por sua vez, elegeu o dia 12 de novembro de 1974 - um ano após a fundação da *Universal Zulu Nation* - como o aniversário oficial do

hip-hop. Dessa forma, o aparecimento do hip-hop está intrinsecamente ligado à organização, o que explica ser ele um movimento cultural formado por diferentes elementos artísticos e não por apenas um gênero musical, como é frequente e erroneamente confundido. Os principais elementos que compõem o hip-hop são: o DJ, o grafite, o *rap* e o *break*. No entanto, a *Universal Zulu Nation* esclarece que a dança não se restringe ao *break*, incluindo também outras modalidades.

De acordo com os textos disponibilizados pela *Universal Zulu Nation*, a principal preocupação dos criadores do hip-hop é que o público não tenha domínio sobre o verdadeiro propósito do movimento pelo fato de alguns *rappers* utilizarem-se da musicalidade para divulgar o que Bambaataa chama de “negatividade”. Para tanto, o idealizador do movimento incluiu o quinto elemento do hip-hop, ao qual se refere como “conhecimento”. Segundo a *Universal Zulu Nation*, o quinto elemento

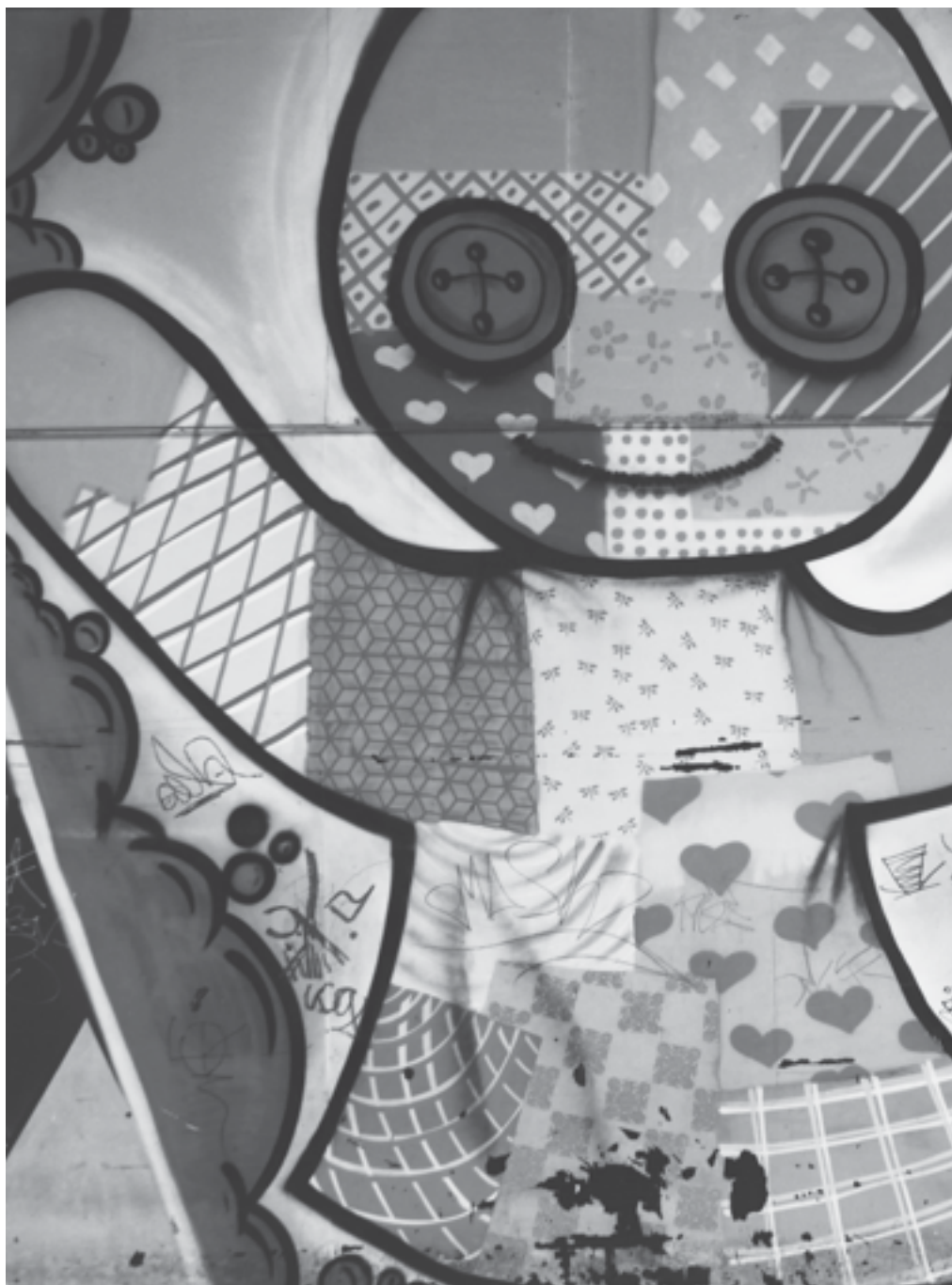


Foto: Davi Francisco da Silva - Grafite Rua 24 de Maio

consiste em esclarecer as pessoas sobre a história e os elementos fundamentais da verdadeira cultura hip-hop. Bambaataa (2010) esclarece que o movimento foi criado para difundir temas como a paz, o amor, a união e a diversão, a fim de afastar as pessoas dos problemas que assolavam as ruas, como a violência e as drogas.

O hip-hop possui, pelo menos, cinco elementos básicos, podendo incluir outros, que dialogam com o seu contexto, como é o caso do Beat Box,

um tipo de percussão vocal que consiste na simulação de sons de bateria, efeitos eletrônicos, instrumentos de sopro e outros, utilizando apenas técnicas com a voz, a boca e a cavidade nasal. Posto assim, o hip-hop vale-se de diversos elementos que se combinam a fim de disseminar ideias. A eficiência que a utilização de diferentes mecanismos de comunicação possui, é apoiada por Beltrão (1977), que defende essa combinação como uma forma de tornar a mensagem mais clara e efetiva.

Todos os elementos do movimento envolvem, de uma forma ou de outra, uma resistência ao sistema social.

Kellner relaciona a disseminação do *rap* à década de 1980. O autor esclarece que, apesar de já haver *rappers* pelo menos uma década antes dessa, as condições sociais em que as populações marginais norte-americanas se encontravam a partir de 1980 fizeram com que o movimento se tornasse essencial para os grupos marginais, ao mesmo tempo que popular. Segundo Kellner, “a década de 1980 foi um período de declínio das condições de vida e das expectativas dos negros, durante os governos conservadores que transferiram a riqueza dos pobres para os ricos, fizeram cortes nos programas sociais e negligenciaram negros e pobres” (1995, p. 231).

Grenn ressalta que “um tema principal nas letras de *rap* é o de que o único meio de sobreviver é usar a cabeça, estar consciente e saber o que está acontecendo ao seu redor” (2006, p. 44). Leal (2007) reforça que o membro do movimento deve ter como dever a propagação de seus conhecimentos para as demais pessoas.

Como apresentado, o hip-hop surgiu da proposta de Afrika Bambaataa em esclarecer a população marginal estadunidense por meio do entretenimento cultural, não denotando apoio à criminalidade exercida nos territórios marginais. De acordo com os discursos de Bambaataa e com o conteúdo disponibilizado pela *Universal Zulu Nation*, o hip-hop deve ser usado como um veículo de conhecimento, sabedoria, entendimento, liberdade, justiça, igualdade, paz, união, amor, respeito e responsabilidade através da recreação.

A proposta de Bambaataa foi a de substituir a violência física, exercida pelas gangues do Bronx, por disputas intelectuais, ou seja, as gangues passa-



ram a se enfrentar por meio de eventos organizados - ou não -, nos quais seus representantes - MCs, DJs, dançarinos e grafiteiros - se enfrentam através de manifestações culturais. Shusterman (2006, p. 73) sustenta que o idealismo do hip-hop é que a violência pode “ser canalizada em formas simbólicas e artísticas, que são mais produtivas do que destrutivas em seu grande poder”. Assim, a violência transfere-se para um meio estético que ocorre através da rivalidade artística. Para o autor, a chave para se compreender o hip-hop é que a violência se exprime em expressões poéticas, “combates simbólicos, líricos e rítmicos que não destruirão corpos, mas aguçarão a mente, animarão o espírito e criarão uma gloriosa tradição artística que pode ajudar no crescimento do orgulho cultural, perfil social e potencial econômico dos afro-americanos” (2006, p. 73).

Kellner argumenta que “a melhor maneira de considerar o *rap* em si é vê-lo como um fórum cultural em que os negros urbanos podem expressar experiências, preocupações e visão política” (1995, p. 230). Para o autor, o *rap* transformou-se “num poderoso veículo de expressão política, traduzindo a raiva dos negros diante da crescente opressão e da diminuição das oportunidades de progresso, quando a simples sobrevivência passou a ser um grave problema” (p. 231).

Fato curioso é que muito pouco do que a verdadeira ideologia do hip-hop procura difundir é apresentado pela mídia. Nos Estados Unidos, grupos como o Public Enemy e o KRS-One, que procuram distribuir mensagens a partir da proposta de Bambaataa, não possuem destaque como Snoop Doggy Dogg e outros grupos e cantores de Gangsta Rap. Tal fenômeno decorre do fato que, segundo Shusterman (2006, p. 70), “as corporações há muito sabem

que a violência vende; mas isso, é claro, não é apenas uma ‘coisa do *rap*’; é só lembrar dos filmes de ação e do comércio de armas”. Como exemplo das vendas, o autor apresenta inúmeros episódios em que os *rappers* envolvidos com a criminalidade venderam muito mais discos quando apareceram na mídia, em matérias jornalísticas.

O hip-hop brasileiro

Por se tratar de uma manifestação que prioriza o discurso resistente frente à sociedade segregada, o hip-hop tornou-se exclusivo em cada lugar que o adotou como meio de comunicação. Na perspectiva de Richard (2005, p. 24), “apesar de ter sua estrutura original formada nos EUA, a cultura do hip-hop é característica de cada nação e o movimento sempre tende a retratar a realidade local”. Leal partilha da mesma ideia do autor ao afirmar que em cada país o movimento adquiriu uma linguagem própria, de acordo com a realidade ali existente.

O hip-hop chegou ao Brasil no início da década de 1980, por meio de equipes responsáveis pela organização de bailes e de poucas revistas e discos comercializados na cidade de São Paulo. O movimento começou com o encontro de jovens, em sua maioria afro-brasileiros, na Rua 24 de Maio. Esses jovens se reuniam para praticar o *break*, fazendo da dança o primeiro elemento do movimento a ser praticado no Brasil.

Na medida em que o *break* ia se popularizando, a busca por novidades tornava-se acirrada entre os DJs, que competiam para tocar sons cada vez mais diferenciados. Porém, na década de 1980, quase não havia produtos e informações referentes ao movimento hip-hop. Assim, o acesso ao conteúdo estadunidense só era possível através de viagens e poucos discos e revistas

importadas. Herschmann (2000) apresenta o início do contato dos brasileiros com o hip-hop:

Boa parte do que os discotecários ganhavam era reinvestida numa rede de *couriers* que viajavam periodicamente para Nova York e Miami a fim de comprar essa produção musical, aqui ainda inédita. Esses *couriers* podiam ser empregados de agências de turismo e de companhias aéreas, ou mesmo os próprios DJs que chegavam a Nova York pela manhã, faziam os contatos e retornavam no mesmo dia, em voos noturnos. (p. 24 e 25)

Para o autor, essa compra perdurou até a década de 1990, quando o acesso às produções internacionais fonográficas tornou-se global. Como antes dessa década não havia muitas informações sobre o que realmente significava o movimento hip-hop norte-americano, a música era a principal ponte dos brasileiros para o acesso à cultura afro-estadunidense. Isso porque o interesse brasileiro se limitava ao ritmo e à dança. Com relação a isso, Herschmann (2000, p. 24) ressalta que “as letras da música negra norte-americana, que fazem referência às políticas raciais e culturais, não eram por eles compreendidas”, o que justifica o interesse exclusivo pelo ritmo e o fato de os dançarinos terem apelidado o discurso do hip-hop como “tagarela”.

Por esse motivo, até quase o final da década de 1980 as músicas de hip-hop produzidas no Brasil não apresentavam discursos de resistência. Com o desenrolar da globalização, tanto o aumento das produções midiáticas acerca do hip-hop como a possibilidade de os grupos marginalizados expressarem resistência marcaram o início do processo de tradução do hip-hop no Brasil. Grupos e DJs como Thaíde, Dj

Hum e Racionais MC's foram os precursores dessa tradução. De acordo com o artigo "História do hip-hop no Brasil. Como tudo deu início", disponibilizado na página Black Sound (2010), Thaíde e Dj Hum apresentaram uma das primeiras letras com conteúdo crítico-social. A música "Homens da Lei" chamou a atenção sobre a violência policial em São Paulo, Osasco e no ABC Paulista:

Cuidado povo de São Paulo, de
Osasco e ABC
A polícia paulistana chegou para
proteger
Policial é marginal e essa é a lei do
cão
A polícia mata o povo e não vai
para a prisão
São homens da Lei; reis da zona sul
Vestidos bonitinhos com o seu tra-
je azul
Somem pessoas; onde enfiam eu
não sei
E não podemos dizer nada, pois
não somos da Lei
Oh! Meu Deus quando vão notar
Que dar segurança não é apavorar
Agora não posso mais sair na boa
Porque ela me para e me prende
à toa
Não adianta dizer que ela está er-
rada
Pois a Lei é surda, cega e mal inter-
pretada [...].

Segundo Richard (2005), o primeiro álbum de hip-hop, chamado *Hip-hop Cultura de Rua*, foi uma coletânea de músicas de *rappers*, DJs e grupos como Thaíde & Dj Hum, MC/Dj Jack, Código 13, entre outros, lançado em 1988, pela gravadora Eldorado. A música "Homens da Lei" fez parte dessa coletânea.

Pode-se dizer que o registro desse disco marcou o início da utilização do hip-hop como resistência ao sistema social brasileiro. A letra de "Homens da lei"

Foto: Davi Francisco da Silva - Grafite Rua 24 de Maio



apresenta questionamentos referentes ao contexto dos territórios marginalizados brasileiros. Isso porque, segundo Ricoeur (2004, p. 19), "cada sociedade retranscreve os signos transnacionais, adapta-os, os reconstrói, reinterpreta-os, reterritorializa-os, 'ressemantiza-os'" (apud Mattelart, 2005, p. 98). Para Ricoeur, a tradução é o pressuposto fundamental da troca entre culturas.

A tradução não se reduz a uma técnica praticada espontaneamente por viajantes, comerciantes, embaixadores, passantes, trânsfugas e, em termos profissionais, pelos tradutores e pelos intérpretes: ela constitui um paradigma para todas as trocas, não apenas de língua para língua,

mas também de cultura para cultura. (apud Mattelart, 2005, p. 99)

A pressuposição que Ricoeur apresenta acerca da tradução é que "as línguas não são estranhas umas às outras a ponto de serem intraduzíveis" (p. 99). Dessa forma, entendemos que tanto o hip-hop brasileiro, como outros movimentos do gênero adotados por diferentes países, são processos de tradução que envolvem, além das características básicas oferecidas pelo gênero, como modo de se vestir, gesticular, cantar, falar e se posicionar perante a vida social, outras próprias do contexto social local. Referindo à ideia de tradução, Ortiz (1994) a entende como um procedimento de-

corrente da mundialização. Para o autor, “o processo de mundialização é um fenômeno social total que permeia o conjunto das manifestações culturais. Para existir, ele deve se localizar, enraizar-se nas práticas cotidianas dos homens [...]” (p. 30).

Segundo Ortiz, as trocas internacionais possibilitam diversidades que determinam estilos e registros particulares. Assim, a cultura mundializada “envolve certamente outras manifestações, mas, o que é mais importante, ela possui uma especificidade, fundando uma nova maneira de “estar no mundo”, estabelecendo novos valores e legitimação” (p. 33). O autor acrescenta que cada cultura possui seu próprio centro, podendo integrar elementos de culturas internacionais, desde que adaptados à sua rotação, ou seja, “supõe-se o contato de grupos provenientes de dois universos diferentes, e como resultado, mudanças nos padrões culturais

de um ou de outro grupo” (p. 74). Sobre o novo produto, Pinheiro (1995) esclarece que “inserido no fluxo de importação/exportação de materiais linguísticos e históricos, libera-se da imitação embevecida e turística do que vem de fora” (p. 42).

As colocações apresentadas remetem a uma antropofagia cultural, aos moldes da proposta de Oswald de Andrade (1928). Andrade apresenta a antropofagia como uma prática de reinvenção: devoração cultural das técnicas importadas para reelaboração com autonomia, assim, convertendo-as em um novo produto. Esclarecendo o conceito, Haroldo de Campos ressalta que a antropofagia oswaldiana

[...] não envolve uma submissão (uma catequese), mas uma transculturação, melhor ainda, uma transvalorização: uma visão crítica da história como função negativa (Nietzsche) capaz

tanto de uma apropriação como de desapropriação, desierarquização e desconstrução. (1983, p. 108 apud Silva, 2007, p. 56-57)

Dessa forma, não ocorre uma imitação, mas uma experimentação daquilo que é exterior. Diniz (2007) esclarece que no processo antropofágico acontece a devoração, deglutição e degustação do que vem de fora, sem subordinação às dicotomias nacional/estrangeiro, modelo/cópia. Posto assim, é possível entender o *rapper* brasileiro como um “canibal”, o “bárbaro tecnizado”. Segundo Diniz, “o *bárbaro tecnizado*, expressão de Keyserling incorporada por Oswald em seu projeto cultural, devora seus inimigos externos para adquirir, com nobreza e força, seu poder, conhecimento e técnica” (p. 2). Assim, o processo de tradução cultural – canibalismo do bárbaro tecnizado – é visto



como riqueza cultural, pois, como assegura Silva (2007, p. 55) é o intercâmbio que “mantém a cultura aquecida e viva”. Como coloca a autora, no “Manifesto Antropofágico”, Oswald de Andrade nos alerta sobre “a necessidade de conviver com outras culturas, aprendendo com elas e, por meio dessa assimilação, transformando a nossa própria cultura” (p. 90). Desse modo, o *rapper* brasileiro, “líder-comunicador”, “bárbaro tecnizado”, ocupa o papel de “tradutor de tradições incessantemente traídas pela dinâmica de uma nova relação entre sociedade, história e cultura” (Diniz, 2007, p. 2).

No Brasil, as maneiras de construir o hip-hop se diferenciam de acordo com as possibilidades do local. O *beat box* — percussão vocal —, como exemplo, foi mais bem explorado, já que a população marginal brasileira não é beneficiada pelo acesso facilitado aos equipamentos eletrô-

nicos, como ocorre nos Estados Unidos. No Brasil, o custo elevado dos aparatos técnicos e a impossibilidade de trabalhar como a matriz norte-americana provocaram, de início, a utilização de aparelhos comuns de reprodução de fitas magnéticas, conhecidas popularmente como fitas cassete. O *microsystem* não só permitiu a reprodução das músicas como a gravação delas. Em muitos casos, eram comuns as gravações de *rap* envolvendo apenas o discurso acompanhado do *beat box*.

Outro aspecto que também se diferencia do contexto norte-americano são as marcas de roupas e as joias. Grande parte dos membros mais reconhecidos do movimento hip-hop brasileiro não ostentam o poder gerado por esse consumo. Isso porque as roupas de marca que oferecem o estilo *sportswear* como Adidas, Nike, Reebok, entre outras, têm custo alto no nosso país. Desta forma, muitos

rappers apresentam um estilo semelhante ao norte-americano, porém com roupas de valor acessível e joias de prata ou aço cirúrgico — materiais que custam menos que os cordões de ouro utilizados pelos *rappers* norte-americanos. Em entrevista para Whiteman (2010), no jornal *Folha de S. Paulo*, o *rapper* Munhoz ressalta que se vestir no contexto do hip-hop norte-americano custaria para o brasileiro, em média, R\$ 1.000,00 por conjunto, o que se torna inviável.

Tratando-se da música, diferentemente do que ocorre nos Estados Unidos, no Brasil o estilo Gangsta Rap não obteve tanto sucesso. Os *rappers* mais famosos do país geralmente abordam as situações sociais e o cotidiano dos indivíduos marginais de forma crítica, a fim de alertar a população e questionar o sistema. De acordo com Rocha, Domenich e Casseano (2001, p. 38), o ponto de vista do

Foto: Davi Francisco da Silva - Grafite Rua 24 de Maio



rapper Gog é o mais respeitado pelo movimento brasileiro:

Temos um compromisso não somente com a música, mas também com a questão social, inclusive a de não incentivar em público o uso de qualquer droga, seja ela a pinga ou a maconha. Uma vez em cima do palco, você é um líder e pode influenciar muita gente. (Gog, 2010)

Sobre as adaptações apresentadas, as entendemos como um resultado do processo de mundialização sugerido por Ortiz (1994). O autor esclarece que “a especificidade da matriz cultural permanece enquanto diferença, atuando como filtro seletor do que é trocado. As culturas seriam assim definidas internamente, tendo a capacidade de reinterpretar os elementos estranhos, oriundos de ‘fora’” (p. 76).

Referindo-se aos aspectos sociais, é acreditável refletir que o hip-hop brasileiro foi empregado para, além de denunciar a situação dos grupos afro-brasileiros e daqueles que se identificam com o conteúdo sugerido pelo movimento, trabalhar a reeducação dos jovens habitantes dos territórios marginalizados. E essa questão, apesar de sugerida por Afrika Bambaataa, tampouco se difundiu no contexto norte-americano.

Em passagem pelo Brasil, no ano de 1999, para participar do Festival Du Lôco: Cultura Hip-hop em Festa, ocorrido nas unidades Belenzinho e Itaquera do Sesc, ambas localizadas na cidade de São Paulo, Afrika Bambaataa revelou gostar muito mais do hip-hop do Brasil e de países como França, Alemanha, África do Sul, entre outros, do que do hip-hop dos Estados Unidos. O idealizador do movimento justificou que o hip-hop desses países possui expressões verdadeiras, diferentemente do movimento norte-americano, que se distanciou das origens reivindicativas e libertárias.

Assim, o hip-hop brasileiro tem apresentado, nos últimos anos, preocupação especial com relação às questões que envolvem a reeducação dos jovens marginalizados. A música “Atitude Errada”, de MV Bill, apresenta de forma transparente a intenção de educar:

[...] MV BILL está de volta tentando conscientizar vocês
Parando pra pensar botando a cabeça no lugar
Pedindo a Deus para nos ajudar
Sem armas, unidos, sem violência entre nós
Vamos ter a certeza que na luta não estamos sós
Discussão, pancadaria não te leva a nada
Ignorância não para, não para, não para, não para
Tapa na cara, soco no olho, tiro no peito, sangue no chão
Tem que ser trocado por um simples aperto de mão
Entre irmãos informação necessidade
Apesar de ser uma letra pode se tornar verdade
Depende dela, depende dele, depende de mim, depende de você
A vida é curta, procure alguma coisa boa pra fazer
Parar de se matar, nosso inimigo é outro
Prejudicado nessa guerra apenas nosso povo [...]
O problema da comunidade é a falta de informação
Sem referência larga a escola, cabeça virada vira ladrão
Droga confunde a cabeça, você não tem dinheiro então
Rouba, deu mole malandro foi preso sai desse jogo agora
Tá fora, chega de guerra, chega de morte, chega de sangue
chega de tiro, se continuarmos o nosso povo está perdido
A união não pode ser feita com a garrafa
pro bar, pro bar, pro bar se acabar na cachaça

Não vai ser a solução para acabar com o seu problema
Brigar com seu irmão agradando ao sistema [...]
Se liga parceiro na ideia que MV BILL vai te dar
Já tem a polícia na rua que é para bater, para matar
Enquanto eu falo a verdade você só pensa em beber
Só pensa em mulher sem camisinha, assim tu vai morrer
É preciso união, é preciso informação, para acabar, para acabar
parar de brigar, parar de beber demais porque desse jeito vai ser difícil encontrar a paz
A solução do problema não é puxar o gatilho
Pode começar dando educação para o seu filho
Não se acabe nas drogas espere chegar sua hora
MV BILL adverte quem com a droga se mete
Acaba na vala boiando, otário, furado, crivado de bala
Com um tiro no peito e na cara
3 2 1, 1 2 3 MV BILL querendo ver a união na cabeça de vocês [...].

Outra influência norte-americana acerca do hip-hop é que, no Brasil, existem inúmeras organizações não-governamentais que, assim como a *Universal Zulu Nation*, oferecem conteúdos diversos para os jovens que habitam os territórios marginalizados brasileiros. Organizações como a Central Única de Favelas (Cufa) e o Movimento Enraizados trabalham com palestras sobre temas diversos, mostras, oficinas e cursos gratuitos, tanto sobre o desenvolvimento dos elementos que compreendem o hip-hop, como capacitações profissionais diversas, de acordo com as necessidades locais.

Assim, as organizações apresentam a ideia de que grupos de diversos locais se apropriam dos modos de vida

de outros, a fim de transformar algo, neste caso, a transformação cultural e social dos grupos marginalizados das sociedades. No caso do hip-hop, ele será único, na medida em que oferece suporte para a resistência, de acordo com a situação e as possibilidades de cada local, como ocorre no Brasil.

Diante das questões apresentadas, é possível pensar a importância dos meios de comunicação na propagação de informações diversas. Assim como Martín-Barbero (2003), consideramos os meios como mediadores vitais na constituição da experiência popular urbana, de modo que cada grupo absorve e traduz aquilo que deseja ou acredita ser necessário para si. Beltrão esclarece que o que caracteriza os processos folkcomunicaçãois é que “as mensagens são elaboradas, codificadas e transmitidas em linguagens e canais familiares à audiência, por sua vez, conhecida psicológica e vivencialmente pelo comunicador, ainda que dispersa” (Beltrão, 1980, p. 28).

Com relação aos comunicadores, Beltrão denomina-os líderes-comunicadores, caracterizados como agentes formadores de opinião que, decodificam as mensagens geradas pelos meios de comunicação de massa, transformando-as em outros códigos capazes de serem compreendidos pelo público ao qual pretendem comunicar. Desta forma, através da folkcomunicação, os líderes-comunicadores realizam a tradução cultural de diversos elementos estrangeiros, unindo-os às suas manifestações, criando “culturas híbridas” (Canclini, 2008) e, em muitos casos, com a finalidade de comunicar, como é o caso do hip-hop brasileiro. (cc)

Thifani Postale é Mestre em Comunicação e Cultura. Autora de “Blues e Hip-hop”: uma perspectiva folkcomunicação; professora da Universidade de Sorocaba (Uniso), SP. e-mail: thifanipostali@hotmail.com

Nota

1. De acordo com as referências, a raiz do hip-hop provém da Jamaica. Richard (2005) ressalta que na década de 1960, a população carente jamaicana passou a utilizar a música como meio de expressão contra o sistema local. Essa música é composta pelos *toastes*, responsáveis pelos discursos – e pelo acompanhamento dos *sound systems*, aparelhos de reprodução de áudio, caracterizados pela potência das caixas de som.

Referências

- ANDRADE, Oswald de. *Manifesto antropofágico*. 1928. Disponível em: <<http://www.arq.ufsc.br/arq5625/modulo2modernidade/manifestos/manifestoantropofagico.htm>>. Acesso em: 19 jul. 2010.
- BAMBAATAA, Afrika. In *UNIVERSAL ZULU NATION*. Disponível em: <<http://www.zulunation.com/>>. Acesso em: 06 abr. 2010.
- BELTRÃO, Luiz. *Folkcomunicação: a comunicação dos marginalizados*. São Paulo: Cortez Editora, 1980.
- BELTRÃO, Luiz. *Teoria geral da comunicação*. Brasília: Thesaurus, 1977.
- BLACK SOUND. Disponível em: <<http://www.blacksound.com.br>>. Acesso em: 29 jan. 2010.
- CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.
- DINIZ, Júlio. *Antropofagia e tropicália: devoração / devoção*. Núcleo de Estudos em Literatura e Música, 2007. Disponível em: <http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/NELIM/ensaios_artigos/julio_antropogafiaetropicalia.pdf>. Acesso em: 19 jul. 2010.
- GOG RAP NACIONAL. Disponível em: <<http://gograpnacional.com.br/>>. Acesso em: 20 abr. 2010.
- GRENN, Mitchell S. Você percebe com sua mente: conhecimento e percepção. In: DARBY, Derrick e SHELBY, Tommie. *Hip-hop e a Filosofia*. São Paulo: Madras, 2006. p. 44 -53.
- HERSCHMANN, Micael. *O funk e o hip-hop invadem a cena*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000.
- KELNNER, Douglas. *A cultura de mídia*. Bauru: Edusc, 1995.
- LEAL, Sérgio José de Machado. *Acorda hip-hop: despertando um movimento em transformação*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003.
- ORTIZ, Renato. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- PINHEIRO, Amálio. *Aquém da identidade e da oposição: formas na cultura mestiça*. Piracicaba: Editora Unimep, 1995.
- RICHARD, Big. *Hip-hop: Consciência e Atitude*. São Paulo: Livro Pronto, 2005.
- ROCHA, Janaina; DOMENICH, Mirella e CASSEANO, Patrícia. *Hip-hop: A periferia grita*. São Paulo: Perseu Abramo, 2001.
- SHUSTERMAN, Richard. *Estética rap: violência e a arte de ficar na real*. In: DARBY, Derrick e SHELBY, Tommie. *Hip-hop e a Filosofia*. São Paulo: Madras, 2006. p. 66-75.
- SILVA, Míriam Cristina Carlos. *Comunicação e cultura antropofágicas: mídia, corpo e paisagem na erótico-poética oswaldiana*. Porto Alegre: Sulina/Sorocaba: Eduniso, 2007.
- UNIVERSAL ZULU NATION. Disponível em: <<http://www.zulunation.com/>>. Acesso em: 06 jun. 2011.
- WHITEMAN, Vivian. Última moda. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, p. E6, 9 abr. 2010.

Foto: Davi Francisco da Silva - Grafite Teatro Municipal de São Paulo



A história do hip-hop

Resistência da juventude negra no contexto neoliberal

ROSENVERCK ESTRELA SANTOS

O hip-hop teve sua gênese em início dos anos 1970, momento em que o capitalismo mundial enfrentava uma forte crise econômica. As taxas de lucros garantidas

após a Segunda Guerra Mundial diminuam substancialmente, ocasionando um reordenamento na organização do modelo produtivo.

Tendo como princípio ideológico

co o neoliberalismo, a reestruturação produtiva visava recuperar os ganhos do capital para solucionar a crise por que passava. Nesse sentido, o Estado de Bem-Estar Social erigido logo após



a grande guerra foi apontado como um dos vilões da recessão capitalista. Era necessário, segundo a lógica do capital, liberar o mercado de qualquer influência regulatória e, ao mesmo tempo, diminuir os gastos sociais do Estado, inclusive, mercadorizando setores antes considerados conquistas sociais como educação, saúde, lazer, etc.

Os Estados Unidos, como principal potência econômica do mundo, foram um dos primeiros países atingidos pela crise e, também, um dos pioneiros a utilizar-se de medidas neoliberais visando reestruturar a produção. Esse

período foi marcado ainda pelo reordenamento urbano, em que vários bairros pobres americanos foram postos abaixo a fim de serem substituídos por grandes avenidas e espaços privativos como clubes, *shopping centers*, condomínios fechados, etc. Os mais atingidos foram as populações negra e hispânica moradoras dos subúrbios americanos. No campo social, o resultado foi o aumento do desemprego, a precarização do trabalho e o aprofundamento da miséria e da violência.

Foi em meio a esse contexto de crise econômica, aumento dos problemas sociais e desestruturação urbana que surgiu o hip-hop. Criado por jovens negros e pobres dos Estados Unidos, inicialmente na cidade de Nova York, o hip-hop é a união de *rap* (música), *break* (dança) e grafite. Em sentido literal, quer dizer “movimentar os quadris” (*to hip*) e “saltar” (*to hop*). Todavia, para além da literalidade do conceito, essa manifestação foi utilizada como instrumento de resistência, alternativa de lazer e transformou-se num movimento político-cultural de uma parte considerável da juventude negra e pobre americana e, a partir dos anos 1980, em muitos outros países. O hip-hop consubstanciou-se como forma de resistência e organização contra as mazelas sociais, ampliadas pelo advento da reestruturação produtiva e urbana, vividas pelas grandes cidades.

Ressaltamos que o hip-hop é, também, fruto de uma herança de lutas e reivindicações que perpassa o movimento de direitos civis liderados por Martin Luther King, a retórica agressiva do líder negro Malcolm X, da organização e ações ousadas do Partido dos Panteras Negras (Black Panthers), além da influência de ritmos musicais negros como o *blues*, o *jazz* e o *funk*, durante a década de 1960.

No Brasil o hip-hop apareceu na década de 1980, via indústria cul-

tural, por meio de videocliques, CDs e filmes que transmitiam sons e imagens referentes à dança e à música hip-hop, além dos cenários grafitados. Em nosso país, veio com sua herança sociopolítica. Exposições sobre a vida de líderes negros, imagens das passeatas pelos direitos civis durante a década de 1960 nos Estados Unidos, denúncias e incentivo à informação fizeram parte dos primeiros contatos dos brasileiros com essa manifestação.

Definido por seus integrantes como “cultura de rua” ou “movimento hip-hop”, tornou-se uma manifestação amplamente difundida nas periferias brasileiras, especialmente a partir da década de 1990, quando há uma maior organicidade política dos movimentos e alguns grupos de *rap*, como os Racionais MC’s de São Paulo, passam a vender milhares de CDs país afora.

O hip-hop tem como característica a pluralidade, o que o torna rico em suas manifestações artísticas e proposições políticas, observando-se diferenças marcantes entre os Estados brasileiros e entre os vários estilos e grupos. Há, por exemplo, grupos mais religiosos que outros; uns defendem a descriminalização e legalização das drogas, algumas organizações defendem a luta armada, outras acreditam na chamada “revolução a partir das ideias”, etc. Porém, para além das diferenças, via de regra, podemos perceber que os grupos de hip-hop são bastante críticos diante dos problemas sociais e raciais existentes, o que, em nossa análise, serve de base para a constituição de uma consciência crítica e de uma prática educativa transformadora.

O hip-hop brasileiro tem atingido os quatro cantos do país e, pouco a pouco, tem caminhado na luta por sua afirmação e reconhecimento. Mesmo tendo em vista suas diferenças regionais, contradições e conflitos, os integrantes do hip-hop fazem parte de um conjunto de

manifestações da cultura popular que, como diz Hobsbawm (2004), tem como características mito e sonho, mas também protesto, pois pessoas oprimidas e exploradas sempre têm algo a protestar.

O hip-hop enquanto movimento político-cultural

Hip-Hop militante tá na veia, tá no sangue [...]

Muito mais do que artista, militante é que sou,

Muito mais do que artista, ativista é que sou,

Muito mais que ódio aos boys,

Eu tenho amor pelo meu povo [...]

Se quiser saber de nós, vem com nós, digam Hoo!

Militantes da favela, pelo Quilombo eu sou!

(Gíria Vermelha — *som de rua*)

Visto que uma das características principais do hip-hop é a crítica e a desconstrução dos padrões e valores hegemônicos que estigmatizam as classes subalternas, ao mesmo tempo que um outro referencial étnico-racial e social para os envolvidos com ele é construído, compreendemos o hip-hop como um movimento político-cultural que pode possibilitar a edificação de uma identidade social coletiva — no caso específico a identidade étnico-racial e uma consciência crítica — no sentido de refletir e intervir na realidade, a fim de transformá-la.

O hip-hop não pode ser considerado apenas um fenômeno cultural, uma vez que, em essência, existe a característica político-social marcadamente presente nos elementos constituidores desse fenômeno. Esse movimento está permeado pelas dimensões de resistência, de protesto e de denúncia das condições socioeconômicas e culturais dos grupos subalternizados. Mesmo, por exemplo, nos grupos de *rap* mais comerciais, as letras, de maneira geral,

possuem um conteúdo crítico-social predominante sobre temas como amor, paixão, lazer, festas encaradas sob o ponto de vista individual.

Com efeito, ao contrário de outros movimentos compostos pela classe média, “(...) a legitimidade dos escritores dessas letras contestatórias está intimamente ligada às suas experiências diárias, à sua condição de classe, à raça e à inserção no meio urbano” (Silva, 2006, p. 208). O hip-hop, em razão disso, se inscreve na dinâmica local. No Brasil, como os próprios jovens *hip-hoppians* costumam falar, representa “a voz da favela que faz parte dela”. Segundo Silva, o hip-hop

(...) possibilitou a reelaboração da identidade de forma positiva em meio à desagregação das antigas instituições de apoio e conflitos postos pelas transformações urbanas. (...) De fato, esta tem permanecido como referência para busca de soluções, interpretações e ações coletivas. (1998, p. 11)

Esse movimento tem refletido acerca de estereótipos e estigmas pro-



Foto: Davi Francisco da Silva - Grafite Minhocão

duzidos por diversas instituições sociais como igrejas, escolas, meios de comunicação, etc., procurando, a partir dessa reflexão, tomar posicionamento, na maioria das vezes crítico, mas também propondo uma nova forma de pensar as relações étnico-raciais e sociais, rompendo com a suposta “cordialidade” existente nessas relações na sociedade brasileira.

São muitas as definições e caracterizações encontradas nas diversas produções acadêmicas e bibliográficas existentes sobre o hip-hop. Apesar de uma semelhança quanto aos elementos que o compõem (*rap*, *break* e *grafite*), o hip-hop é constituído de diferentes formas políticas e organizativas que versam sobre assuntos variados e muitas vezes antagônicos politicamente. Podemos encontrar o hip-hop de forma dispersa, a partir de seus elementos, ou formando núcleos, como é o caso das “posses” e dos movimentos organizados, que proporcionam o surgimento de movimentos sociais.

Existem no interior do hip-hop, inclusive, disputas e conflitos entre os que o encaram como uma manifestação cultural e outros que o consideram um movimento social. Ressaltamos, então, a existência de dois grupos no interior do hip-hop brasileiro: um que privilegia o aspecto artístico e outro que se centra no caráter organizativo e político. É bem verdade que nenhum dos lados desconsidera a importância dos aspectos político e artístico, mas o que se observa é a inclinação de determinados grupos predominantemente para uma ou outra vertente.

Em face do exposto, compreendemos melhor a pluralidade no hip-hop e, por consequência, reforçamos nossa visão segundo a qual ele não pode ser visto de forma estereotipada ou mesmo romantizada. O hip-hop se inscreve num contexto histórico específico e,



por isso, relaciona-se com todos os condicionantes sociais e relações de poder que permeiam sua existência. A relação com os partidos políticos, movimentos negros, ONGs, etc., muitas vezes determina as características organizacionais e políticas dos grupos de hip-hop.

Conhecer a história, o contexto no qual surgiu, a composição social e étnica de seus integrantes é fundamental para apreender uma definição de hip-hop, além de compreender as características políticas e artísticas de cada um dos elementos que o compõem, quais sejam: o *rap* (música), o *break* (dança) e o grafite (arte visual).

Enquanto força social o hip-hop não se exclui das relações com as outras esferas da sociedade civil; sendo assim, afirmamos nossa posição de entendê-lo como um movimento político-cultural.

Entendê-lo nessa perspectiva nos leva a uma análise que percebe a interação recíproca e dinâmica da política e da arte em sua conformação. Podemos observar, assim, que os elementos artísticos do hip-hop (*break*, *rap* e grafite) contêm certa dose de criticidade da realidade, o que leva a uma politização, no sentido da denúncia e reflexão sobre os problemas sociais, por parte de seus membros. A arte passa a ser vista como um instrumento a ser utilizado na luta pela melhoria das condições de vida dos oprimidos e discriminados. Tal assertiva pode ser observada num trecho da música “Lutar é preciso”, do grupo de *rap* Gíria Vermelha, de São Luís do Maranhão, que diz:

Vai à luta, pois o teu povo é pobre e sofre.

Se comover é fácil, qualquer um se

comove.

Então mova-se! Pra ver se a coisa muda.

A arte pela arte, para nós é surda e muda (...).

(grifo nosso)

Caracterizamos movimento político-cultural porque os elementos que o formam (*rap*, *break* e grafite) não se enquadram no que poderíamos chamar de “arte pela arte”. Ao contrário, sua produção artística, de modo geral, está pautada num referencial que propõe mudanças e reconstruções de valores, denunciando as mazelas sociais e exclusões étnico-raciais que permeiam a sociedade capitalista. Em decorrência dessa postura, surgem movimentos sociais de hip-hop por todo o Brasil, organizando-se e lutando por mudanças socioeconômicas.

Nesse sentido, partimos da ideia de que política e cultura não são manifestações estanques e antagônicas. Para tanto, pressupõe considerar o ser humano um agente histórico, ou seja, considerá-lo capaz de modificar e transformar a si mesmo e ao meio físico-social mediante suas ações e relações com os outros seres humanos e com a natureza. Consideramos as manifestações político-culturais como resultantes da ação de seres humanos concretos situados historicamente num determinado contexto socioeconômico e cultural, que visam transformar o meio e as condições materiais de existência e, assim, acabam transformando a si mesmos.

Nessa direção, o ser humano, como diz Gramsci (1966, p. 38) “(...) é um processo, precisamente o processo de seus atos (...), ‘somos criadores de nós mesmos’, da nossa vida, do nosso destino”. Sendo assim, “A cultura humana não é residual, não é ‘inocente’ e não ocupa apenas o ‘andar de cima’ da vida social. Ao contrário: toda a experiência humana significa realizar-se *como* cultura e *dentro* de uma cultura” (Brandão, 2001, p. 15, grifo do autor).

A cultura, portanto, é resultado da experiência humana. Ou seja, da existência cotidiana e das formas de produzi-la pelos seres humanos, em suas relações recíprocas e com a natureza. Se o ser humano é um processo, a cultura também o será no sentido da transformação da realidade e da humanidade reciprocamente. Cultura, em decorrência disso, não se separa da dimensão política, pois “(...) é possível dizer que o homem é essencialmente ‘político’, já que a atividade para transformar e dirigir conscientemente os seres humanos realiza a sua ‘humanidade’, a sua ‘natureza humana’” (Gramsci, 1966, p. 48).

Com efeito, concordamos com o filósofo americano Shusterman (2006) em sua análise do hip-hop, na pers-

pectiva da relação entre arte e política. Conforme esse autor, convencionou-se separar arte e realidade como se fossem esferas estanques e opostas. A verdade, o conhecimento da realidade, a ação prática e política só poderiam ser apreendidas via discurso científico ou filosófico. À arte caberia apenas o espaço da estética. O hip-hop, em certo sentido, rompe com essa dicotomia sendo que “(...) Um dos mais maravilhosos e profundamente revolucionário aspecto do hip-hop é o desafio de seu dualismo” (Shusterman, 2006, p. 67).

Então, não há uma separação natural e diametralmente oposta entre arte e política. Apenas os que querem manter seus privilégios culturais e econômicos reforçam tal ideia. Para nós, com efeito, arte e política se integram no hip-hop, formando um todo orgânico, mesmo que nem sempre harmônico.

Recorrendo a Taylor (2006), se considerarmos Cultura como o estilo de viver de uma comunidade onde se inscrevem atitudes, instituições e práticas que definem um modo de vida e são formados, também, por seus membros, então, podemos dizer: o hip-hop é cultura. Mas, alerta Taylor (2006, p. 93): “(...) as culturas são ocasiões para lutas políticas e política social”.

Por isso, conforme Silva (2006, p. 208), o hip-hop pode ser caracterizado, grosso modo, por “(...) quatro elementos: difusão de uma visão de mundo ‘engajada’ politicamente, canto, dança, pintura”. Como se observa, o primeiro elemento destacado trata do engajamento político. Portanto, podemos dizer: o hip-hop é político, no sentido, também, de formar um movimento social.

Em virtude do exposto, reforçamos a necessidade de não separarmos arte e política, cultura e realidade como se fossem estruturas isoladas e, apenas, mecanicamente interligadas. É por tal razão que Damasceno (2005,

p. 22) nos alerta para a necessidade fundamental “(...) de colocarmos alguns pressupostos básicos que situam o homem concreto como sujeito de cultura ou, em outros termos, um ser capaz de assumir conscientemente o seu mundo e atuar no sentido da transformação do mesmo”.

Vale ressaltar, ainda, que o hip-hop tem origem entre os despossuídos e oprimidos, ou seja, entre aqueles grupos que

(...) são menos dados à organização coletiva e à organização política, (...). Em um certo sentido, a força das favelas (...) vem do fato de que aqueles que vivem e frequentam esses lugares não têm comumente outra válvula de escape para a sua tristeza se não o fazer e viver impressões estéticas, (...) [“viver de curtições”] como diz a expressão. (Hobsbawm, 2004, p. 282)

O hip-hop, nesse sentido, transcende e redireciona a “força das favelas”. A simples “curtição” converte-se numa concepção crítica e consciente da sociedade na qual vivem e da necessidade da mudança e melhoria imediata, bem como da organização coletiva das comunidades pobres.

O hip-hop, com efeito, no nosso entendimento, desenvolve o que Petras (1995, p. 123) qualifica de “luta cultural”, isto é, um combate contra as formas de opressão e exploração da sociedade capitalista e desestruturação urbana, assentado “(...) nos valores de autonomia, comunidade e solidariedade necessários para criar uma consciência capaz de realizar transformações sociais (...)” numa luta contra-hegemônica.

Aqui cabe retomar Gramsci (1966), segundo o qual toda a relação de hegemonia, entendida no sentido da disputa pelo poder político e ideológico entre as classes sociais, possui uma di-

menção pedagógica. Portanto, as práticas político-culturais desenvolvidas pelo hip-hop constituem-se simultaneamente das esferas política, educativa e cultural em constante interação. Tal afirmação poderá ser mais bem compreendida a partir de um breve histórico da gênese do hip-hop.

Hip-hop e Neoliberalismo: a resistência da juventude negra aos processos de reestruturação econômica e urbana

Surgido no início dos anos 1970 a partir da união de três manifestações artísticas, o *rap*, o *break* e o grafite, o hip-hop transformou-se em um dos principais fenômenos político-culturais de uma parcela da população negra e pobre moradora dos bairros marginalizados e excluídos das grandes cidades.

Segundo Rose (1997) e Martins (2005), o hip-hop surgiu como alternativa aos problemas socioeconômicos e culturais advindos da emergência das sociedades pós-industriais. Nessa conjuntura, ocorreram reestruturações econômicas e urbanas, centrais nos Estados Unidos da América, que resultaram em consequências danosas aos moradores mais pobres das cidades americanas: os negros e os hispânicos.

Lembramos, no entanto, que a difusão de um “pensamento único”, visando reformas no Estado, reestruturação nas formas e organização de produção e nas relações capital/trabalho, configura-se sob inúmeras denominações, a saber: “(...) globalização, Estado mínimo, reengenharia, reestruturação produtiva, sociedade pós-industrial, sociedade pós-classista, sociedade do conhecimento, qualidade total, empregabilidade, etc.” (Frigotto e Ciavatta, 2003, p. 95). Não obstante, concordamos que o hip-hop nasceu em meio ao processo de reestruturação produtiva empreendida nos Estados

Unidos no final dos anos 60 e década de 70 do século 20.

Visto que o capitalismo mundial enfrentava forte crise em suas taxas de lucro, o fordismo e o keynesianismo empreendidos pelos países capitalistas não mais satisfaziam às necessidades do capital. Segundo Harvey, entre 1965 e 1973 o fordismo e o intervencionismo estatal keynesiano tornaram-se incapazes de barrar as contradições inscritas ao capitalismo. “Havia problemas com rigidez dos investimentos de capital fixo de larga escala e longo prazo em sistemas de produção em massa que impediam a flexibilidade de planejamento e presumiam crescimento estável em mercados de consumo invariantes” (Harvey, 2003, p. 135). Os problemas de rigidez dos investimentos, nos mercados, nas relações trabalhistas, os impactos da alta do petróleo (1973 e 1979) trouxeram recessões e crises à maior parte dos países capitalistas.

O Estado do Bem-Estar Social constituído como solução para os problemas da crise do capitalismo liberal no final da década de 1920, a partir do intervencionismo e planejamento estatal, passou a ser apontado como principal responsável pela crise recente.

O novo modelo produtivo e de acumulação capitalista, no contexto da globalização econômica sob a égide do neoliberalismo, chamado por Harvey de “Acumulação flexível de Capital”, nascia marcado por profundas transformações tecnológicas, novas estruturas industriais, novas institucionalidades, mudanças nas relações de trabalho, novos conceitos de produção, substituição da produção em massa pela produção variável, focalização da produção [terceirização], substituição da eletromecânica pela microeletrônica, transnacionalização das decisões, expansão da multimídia, etc.



Foto: Davi Francisco da Silva - Grafite Minhocão

Não obstante, tendo como expoentes iniciais os intelectuais Milton Friedman e Friedrich August Von Hayek, bem como os governos de Margaret Thatcher na Inglaterra (1979-1990) e Ronald Reagan nos Estados Unidos (1980-1988), erigiu-se o neoliberalismo, vertente ideológica e prática do processo de globalização ou mundialização do capital, difundido como inevitável a todas as nações.

Nesse contexto, a vida cotidiana dos moradores das cidades americanas foi sendo radicalmente modificada. Nos anos 1970, nos Estados Unidos, as cidades foram perdendo verbas federais para os serviços sociais. Tendo por base a reestruturação produtiva, ocorreram transformações urbanas, comerciais e no mercado de trabalho que afetaram sobremaneira os mais pobres e aumentaram a distância entre classes e raças no país.

Hobsbawm (1999a, p. 333 e 334) nos fornece uma descrição da população negra norte-americana no período supracitado:

Os setores pobres da população negra urbana nativa dos EUA, ou seja, a maioria dos negros americanos, tornaram-se o exemplo típico dessa ‘sub-classe’, um corpo de cidadãos praticamente fora da sociedade oficial, não fazendo parte real dela – no caso de muitos de seus jovens – do mercado de trabalho. Na verdade, muitos de seus jovens, sobretudo os homens, praticamente se consideravam uma sociedade proscrita, ou anti-sociedade.

Naturalmente essa situação afetou importantes cidades dos Estados Unidos, entre elas Nova York e sua população mais pobre, constituída de negros e latinos. Como principal centro financeiro internacional, Nova York sofreu imediatamente os impactos dessas

transformações estruturais no modelo produtivo. Além disso, desde os anos 1960, a cidade vinha sofrendo intervenções em sua paisagem urbana que potencializavam os problemas enfrentados pela parcela da população negra e hispânica.

Segundo Berman (p. 357), nos Estados Unidos iniciava-se o domínio do “mundo da via expressa”. “O dinheiro e a energia foram canalizados para as novas autoestradas e para o vasto sistema de parques industriais, *shopping centers* e cidades-dormitório que as rodovias estavam inaugurando”. Por outro lado, continua Berman, milhões de pessoas negras e hispânicas que convergiam para as cidades norte-americanas sofreram as consequências dessas mudanças. Desempregadas e extremamente pobres, essas pessoas viviam sem perspectivas e esperança.

O lugar considerado “o berço do hip-hop”, o South Bronx, em Nova York, sofreu intensivamente os efeitos dessas transformações. Mais de 60 mil residências foram destruídas e 170 mil pessoas tiveram que se deslocar, devastando, dessa forma, “(...) uma rede familiar e os serviços comerciais oferecidos por um bairro aos seus moradores” (Rose, 1997, p. 200). O South Bronx tornou-se o “símbolo do desgosto americano” com seus prédios destruídos e abandonados, com o aumento da violência e com a população submetida às ordens dos traficantes e gangues armadas.

Por outro lado, como observa Berman, em contraposição ao “mundo da via expressa” surgia uma forte cultura pautada no resgate da rua. O “grito de rua” ressurgia como alternativa à desestruturação urbana, à ausência de lugares públicos de lazer e comunicação. Contestava-se a privatização dos espaços consubstanciados nos *shopping centers*, nos condomínios luxuosos, nos clubes privativos, etc.



Foto: Davi Francisco da Silva - Grafite Minhocão

Lawson argumenta que é possível, por meio de algumas canções de hip-hop, perceber um desafio à política liberal nos Estados Unidos em relação a duas questões centrais. Em primeiro lugar, o Estado americano nunca cumpriu com relação aos negros o pleno direito de cidadania; segundo, em consequência, a luta pelos direitos civis deveria continuar.

O respeito às liberdades humanas tão propaladas pelo neoliberalismo não parecia se aplicar aos negros, em meio às práticas coercitivas do racismo. O “(...) tratamento dado aos negros nos Estados Unidos levou alguns membros conscientes da comunidade hip-hop a questionarem o significado da cidadania (...)” (Lawson, 2006, p. 164).

Lawson descreve qual seria o sentimento dos que fazem hip-hop nos Estados Unidos: “O inimigo está à nossa volta. Estamos em guerra. É uma guerra para as mentes, corações e as almas das pessoas negras. Essa é a mensagem do rap revolucionário e consciente da comunidade hip-hop” (p. 169).

O hip-hop, enquanto “cultura de rua”¹, portanto, ressignifica, redefine e

surge como mais uma das alternativas a esse cenário de desestruturação urbana e dos laços tradicionais como a família e a comunidade. “O hip-hop duplicou, reinterpretou a experiência da vida urbana e apropriou-se, simbolicamente, do espaço urbano” (Rose, 1997, p. 193).

O hip-hop reinventou os espaços urbanos, pois

A fala sobre metrô, grupos e turmas, economia estagnada, sinais estáticos e cruzados surge nas canções, nos temas e no som do hip-hop. Os artistas grafitavam murais e *logos* nos trens, nos caminhões e nos parques, reivindicando seus territórios e inscrevendo sua outra e contida identidade na propriedade pública. Os primeiros dançarinos de *break* (...) elaboraram suas danças nas esquinas das ruas junto aos blocos de concreto e placas e fizeram com que as ruas se tornassem teatros e centros provisórios para a juventude. (Rose, 1997, p. 193)

Além disso, não resta dúvida de que dos anos 1960 até meados dos 1970 houve uma grande reviravolta nos valores até então cultivados. Contestação e rebelião são duas palavras com as quais se procura captar o espírito da época (Paes, 1992, p. 20). Segundo Hobsbawm (1999a), uma verdadeira “Revolução Cultural” ocorreu nesse período, por meio de mudanças de valores, principalmente nas “relações entre os sexos e as gerações” com a desestruturação familiar (em que as famílias passaram a ser cada vez mais dependentes apenas das mães) e a liberação sexual. Outro ponto destacado por Hobsbawm (1999a, p. 317) foi o aumento de uma certa cultura juvenil, pois a “(...) juventude, um grupo com consciência própria que se estende da puberdade, (...), até a metade da casa dos vinte agora se tornava um agente social independente”.

Ressaltamos ainda que o hip-hop surge na esteira dos movimentos pelos direitos civis dos negros que eclodiram nos Estados Unidos e da luta de líderes como Malcolm X, Martin Luther King e organizações como os Panteras Negras, que tinham como lema: “Poder para o povo preto” e possuíam uma filosofia política pautada no maoísmo.

Destacamos que foi no governo do presidente Ronald Reagan (1980-1988), início do projeto neoliberal, que boa parte das ações afirmativas conquistadas e empreendidas durante a década de 1960 foram eliminadas e/ou sofreram fortes ataques. A população negra se viu afetada drasticamente por essa política de retirada de direitos, o que a dividiu, também, em dois grupos: os que haviam se beneficiado das ações afirmativas e mantinham um padrão de vida médio e os que não conseguiam mais auxílios sociais e viviam no caldeirão de mudanças da economia e da reestruturação do espaço urbano.

Os iniciadores do hip-hop faziam parte desse segundo grupo, ou seja, viveram num momento de agudização do abismo “racial” e social pós década de 1960. Esse contexto influenciará na produção artística. Enquanto o *jazz* e o *blues* representavam o gosto musical da classe média e rica afro-americana, o hip-hop se constituía enquanto expressão da população negra e hispânica mais radicalmente oprimida e marginalizada.

Hobsbawm (1999b, p. 399), por exemplo, afirma que atualmente os “jovens negros não sonham em tocar trompete (...) mas sonham em participar de grupos de *rap* (...)”. Castells, analisando os aspectos culturais do que ele chama de “sociedade informacional”, diz o seguinte:

O *rap*, e não o *jazz*, é o produto dessa nova cultura, que também expressa uma identidade, também está fundada

na história negra e na longa tradição norte-americana de racismo e opressão social, no entanto, incorpora novos elementos: a polícia e o sistema penal como instituições centrais, a economia do crime como o chão de fábrica, as escolas como área de conflito, as igrejas como redutos de conciliação, famílias madrecêntricas, ambientes depauperados, organização social baseada em gangues, uso de violência como meio de vida. São esses os novos temas da nova arte e literatura negra nascidos da nova experiência do gueto. (Castells, 2006, p. 76)

Articulando elementos de matriz africana, história dos afrodescendentes e o cotidiano das ruas, da vida urbana (Cunha Jr., 2003), o hip-hop difundiu-se em festas, criadas pelo DJ americano Afrika Bambaataa, que tinham o propósito de diminuir as brigas de gangues que assolavam os bairros pobres de Nova York e, ao mesmo tempo, reivindicar ações públicas estatais que garantissem a melhoria de vida dos negros e latinos, bem como denunciar a violência policial e as discriminações sofridas por essas pessoas.

Conclusão

Entendemos o hip-hop nessa perspectiva, ou seja, como parte integrante de todo um processo de contestações e busca de soluções para os problemas de racismo e exclusão social enfrentados pelas comunidades latinas e negras norte-americanas.

As transformações sociais vivenciadas pelos jovens tornaram-se objeto de ação e reflexão para os segmentos juvenis mais diretamente ameaçados pela reestruturação da cidade [Nova York], especialmente os jovens afro-americanos e de origem hispânica. Por esse motivo tornaram-se os principais sujeitos do processo de constituição do movimento hip-hop. (Silva, 1998, p. 34)

Percebemos que desde o início do hip-hop houve uma forte preocupação com a comunidade e os jovens que nela habitam. A intenção era impedir que eles se matassem mutuamente em brigas incessantes pelo controle de territórios e bairros. Com tal propósito, Afrika Bambaataa uniu-se a dois outros pioneiros do hip-hop, Kool Herc, considerado o criador do *rap* e o DJ Grand Master Flash, inventor de inúmeras técnicas utilizadas pelos DJs de hip-hop, e, a partir de então, por meio dos vários eventos públicos no bairro do Bronx, lançaram a ideia de que as gangues poderiam resolver os seus problemas por meio da arte.

Criaram, assim, a batalha de *break*, que eram disputas simbólicas no plano da arte, da dança *break*, com o objetivo de deslocar os conflitos violentos das ruas. Como resultado dessas ações, muitos dos antigos domínios territoriais das gangues passaram a ser delimitados apenas por grafites com mensagens de paz e anúncios de festas. Nestas o DJ (*disc jockey*) e o MC (mestre de cerimônia) faziam seus *shows*, por meio de improvisos, entoando palavras de protesto e reivindicações. Todos aqueles que assim o quisessem fazer eram convidados a subir no palco e expor suas mensagens.

O hip-hop, nesse sentido, tem um forte apelo à localidade, ao grupo, a uma espécie de família alternativa proporcionadora de segurança, lazer, solidariedade e, por outro lado, tem sua formação a partir de inúmeros elementos da cultura negra e hispânica reelaboradas num contexto histórico de transformações urbanas, tecnológicas e sociais, como observamos nas características dos elementos que o compõem: o *rap*, o *break* e o grafite. (cc)

Rosenverck Estrela Santos é Mestre em Educação e Professor da Universidade Federal do Maranhão.

Nota

1. É dessa forma que seus integrantes o denominam.

Referências

- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Trad. Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. Hoje, tantos anos depois... (prefácio). In: SOUZA, Ana Inês e CASTELLS, Manuel. *O poder da identidade*. 5. ed. Trad. Klauss Brandini Gerhardt. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2006.
- CUNHA JR., Henrique. Ver vendo, versando sem verso, escrevendo e se inscrevendo no hip-hop. Revista *Espaço Acadêmico*, n. 31, dez. 2003. Disponível em: <<http://www.espacoacademico.com.br/031/31ccunha.htm>>. Acesso em: 28 mai 2005.
- DAMASCENO, Maria Nobre. *Artesania do saber: tecendo os fios da educação popular*. Fortaleza: Editora UFC, 2005.
- FÉLIX, João Batista de Jesus. *Hip-hop: Cultura e política no contexto paulistano*. (Tese de Doutorado em Antropologia Social). São Paulo: USP, 2005.
- FRIGOTTO, Gaudêncio, e CIAVATTA, Maria. Educação básica no Brasil na década de 1990: subordinação ativa e consentida à lógica do mercado. In: *Educação & Sociedade*, Campinas: CEDES, v. 24, n. 82, 2003.
- GRAMSCI, Antônio. *Concepção dialética da História*. Trad. Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.
- HARVEY, David. *Condição Pós-Moderna*. Trad. Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 2003.
- HOBBSAWM, Eric. *História social do jazz*. Trad. Angela Noronha. 4. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2004.
- _____. *A era dos extremos: o breve século XX, 1914-1991*. São Paulo: Cia. das Letras, 1999a.
- _____. *Pessoas extraordinárias*. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1999b.
- LAWSON, Bill E. Comandos do microfone: rap e filosofia política. In: DARBY, Derrik, e SHELBY, Tommie. Trad. Martha Malvezzi Leal. *Hip-hop e filosofia: da rima à razão*. São Paulo: Madras, 2006.
- MARTINS, Rosana. *Hip-hop: o estilo que ninguém segura*. São Paulo: Prima Linea, 2005.
- PAES, Maria Helena Simões. *A década de 60: rebeldia, contestação e repressão política*. São Paulo: Ática, 1992.
- PETRAS, James. *Ensaio contra a ordem*. São Paulo: Scritta, 1995.
- ROSE, Tricia. Um estilo que ninguém segura: política, estilo e cidade pós-industrial no hip-hop. In: HERSCHMANN, Micael (org.). *Abalando os anos 90: funk e hip-hop, globalização, violência e estilo cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- SHUSTERMAN, Richard. Estética *rap*: violência e arte de ficar na real. In: DARBY, Derrik, e SHELBY, Tommie. Trad. Martha Malvezzi Leal. *Hip-hop e filosofia: da rima à razão*. São Paulo: Madras, 2006.
- SILVA, José Carlos Gomes da. *Rap na cidade de São Paulo: música, etnicidade e experiência urbana*. Tese de Doutorado em Antropologia. Campinas: Unicamp, 1998.
- SILVA, L. Soares da. *O rap – um movimento cultural global?* Goiânia: FCHF/UFG, 2006.
- TAYLOR, Paul C. O hip-hop pertence a mim? A filosofia da raça e cultura. In: DARBY, Derrik, e SHELBY, Tommie. Trad. Martha Malvezzi Leal. *Hip-hop e filosofia: da rima à razão*. São Paulo: Madras, 2006.

As vozes da África: o gueto forja sua cultura

RAFAEL LOPES DE SOUSA

Desde o advento do *rock*¹, passando pelo fenômeno *punk*², até o encontro com o anti-cordial movimento *rap*³, a música tem sido a ferramenta mais intensamente utilizada entre os jovens de todas as classes sociais para expressar os seus sentimentos de vida. O movimento hip-hop inova, contudo, ao incorporar em suas manifestações outras modalidades artísticas — a dança e o grafite

— como temas “auxiliares” de comunicação, ampliando, assim, o território de atuação para os seus membros. O intercâmbio estabelecido entre essas representações culturais fortalece as intervenções dos jovens periféricos no cenário urbano. Motivados, agora, por essa nova situação, eles abandonam as áreas de confinamento, a fim de questionar de maneira mais ampla e aberta as condições materiais de suas vidas.

Essa nova modalidade de comunicação desnudou as contradições e revelou as incertezas do Brasil contemporâneo. Ao criar as condições materiais para uma nova leitura da sociedade, esses jovens, banidos da vivência cívica, ocupam simbolicamente o espaço urbano por meio da música, da dança e da arte gráfica e forjam no coração da cidade novas redes de relacionamento e sociabilidade em torno das quais emerge a cultura hip-hop⁴.



Foto: Davi Francisco da Silva - Grafite Teatro Municipal de São Paulo



Foto: Davi Francisco da Silva - Grafite Minhocão

Rap: a voz amplificada da periferia

Entre os três elementos que constituem a cultura hip-hop, o movimento *rap* tem se destacado como o principal representante. É, pois, na condição privilegiada de abordar *in loco* os problemas da periferia, que esse movimento tem se firmado como uma voz amplificada das queixas e cobranças que os jovens pobres do Brasil fazem em suas cidades. Ao trazer à tona temas controversos da vida urbana, os jovens, envolvidos com esse grupo de estilo⁵, deixam em xeque a legitimidade do estatuto-padrão que regulamenta suas vidas e forjam, na esteira desses acontecimentos, novas representações em torno das quais constroem o estilo *rap*. Um estilo que oferece, aliás, as bases materiais e simbólicas para reorientar a condição de existência na periferia. Qual o significado dessas representações para

os jovens da periferia de São Paulo? Em que instâncias e com quais ferramentas são elaboradas? Que influência exercem no cotidiano desses jovens? São essas questões que abordaremos neste artigo.

Dialogando com a cultura passada e presente, com representações locais e globais, os jovens da periferia de São Paulo, envolvidos com o movimento hip-hop, abandonam a condição passiva de consumidores para assumir uma condição ativa de produtores de cultura. A determinação de colocarem-se como artífices de seu próprio tempo aproximou as experiências e unificou as forças dispersas dos jovens periféricos num fazer cultural autogerido.

Esse novo saber é composto por práticas e hábitos que fundamentam o universo de ação de cada grupo. Assim, as causas defendidas por determinado grupo não são, necessariamente, as bandeiras de defesa do outro. A diversidade de pensamento e a visão particularizada

que têm da sociedade talvez expliquem os enfrentamentos e as rixas amiúde verificadas entre os diversos grupos de estilo na defesa dos seus territórios e de suas causas. É importante salientar, contudo, que, apesar das diferenças interpostas, o consumo e a produção musical persistem como traços comuns no universo das coletividades juvenis.

O entendimento e a relação que os jovens estabelecem com a sociedade estão, portanto, atravessados pelos atos de consumir ou de produzir música. De tal sorte que a escolha que fazem, de qualquer uma dessas duas modalidades de cultura, orienta e fundamenta o comportamento do indivíduo no meio social. Assim, quando se deixa envolver e influenciar pela indústria da moda e do consumo, o indivíduo perde sua autonomia para tornar-se a face maquiada da vontade coletiva. Se, por outro lado, ele opta pelos horizontes indefinidos da produção autogerida, a liberdade de

criar e de experimentar define novos modos de ser e de viver do indivíduo em sociedade.

Por ser o elemento mais expressivo da cultura hip-hop, o *rap* proclama-se um espaço de autoconhecimento pronto para instruir e alertar os moradores do gueto contra as armadilhas do sistema. Não há uma fórmula fixa ou preestabelecida para esse sinal de alerta; as necessidades cotidianas e a urgência das ruas é que vão tramando e construindo maneiras variadas de respostas para uma realidade que se apresenta pouco amistosa para os jovens pobres.

Assim, quando a situação pede, eles apelam à fé e à sensibilidade religiosa do indivíduo: “que Deus me guarde pois eu sei que ele não é neutro/ vigia os ricos mas ama os que vêm do gueto” (Racionais MC’s, do álbum *Nada como um dia após o outro dia*, de 2002). Caso essa estratégia mostre-se insuficiente para conquistar a confiança da comunidade, eles recorrem a outro expediente de igual importância, com uma força mobilizadora ainda maior, e denunciam o preconceito racial do qual são vítimas: “negro drama / cabelo crespo e a pele escura / a ferida a chaga, a procura da cura” (idem). Se ainda assim não conseguem despertar a consciência da comunidade, com nenhuma dessas estratégias, eles põem em pauta a truculência com que a polícia costuma tratar os seus semelhantes: “...não confio na polícia, raça do caralho / Se eles me acham baleado na calçada / Chutam minha cara e batem em mim / Eu sangraria até a morte / Já era, um abraço / Por isso minha segurança / Eu mesmo faço” (Racionais MC’s, do álbum *Raio X Brasil*, de 1993).

Os fragmentos acima exemplificam bem como os *rappers* lidam com as dificuldades cotidianas da periferia. Para além do conformismo, da resigna-

ção, da alienação, enfim, que a cultura consensual sempre quis lhes imputar, o relacionamento que estabelecem com os conflitos da vida urbana deixa entrever uma postura militante com os problemas e riscos que o meio social lhes impõe. Isso permite que as demandas impostas por essa conjuntura adversa sejam recolhidas e cuidadosamente inventariadas em suas crônicas musicais.

60% dos jovens de periferia sem antecedentes criminais já sofreram violência policial. A cada quatro pessoas mortas pela polícia três são negras. Nas universidades brasileiras apenas 2% dos alunos são negros. “A cada quatro horas um jovem negro morre violentamente em São Paulo”. (Racionais MC’s,

do álbum *Sobrevivendo no Inferno*, de 1997)

É possível entrever nesse discurso a busca de novos patamares e modos de cidadania, que, nos dizeres de Dayrell (2001, p. 131), oferecem subsídios consistentes para os jovens periféricos criarem uma narrativa da autoidentidade.

Entre as principais consequências produzidas por essas narrativas da autoidentidade queremos destacar aquela que mais perplexidade causou à sociedade: trata-se do distanciamento, vale dizer, do abandono contínuo e sistemático que os jovens suburbanos estabeleceram com as instâncias mediadoras do “Brasil Cordial”, para adotar, num mesmo movimento, um conflito

Foto: Davi Francisco da Silva - Grafite Teatro Municipal de São Paulo



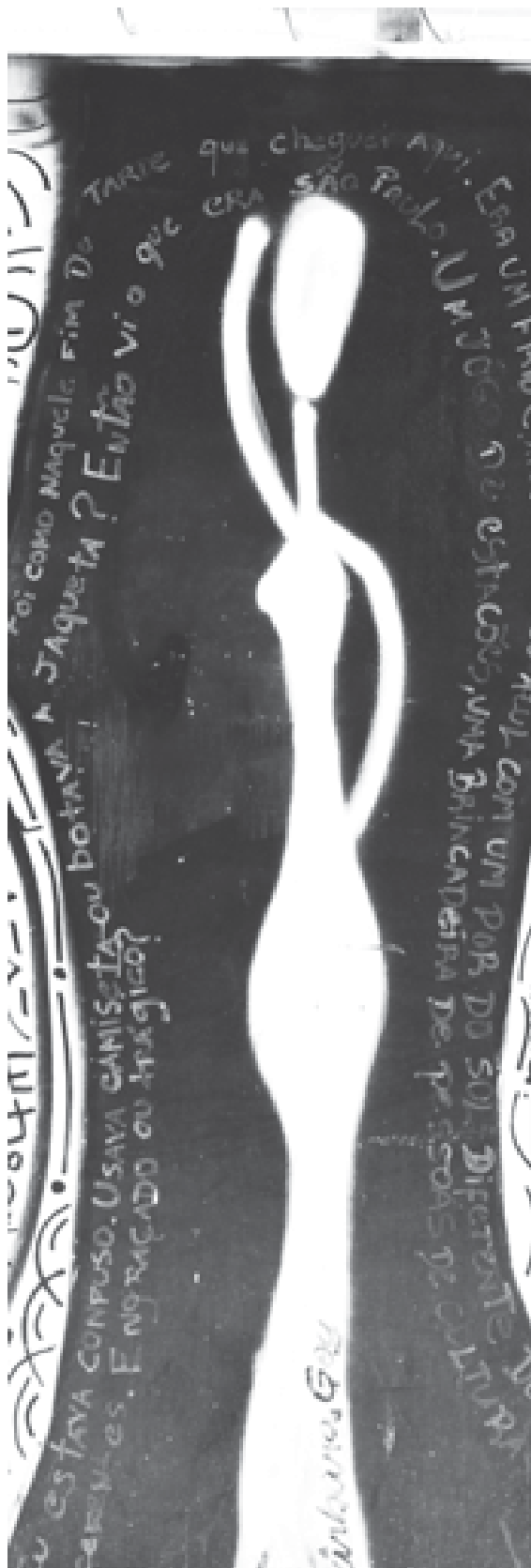


Foto: Davi Francisco da Silva - Grafite Minhocão

aberto, generalizado e sem tréguas no espaço urbano. Assim, em que pesem as críticas e injúrias que a cultura consensual faz às opções e caminhos escolhidos pelos “militantes” do movimento *rap*, é importante ressaltar que as cobranças e enfrentamentos que suas intervenções trazem para a arena pública revelam um desgaste dos princípios que sustentam o discurso do Brasil cordial, principalmente por apresentar a violência e o conflito – em lugar do acordo e do entendimento – como métodos privilegiados de comunicação e protesto.

Três fatores contribuíram decisivamente para o desenvolvimento dessa insubordinação na periferia da cidade de São Paulo. O primeiro está relacionado com a pouca oportunidade que os jovens, principalmente os jovens suburbanos, encontraram a partir da década de 1980, para se integrarem no mercado de trabalho. O segundo fator está diretamente associado ao primeiro, ou seja, à medida que são distanciados do mundo do trabalho e das oportunidades que ele reserva, os jovens reagem e respondem, por exemplo, com um crescente desinteresse pelos estudos e pela instituição escolar. Estabelecem, com esse posicionamento, uma relação pragmática com os estudos e com outras instâncias do conhecimento formal. Em outras palavras, a escola perde o *status* privilegiado de ser a principal fonte de conhecimento e oportunidades de emancipação para a vida dos jovens da periferia. Num terceiro plano, encontra-se o aumento da desconfiança dos pobres na imparcialidade e infalibilidade da Justiça.

Não se trata de fazer uma caricatura, mas de propor uma hipótese, a de que quando alguns dos principais pilares de inserção e sustentação dos jovens na vida social enfraquecem, a sociedade torna-se também frágil, pois deixa de usufruir adequadamente da energia e da criatividade desse segmento, que, ao se

sentir impedido de participar da vida cívica, desloca suas expectativas para um circuito fechado, pouco compreensível aos olhos e ao entendimento da sociedade.

O eixo oblíquo que guia o enfoque entre o asfalto e a favela tem sido a violência urbana, que se apresenta com origem definida nas favelas, nos morros onde habitam os pobres, nas ruas contaminadas e ameaçadas pela sua presença, onde assaltam, realizam o comércio informal ou dormem sob as marquises dos prédios, obstinados em demonstrar a insolvência teórica daqueles que realizam construções binárias entre os espaços públicos e privados. (Arce, 1997, p. 150)

Essa nova modalidade de reclamar, isto é, essa intervenção violenta que agora trazem para o espaço urbano está presente, segundo Rocha (2004), na maioria das representações culturais do Brasil contemporâneo. Ganha importância, todavia, em expressões artísticas que retratam de maneira incomum e contundente o cotidiano da periferia. Para esse autor, as músicas dos Racionais MC's e os romances de Ferréz, como *Manual Prático do Ódio* e *Capão Pecado*, merecem destaque pela elaboração e pelas proposições apresentadas. Apesar de serem expressões artísticas manifestadamente voltadas para as causas e problemas das regiões periféricas, é importante lembrar que outros conflitos da cultura brasileira da contemporaneidade são também evidenciados nessas representações sempre de maneira aberta, franca e sem maquiagem. São essas características, aliás, que distinguem, no limite, a marginalidade de hoje da marginalização de outrora.⁶

Pode-se dizer, então, que, ao trazer à tona os problemas permanentemente negligenciados e as reivindicações

reiteradamente desprezadas pela cultura consensual, o movimento *rap* cria uma “poética da sobrevivência” na periferia e forja, com essa atitude, outras representações culturais para o Brasil contemporâneo. Esse movimento supera, assim, os limites estabelecidos pela “Dialética da Malandragem” e, num mesmo movimento, cria as condições favoráveis para o desenvolvimento da “Dialética da Marginalidade”.

Pontuando as diferenças entre essas duas culturas, Rocha (2004) sustenta que os mecanismos de atuação da primeira oscilam sempre entre os polos da ordem e da desordem, na busca de acordos e entendimentos com a vã ilusão de ser “absorvido pelo polo convencionalmente positivo” da sociedade. Já os preceitos que norteiam o campo de atuação da segunda vertente, isto é, que guiam as ações da “Dialética da Marginalidade”, não trabalham pela busca da conciliação ou da harmonização social e é por isso que seus representantes rejeitam enfaticamente qualquer tentativa de acordo ou entendimento como moeda de troca para a ascensão social.

Apresentar as contradições da nação, numa “crítica certa da desigualdade social” parece ser o principal compromisso do movimento *rap*. Por isso, os traços característicos e comuns que permeiam a vida dos jovens periféricos – preconceito, desemprego, exploração, perseguição e analfabetismo, violência, crime, drogas e prostituição – ganham destaque em suas crônicas musicais; divulgando o submundo de suas vidas, seus integrantes insistem, ademais, em dizer que vivem em meio a uma guerra que não foi inventada por eles e da qual são as maiores vítimas: “me tiraram a paz/ quebraram a trégua / transformaram nossa vila num campo de guerra” (Detentos do Rap, do álbum *Campo de Guerra*, de 2002). Fazem com isso “um esforço sério de interpretação

dos mecanismos de exclusão social, pela primeira vez realizado pelos próprios excluídos” (Rocha, 2004).

Esse despertar de consciência em torno da sofrível condição na qual encontram-se imersos empresta a esses jovens, banidos da vivência cidadã, uma conotação radical para suas manifestações. Dificulta a aceitação e, consequentemente, a participação em um jogo que tem regras e norma preestabelecidas, mas que eles não ajudaram a elaborar. Por isso, poderíamos dizer, conforme Marcuse (1982), que as práticas de resistência mais utilizadas pelos jovens atualmente guardam muitas semelhanças com a rebeldia propugnada pelos jovens da década de 1960, pois agora, como outrora, o fato de eles começarem a recusar jogar o jogo pode ser o fato que marca o começo do fim de um período.

O início dos anos 1980 marca, de fato, o começo de um novo período para a sociedade brasileira. Com a abertura política, tudo se torna alvo de questionamentos e críticas. Uma nova lógica de participação cívica emerge desse cenário e, de imediato, rejeita os dois lados da moeda, isto é, rejeita os valores, princípios e determinações da cultura

consensual, por um lado, enquanto, de outro, põe sob suspeição as alternativas oferecidas pelos “modelos salvacionistas”⁷ dos movimentos e partidos de esquerda das décadas anteriores. O novo era o que se esperava, o novo era o que se buscava. Era como se tivesse iniciado o segundo tempo de um jogo, só que com novos jogadores, os quais não aceitam as regras estabelecidas e, por isso, resolvem impor suas condições para participar do teatro social.

É neste cenário em transformação que os elementos constitutivos da cultura hip-hop estão sendo delineados. O desafio de experimentar as possibilidades que as tecnologias eletroeletrônicas oferecem já havia sido devidamente investigado pelas gerações anteriores. A meta agora, portanto, é ampliar os horizontes oferecidos por esses recursos e é isso, precisamente isso, que o movimento *rap* faz ao introduzir e trabalhar novos conceitos na música urbana contemporânea.

Fazendo da sucata uma nova possibilidade de arte

O século 20 descortinou novos meios de sociabilidade e integração

Foto: Davi Francisco da Silva - Grafite Teatro Municipal de São Paulo



social — o rádio, o cinema, a indústria fonográfica, a televisão —, tornando decisivas suas influências sobre a vida dos jovens. Essas novas tecnologias foram rapidamente incorporadas por esse segmento social como forma mais cotidiana de interferência e participação em um mundo social que se ampliou para os jovens, a partir de então.

Os Estados Unidos foram o território que mais incentivo e apoio prestaram para a difusão dessa aventura tecnológica e, por isso, não tardou muito para que o interesse e o empenho que dedicavam a essa causa tivessem resultados práticos no cotidiano da sociedade. O efeito mais visível foi, provavelmente, a criação de um ambiente favorável para o pleno desenvolvimento das reuniões e encontros dos jovens nos espaços públicos. Esses encontros foram, com efeito, os principais responsáveis pelos primeiros contornos do que mais tarde ficaria conhecido como cultura juvenil.

Tratando dos efeitos e consequências que esses novos meios tecnológicos legaram para a sociedade contempo-

rânea, Sevcenko (2001) observa que a rápida evolução da tecnologia, na primeira metade do século 20, foi acompanhada também por uma popularização do uso de suas técnicas. O surgimento dos toca-discos movidos a eletricidade permitiu, segundo suas análises, que os segmentos menos favorecidos da sociedade norte-americana, as comunidades negras notoriamente, estreitassem os vínculos com esses novos meios de comunicação e entretenimento, fazendo de seus recursos um meio apropriado para a divulgação da sua “sofisticada variedade rítmica” em outras comunidades.

Anos mais tarde, após a Segunda Guerra, o ritmo e a dança alucinada dos negros já haviam conquistado o coração e o gosto dos jovens marginalizados e excluídos daquela sociedade que, respondendo aos apelos rítmicos de músicos negros como Chuck Berry e Little Richard, dançavam alucinadamente nos teatros, nos cinemas, nas escolas e nas lanchonetes provocando, com essa dança, uma insurreição comportamental

contra um mundo cada vez menos semelhante ao deles.

Os guardiões da ordem tomam essas manifestações como uma provocação, um acinte, um desrespeito que precisava ser punido exemplarmente. A sociedade mostrava-se cada vez mais dividida diante dos contraditórios interesses apresentados por essa realidade.

Para os jovens, era a insurreição contra a hipocrisia, a desigualdade e a estupidez. Para os guardiões da ordem, era o paganismo, a delinquência e as trevas. (...) negros, latinos e imigrantes foram atacados, ameaçados e intimidados por associações racistas e intolerantes. (Sevcenko, 2001, p. 113)

O combate não dava, pois, sinais de tréguas. Apesar dos contratempos e do desgaste, a indústria cultural norte-americana, percebendo, com senso de oportunidade, o promissor mercado que se abria com essas novas possibilidades tecnológicas, principalmente com aquelas advindas do setor musical,



incentiva e facilita o consumo de seus produtos. Nesse contexto, a emergente cultura juvenil é redimensionada, ganha novo *status* e uma importância estratégica para os interesses da sociedade de consumo. A música e a dança, entre outras particularidades dos jovens norte-americanos, são transformadas, convenientemente, em produtos de exportação, sendo, doravante, imitadas e copiadas em praticamente todo o mundo ocidental. Os contornos da cultura juvenil que começaram a ser delineados lá nos primórdios do século 20, ganhavam finalmente seus retoques definitivos com a consolidação da figura bastante peculiar do *American way of life*.

Em meados dos anos 1950, o feitiço já estava feito; mais do que isso, sua fórmula já havia sido experimentada em outros territórios. Foi precisamente com as contribuições provenientes de outras localidades que a música e a dança dos negros norte-americanos ganharam novas dimensões no contexto dos anos 1960.

Nessa época, um jamaicano de nome Clive Campbell, que mais tarde

ficou internacionalmente conhecido como Kool Herc, levou da Jamaica para os Estados Unidos a técnica do *sound system*. Os fundamentos dessa técnica consistem na utilização de um par de *pick ups*, isto é, dois toca-discos interligados, dois amplificadores e um microfone, tudo isso para gerar maior potência e alcançar uma melhor qualidade do som. Esse sistema foi amplamente utilizado até meados dos anos 1970, quando as festas e reuniões nos bairros eram um importante elemento aglutinador para os jovens de baixa renda.

Por essa época, o DJ Kool Herc já havia feito escola e contava com uma legião de seguidores. Atribui-se a um desses seguidores, Grandmaster Flash, algumas importantes descobertas para a cultura hip-hop. Sua primeira inovação foi o *scratching mixing*: uma técnica de sobreposição e mixagem de sons de um disco aos de outro que já esteja tocando. Essa técnica permite que o DJ (disc jockey) utilize um fone de ouvidos para pré-selecionar uma faixa enquanto o equipamento toca outro disco. A quebra de ritmo e as abruptas interrupções amiúde verificadas nas festas são minimizadas com a introdução dessa técnica, já que, no exato momento em que uma música está acabando, outra já está saindo nos alto-falantes. Outra importante contribuição também atribuída a Flash foi a introdução do *scratch* no universo da música contemporânea. Essas inovações repercutiram positivamente entre os participantes dos eventos que, mais do que espectadores, apresentavam-se, agora, como interlocutores desses acontecimentos.

Um dos mais importantes e decisivos impulsos para o desenvolvimento do movimento *rap* está, portanto, associado à transição da tecnologia de recursos analógicos para digitais que ocorreu na passagem dos anos 1970

para os anos 1980, nos Estados Unidos. Nesse período, uma febre de consumo tecnológico domina o sentimento dos segmentos mais abastados da sociedade, que, no afã de demonstrar sintonia e desprendimento no uso das novidades eletroeletrônicas, disponibiliza seus toca-discos e seus *LPs* para a indústria da reciclagem.

O *rap* nasceu da tecnologia comercial da mídia: discos e toca-discos, amplificadores e aparelhos de mixagem. Seu caráter tecnológico permite que seus artistas criem uma música que não poderiam produzir de outra forma, seja porque não poderiam arcar com os custos dos instrumentos necessários, seja porque não teriam formação musical para tocá-los. A tecnologia faz dos DJs verdadeiros artistas, e não consumidores ou simples técnicos. (Shusterman, 1998, p. 154-155).

As descobertas produzidas por essa experiência musical caíram imediatamente no gosto dos jovens suburbanos que viviam no circuito Detroit-Chicago-Nova York. Estes lhe imprimiram uma nova estruturação rítmica para além da celebração tecnológica das elites.

As transformações operadas no campo tecnológico aceleraram o ritmo das mudanças comportamentais que se vinham processando no mundo dos jovens. Foi aí, mais precisamente entre os jovens suburbanos, que essas transformações ocorreram de maneira mais surpreendente e reveladora. Surpreendente porque, ao serem influenciados por essas novas tecnologias, esses jovens encontraram saídas, formularam estratégias e propuseram modos para, igualmente, influenciar os seus caminhos, redefinindo, por exemplo, as possibilidades de uso desses novos recursos para além dos limites inicialmente imaginados por seus criadores.



Foto: Davi Francisco da Silva - Grafite Teatro Municipal de São Paulo



Foto: Davi Francisco da Silva - Grafite Teatro Municipal de São Paulo

Reveladora porque o universo simbólico criado a partir dessas experiências migrou da periferia para o centro, ensejando, desde então, rupturas significativas na paisagem e na estrutura urbana das metrópoles.

Uma importante e decisiva contribuição que o movimento *rap* trouxe para a música contemporânea foi a sua admirável capacidade de ofertar aos jovens suburbanos as condições necessárias para que eles pudessem finalmente retirar de um cenário adverso os exemplos positivos para a missão de suas vidas. Foi isso, precisamente isso, que seus militantes fizeram no início da década de 1980. Nessa época — como vimos anteriormente — os avanços e os benefícios que a tecnologia digital oferecia não eram extensivos a toda a população. O acesso aos recursos e às oportunidades

que essa tecnologia oferecia estavam, portanto, restritos aos segmentos mais abastados da sociedade que, entusiasmados com esses novos mimos, dispensam prontamente os seus “velhos” e “ultrapassados” aparelhos analógicos juntamente com os seus “antiquados” e “inadequados” LPs, na expectativa de viver em conformidade com o conforto e o *status* que a era digital estava, então, proporcionando.

É importante ressaltar que, apesar de impedidos financeiramente de usufruir dos benefícios que essa nova tecnologia oferecia, os jovens suburbanos, surpreendentemente, não se resignaram com a situação; contrariamente a isso, trataram de fazer do lixo tecnológico uma possibilidade de entretenimento diário em suas reuniões. O *sampling*, técnica que permite ao

DJ recortar, copiar, alterar e editar os fundamentos originais de uma música, para, a partir dessa intervenção, produzir uma “nova” música, foi forjado nesse contexto ou, dizendo de outro modo, foi inventado a partir dos experimentos que esses jovens faziam com a sucata tecnológica da elite.

Break: dança, protesto e resistência

As festas e reuniões que aconteciam nas ruas do Bronx, em Nova York, desde os anos 1960, propiciaram importantes trocas de experiências musicais e de vida entre os jovens migrantes latinos, caribenhos e afro-americanos. Conforme ampliavam o conhecimento e o entendimento do que estavam fazendo no espaço urbano, mais campo de interlocução eles estabeleciam com a sociedade.

No início dos anos 1970, as ruas do Bronx já haviam se transformado num imenso e rico laboratório a céu aberto. Para lá os jovens costumavam levar as suas contribuições culturais e a disposição de exercitar a criatividade que lhes é peculiar. Nesse contexto, o *break* e o grafite, modalidades artísticas que já faziam parte do cotidiano desses jovens, ganham novas dimensões e são incorporados como braços auxiliares da música *rap* formando, assim, uma importante simbiose responsável pela constituição e definitiva consolidação da cultura hip-hop.

O termo hip-hop é uma gíria que foi cunhada inicialmente por Afrika Bambaataa para designar os movimentos acrobáticos que os jovens dançarinos de *break* estavam praticando nos encontros musicais que ele promovia. *Hip* significa “quadril” e *hop* significa “movimento, salto”. Da junção desses dois termos nasceu a ideia de que ser *hip-hop* é ser mais dançante; por isso, quando o indivíduo é mais vibrante na dança, ele alcança o *status* e a condição de ser *hip-hop* em todos os momentos de sua vida.

Por essa época, ou seja, no início dos anos 1970, a discórdia e a rivalidade grassavam entre os jovens do subúrbio nova-iorquino. Eles estavam divididos em gangues que digladiavam na defesa e pela expansão de seus territórios de atuação. O *break* era, entretanto, o interesse comum que permeava e estabelecia a relação entre as gangues. Bambaataa, que já era a essa altura um destacado divulgador da cultura negra, percebeu isso e investiu toda sua experiência para fazer da dança *break* um elemento pacificador das brigas que aconteciam entre as “gangues de *break*”. Assim, usando de toda sua habilidade e conhecimento das causas motivadoras dessas brigas, propôs uma trégua entre as gangues que frequentavam as festas que promovia. Para tanto, convenceu os participantes desses encontros de que a disputa e a habitual rivalidade existente entre eles deveriam acontecer, *mutatis mutandis*, no plano da arte e do entretenimento.

Diante dessa nova realidade, as rixas que sempre desagravavam em violência corporal foram interrompidas ou, dizendo de outro modo, se transferiram para o universo simbólico da música e da dança. Nessas disputas, quanto mais acrobático e performático fosse o grupo, mais respeito e visibilidade ele alcançaria entre seus pares. Esse é, aliás, o interesse e a meta final almejada por toda gangue, isto é, alcançar reconhecimento, *status* e vantagens nos valores da ideologia oficial com suas atividades clandestinas. Por isso gangues devem ser entendidas como organizações formadas “por pessoas que têm os valores da ideologia oficial (...) em cujos objetivos acreditam, e que, do ponto de vista organizacional, surge como uma resposta específica a uma condição socioeconômica peculiar” (Sánchez-Jankowski, 1976, p. 34).

Além dos três elementos citados, ou seja, do *rap* (canto), do *break* (dança) e do grafite (artes plásticas), a cultura hip-hop conta com outros componentes na sua base de formação. Nos anos 1970, a importância dos DJs e MCs na cena juvenil era praticamente incontestável. A positiva influência que estes exerciam sobre os jovens, principalmente entre os jovens banidos da vivência cívica, desdobrou-se na busca e consequente criação de um estilo peculiar de convivência em grupo que foi traduzido na maneira de vestir, cantar, falar, e de se comunicar, enfim, com o mundo e com os seus pares. Essas características ajudaram a difundir os valores e a estabelecer os parâmetros da cultura hip-hop.

Nessa época, o *break* assume uma postura mais combativa e encarna a reação da música negra à era *disco*, sobretudo contra a sua vertente mais difundida, a discoteca. Essa reação começou em meados da década de 1970, quando os DJs comprometidos com o universo *pop* das discotecas desenvolveram a técnica de cortar e mixar um disco no outro na tentativa de alcançar uma transição sonora suave, sem interrupção violenta da fluência e do ritmo da dança que se praticava nos salões.

Os jovens negros começaram a duvidar e, com ousadia, passaram a questionar a qualidade das músicas executadas nas discotecas. Como não podiam participar nem opinar em condição de igualdade nesses espaços, criaram uma rede de DJs paralela e re-aplicaram as técnicas de montagem que aconteciam nas discotecas, só que agora para concentrar e aumentar ao máximo os trechos mais dançantes da música.

O *break*, então, diferentemente do som *pop* “monótono” e previsível das discotecas, aposta nas rupturas, na improvisação e na quebra de ritmo durante a execução da música para alcançar novas

sonoridades e possibilidades de dança.

Além de ter representado um contraponto à moda *disco*, a dança *break* foi também, para os jovens banidos da vivência cívica, uma fonte de resistência contra as injustiças e opressões sociais. No princípio, quando estavam dominados pelas rivalidades e pelas pretensões de conseguir uma rápida ascensão social — prometida pelas atividades escusas das gangues —, os jovens negros não se davam conta da importância e do alcance de suas intervenções culturais. Foi a partir das contribuições de Bambaataa que eles travaram contato com outras experiências e com outros planos de dificuldades vivenciadas por seus amigos hispânicos e caribenhos na sociedade norte-americana.

A partir dessa abertura, eles estabelecem contato com as ideias de Martin Luther King, Malcolm X e com o radicalismo político dos Black Panthers (Panteras Negras). Essa aproximação contribuiu para pôr termo à cizânia existente entre as “gangues de *break*” e, num mesmo movimento, emprestou aos membros dessas coletividades os elementos necessários para transformar as suas manifestações artísticas em intervenções cada vez mais político-culturais.

A juventude negra começava a postular ideias e a defender princípios incômodos para a sociedade norte-americana. Os protestos contra a guerra do Vietnã e a luta pela igualdade dos direitos civis ganhavam então novos ingredientes com o engajamento desses novos atores. O assassinato de Martin Luther King, em abril de 1968, evidenciou ainda mais as contradições da sociedade norte-americana. Essa situação levou os Panteras Negras a promoverem a defesa intransigente da luta armada em favor da igualdade racial, fazendo crescer, entre os jovens negros e hispânicos, a resistência ao serviço militar e à Guerra do Vietnã.

A dança *break* foi forjada em meio a esses dramáticos acontecimentos e traduziu, de imediato, os sentimentos de rejeição dos jovens latinos, caribenhos e afro-descendentes contra a guerra, uma vez que eram suas principais vítimas. Os movimentos contorcidos ou “quebrados” da dança *break* fazem, por exemplo, referências diretas aos soldados que voltavam mutilados do Vietnã, como nos esclarece Andrade:

Eles protestavam contra a Guerra do Vietnã e lamentavam a situação dos jovens adultos que retornavam da guerra debilitados. Cada movimento do *break* possui como base o reflexo do corpo debilitado dos soldados norte-americanos, ou, então, a lembrança de um objeto utilizado no confronto com os vietnamitas. Por exemplo, alguns movimentos do *break* são chamados de “giro de cabeça”, “rabo de saia”, “saltos mortais”, etc. O “giro de cabeça” em que o indivíduo fica com a cabeça no chão e com os pés para cima procura circular todo o corpo, simboliza os helicópteros agindo durante a guerra (Andrade, 1996, p. 115).

Grafite: pintando a cidade, colorindo a vida

A intensa mobilização dos jovens segregados, como vimos no item anterior, não foi capaz de modificar a lógica do entendimento que a sociedade branca exclusivista tinha sobre suas vidas. Assim, qualquer manifestação artística oriunda do seio das camadas populares era imediatamente desprezada pelos guardiões da ordem e das tradições. Esse recrudescimento cultural tensionou ainda mais as relações sociais, obrigando os jovens a buscar, nas franjas da sociedade, novas formas de se comunicar e de interagir com o mundo. O grafite foi uma dessas novas formas



Foto: Davi Francisco da Silva - Grafite Teatro Municipal

de comunicação. Ele surgiu no contexto nova-iorquino, no início dos anos 1970. Nessa época, a troca de experiências e informações entre os jovens migrantes e afro-descendentes era muito intensa. Por isso, se buscarmos as principais fontes de informação a respeito dessa manifestação artística, ficará evidenciada uma forte influência latina; afinal, os maiores artistas do gênero são de países como Porto Rico, Colômbia, Bolívia e Costa Rica.

Essa nova modalidade artística compõe, então, juntamente com o *rap* e o *break*, um amplo mosaico de demonstrações públicas, vale dizer, de respostas elaboradas política e artisticamente pelos jovens do gueto a um contexto que se apresentava e se apresenta extremamente adverso para suas vidas. O fato é que, quando iniciaram as intervenções, não tinham a real dimensão do alcance e da repercussão que esse ato teria para a sociedade.

O grafite aparece inicialmente como uma *tag*, isto é, assinatura que os jovens colocavam em espaços de grande circulação, muros, paradas de trens e estações do metrô de Nova York. Em seus primórdios, a *tag* funcionava por

meio de dois mecanismos aparentemente simples: o primeiro está associado à criação de um apelido que empresta ao indivíduo uma máscara⁸ para suas futuras intervenções no espaço público. Esse apelido funciona como um pseudônimo e referencia geralmente alguma característica física do indivíduo ou indica a região de origem do grafite. Por exemplo, “Piolho” faz menção à pequena estatura do grafiteiro, “Cobra” remete para a agilidade do indivíduo portador desse apelido; “Vaz/Sul”, indica que é do Jardim Vaz de Lima, Zona Sul. O segundo mecanismo está diretamente associado ao primeiro e consiste numa rigorosa delimitação territorial, ou seja, sinaliza as áreas de atuação de cada grafite. Assim, quando um muro, um monumento, ou qualquer outro espaço é explorado, isto é, assinado por um determinado grafite, ele deixa, automaticamente, de pertencer ao domínio público para se tornar posse exclusiva daquele grafiteiro. Quando ocorre a invasão de um espaço assinado, dá-se o nome a essa situação de “atropelo”. *Atropelar* a “arte” alheia pode implicar sérias consequências para quem “atropelou” ou para o grupo que oferece guarida ao “sabotador” da paisagem alheia. Por isso os territórios são rigorosamente respeitados.

Pode-se dizer, então, que o efeito mais imediato dessa territorialização foi a mudança operada na atuação desses jovens no cenário urbano, ou seja, quando perceberam que suas divergências estavam comprometendo o teor de suas intervenções públicas, os jovens do grafite elaboraram um discurso de unidade, respeito e solidariedade entre seus associados e, num mesmo movimento, intensificaram a participação nos eventos de *break* e *rap* que ocorriam na cidade. Esse discurso, isto é, o esforço pela construção de uma plataforma comum de atuação não conseguiu, todavia, eliminar todas as divergências que existiam entre

eles, mas foi um importante passo para construção de novos princípios de convívio e solidariedade entre esses jovens.

A aproximação do grafite com o *rap* e o *break* contribuiu, aliás, para o desenvolvimento e fortalecimento dos vínculos associativos entre seus integrantes e a arte que cada um desses segmentos vem praticando no espaço urbano. Assim, a ideia inicialmente simplificada desse estilo, preso às formas geométricas das letras garrafais e unicolores, assumiu outra complexidade, no contexto do hip-hop, incorporando letras e desenhos mais elaborados e com formas multicoloridas.

Da violência institucional para a violência marginal: o *modus operandi* da “comunidade rap”

As privações sofridas por um número considerável de indivíduos, somadas ao racismo e à xenofobia que a sociedade branca exclusivista temporaneamente exercia e exerce sobre os pobres, não foram, com efeito, capazes de impedir o crescimento e o consequente desenvolvimento das práticas artísticas e culturais nas regiões periféricas dos Estados Unidos e do Brasil. A costumeira intolerância e a busca do exclusivismo sociocultural produziram, contrariamente, efeitos inesperados para as expectativas e pretensões da cultura hegemônica, uma vez que serviram de estímulo e motivação para que os representantes mais inquietos da periferia — os jovens — saíssem das áreas de confinamento, a fim de apresentar, nas regiões iluminadas da cidade, as suas queixas e cobranças, fortalecidas agora com as contribuições trazidas pelos elementos constitutivos da cultura hip-hop.

Ao constatar a intensa mobilização e os perigos contagiosos que essa insubordinação representava aos costumes, à tradição, às normas, enfim, para os preceitos morais mais arraigados da

ordem constituída, a cultura hegemônica, pronta e decididamente, age para neutralizar o seu insidioso crescimento, utilizando-se de dois expedientes aparentemente contraditórios, porém complementares: de um lado, adotou-se a estratégia da repressão preventiva, isto é, perseguir e sufocar as manifestações populares em todas as suas instâncias desde o seu nascedouro. De outro, criaram-se espaços específicos para a divulgação das representações artísticas e culturais da periferia, numa clara tentativa de neutralizar as suas influências na sociedade. Assim, mediante o argumento do espaço concedido, quem infringisse as normas era fichado na polícia.

O tratamento discriminatório e ardilosamente planejado para estigmatizar e classificar as manifestações periféricas, ora como cultura inferior, ora como caso de polícia, não alcançou, contudo, o resultado esperado, sobretudo porque os jovens teimam em escolher — eles mesmos — os lugares para compartilhar as suas experiências de vida, acionando, com isso, uma fuga permanente do confinamento, da masmorra, enfim, dos limites geográficos e espaciais que o mundo adulto sempre quis lhes impor. Assim, ao perceber que nenhuma dessas estratégias — isto é, nem a prática repressora, nem o ato beneplácito de conceder “vantagens” — era capaz de conter a verve criativa dos jovens periféricos, a cultura hegemônica, contrariando alguns dos preceitos

mais elementares da sociedade capitalista — o do livre comércio, notadamente — promulga leis para orientar e proibir os comerciantes de vender os materiais utilizados pelos grafiteiros (*sprays*, tintas e pincéis).

Essa situação, no mínimo curiosa, foi vivenciada mais intensamente pelos jovens no centro do capitalismo e ganhou, na periferia de sua economia, outros encaminhamentos. No caso de São Paulo, por exemplo, os comerciantes queixosos da ausência de leis específicas para punir os “pichadores” resolveram adotar iniciativas para coibir a prática do grafite nos muros e fachada de seus estabelecimentos. Para tanto, acionaram um aparato repressor: seguranças privados, que agiam orientados por informações distorcidas sobre os propósitos do grafite. O desconhecimento, aliado ao desinteresse em compreender mais detalhadamente a “filosofia de vida” veiculada na “arte do grafite” sustentou, por muito tempo, uma atuação tendenciosa dos defensores da ordem privada, que insistem, ainda hoje, em colocar num mesmo ecossistema grafiteiros e pichadores.

Shusterman (1998) sustenta, a esse respeito, que a lógica desse pensamento reducionista está associada à ideia bastante difundida de que a classe baixa não produz cultura nem arte. Logo, por ser uma manifestação genuinamente periférica, a cultura hip-hop

Foto: Davi Francisco da Silva - Grafite Teatro Municipal de São Paulo



sofreu e sofre a rejeição generalizada da cultura hegemônica.

As raízes culturais do *rap* e seus primeiros adeptos pertencem à classe baixa da sociedade negra norte-americana; seu orgulho negro militante e sua temática da experiência do gueto representam uma ameaça para o *status quo* complacente da sociedade. Dado esse incentivo político, é fácil encontrar as razões estéticas para desacreditar o *rap* enquanto forma legítima de arte. (Shusterman, 1998, p. 143)

Discriminados, perseguidos e rejeitados pelas representações da cultura hegemônica, os jovens envolvidos com a cultura hip-hop voltam-se com maior determinação para as causas e problemas que esgarçam as relações sociais na periferia. Com essa atitude, afastam-se, de maneira resoluta, da expectativa envolvente de que um dia serão convenientemente “absorvidos pelo polo positivo da sociedade”. Essa disposição de lidar de maneira mais realista com o cotidiano de suas vidas foi fortalecida pelos elementos constitutivos da cultura hip-hop, pois, na medida em que divulgam os valores e sentimentos da periferia, esses jovens estabelecem, num mesmo movimento, uma relação de confiança com seus semelhantes e de altivez com o mundo mais distante ou, como eles costumam dizer, com o mundo “depois da ponte”.

O que fica, com efeito, patente é que o advento do hip-hop encorajou os jovens da periferia a trabalharem, com suas ideias e em diversas frentes, na elaboração de um projeto afirmativo e propositivo para suas vidas. Na consecução desse projeto, o resgate da cultura negra e a retomada do orgulho de ser da periferia são permanentemente lembrados e valorizados como

Notas

1 Para uma discussão do tema como parte de um processo histórico mais amplo ver: Hobsbawm (1995). Nessa obra o autor reflete sobre o patrimônio simbólico internacionalizado produzido pela indústria do *rock*.

2 Para uma compreensão mais detalhada das contribuições e influências que o movimento *punk* exerceu sobre os jovens na sociedade contemporânea brasileira, ver: Bivar (1992), Caiafa (1985), Costa (1993), Kenp (1993), Abramo (1994), Sousa (2002).

3 Emprego o termo *anticordial* a partir das sugestões de Herschmann (1997, p. 54), para quem o mito de origem da sociedade brasileira, isto é, “o mito das três raças” e do entendimento social caminha lado a lado com a cultura conciliatória do “Brasil cordial”. Conforme suas análises, essas representações orientaram, por muito tempo, o comportamento do indivíduo em sociedade, mas foram suplantadas no Brasil contemporâneo pela “cultura do medo e da violência”. Para obter mais detalhes sobre as consequências provocadas nas bases dessas representações pelos jovens suburbanos, ver também: Yúdice (1997) e Rocha (2004).

4 Hip-hop é a união dos três elementos do *rap*: a música, o *break* (dança) e o grafite (pintura com *spray* em muros, ou seja, intervenções gráficas no espaço urbano).

5 Utilizo o termo *estilo* seguindo as indicações de Kemp (1993), para quem grupos de estilo têm as seguintes características: “São coletividades – marcadamente juvenis – que tomam como referência para condição de pertencimento ao grupo, um *estilo* que elabore além de uma proposta estética, um modelo de comportamento. O estilo é resultado de elaborações coletivas e aceito consensualmente como modelo substantivo. Assim, criam-se denominações como: *rocker*, *teddy boy*, *hippie*, *gótico*, *punk*, *hip-hop*, *clubber*, *skinhead*, *grunge*, *mod*, etc.” (Kemp, 1993, p. 13).

6 Ao refletir sobre a cultura do Brasil contemporâneo, Rocha (2004) argumenta que os pressupostos da Dialética da Malandragem, isto é, o acordo e o entendimento, além da capacidade de oscilar entre os polos da ordem e da desordem na busca de conciliação, foram superados por novas práticas de intervenção social que priorizam o confronto e a violência como mecanismos mais eficazes de atuação social que podem, segundo suas análises, ser definidas por Dialética da Marginalidade.

7 A opinião de diversos pesquisadores como Abramo (1994), Hobsbawm (1995), Arce (1997), Sousa (2002), Diógenes (1997), entre outros, converge para o entendimento de que os anos 1980 marcam a entrada em cena da terceira geração juvenil do século 20. A primeira está circunscrita entre os anos 1940 e os anos 1960 e é caracterizada, geralmente, como a geração dos “rebeldes sem causa”, por promover uma rebelião contra os costumes e as formas de vida burguesa. A segunda engloba os anos 1960 e vai até os anos 1980. Essa geração aumentou a sua presença no espaço urbano estimulada, possivelmente, pelas novas tecnologias derivadas do *boom* econômico do pós-guerra. Além disso, teve também forte engajamento político contra as injustiças sociais da época. A terceira geração inicia-se nos anos 1980 e estende-se até nossos dias, e é conhecida por propor uma inversão dos signos das gerações anteriores, além de guardar reservado distanciamento da política institucional partidarizada, condição que lhe confere o título de “geração distópica”.

8 Uso a expressão *máscara* no sentido atribuído por Michel Maffesoli (2000). Para esse autor a máscara é, nas sociedades contemporâneas, um mecanismo utilizado pelos jovens para repartir responsabilidades, pois subordina a *persona* aos princípios da sociedade secreta. Segundo o autor, “Aí existe a ‘des-individualização’, a participação, no sentido místico do termo, a um conjunto mais vasto” de representações (p. 128).

fundamentos inalienáveis na nova etapa de suas vidas.

Nossa hipótese é que, precisamente nesse momento de afirmação de suas ideias, eles vão alinhando os recursos necessários para a consolidação dos valores culturais de suas “quebradas”; para tanto, elegem um inimigo externo: “os *boys*”; criam normas e leis de convivência; elaboram uma linguagem tão complexa e cifrada que o mundo “depois da ponte” encontra dificuldades para compreendê-la; alardeiam que estão formando “um exército com mais de 50 mil manos” e com ele preparam-se para a revolução.

Amparados por esses princípios e altivos por pertencerem a uma coletividade artística, eles rompem as fronteiras territoriais do gueto e grafitam nos muros da cidade alguns dos símbolos mais expressivos dessa república: “100% negro”, “100% periferia”, “100% COHAB”. Essas mensagens são rapidamente transportadas para as roupas de uso diário, a exemplo das camisetas dos jovens, e tornam-se, então, conhecidas para além dos becos e das vielas da periferia. Alcançam seu apogeu com o gesto audacioso e inesperado de Cafu, conhecido jogador de futebol e capitão da Seleção Brasileira na Copa de 2002, que, ao ser convocado para levantar a taça de campeão, apresentou-se com uma camiseta grafitada com “100% Jardim Irene”. (cc)

Rafael Lopes de Sousa é Doutor em História (Unicamp), Professor de História Contemporânea e Introdução aos Estudos Históricos da Unisa (Universidade de Santo Amaro) nas modalidades presencial e EAD. Autor do livro *Punk: cultura e protesto, as mutações ideológicas de uma comunidade juvenil subversiva*. Endereço eletrônico: ca-noeiros2008@gmail.com

Referências

- ABRAMO, Helena W. *Cenas Juvenis, Punks e Darks no Espetáculo Urbano*. São Paulo: Scrita/ Anpocs, 1994.
- ANDRADE, Elaine Nunes de. *Movimento negro juvenil: um estudo de caso sobre jovens rappers de São Bernardo do Campo*. São Paulo: Faculdade de Educação/USP, 1996. [Dissertação de mestrado]
- ARCE, José M. V. O funk carioca. In: HERSCHMANN, M. (org.). *Abalando os anos 90: funk e hip-hop; globalização, violência e estilo cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- BAUMAN, Zigmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
- BIVAR, Antonio. *O que é punk*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- CAIAFA, Janice. *Movimento punk na cidade. A invasão dos bandos sub*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.
- COSTA, Márcia Regina. *Os carecas do subúrbio*. Petrópolis: Vozes, 1993.
- DAYRELL, Juarez. *A música entra em cena: o rap e o funk na socialização da juventude em Belo Horizonte*. São Paulo: Faculdade de Educação/ USP, 2001. [Tese de Doutorado]
- DIÓGENES, Glória. *Rebeldia Urbana. Tramas de Exclusão e violência Juvenil*. In: HERSCHMANN, Michel (org.). *Abalando os anos 90: funk e hip-hop; globalização, violência e estilo cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- FERRÉZ. *Capão Pecado*. São Paulo: Labortexto Editorial, 2000.
- _____. *Manual prático do ódio*. São Paulo: Objetiva, 2003.
- HERSCHMANN, Michel (org.). *Abalando os anos 90: funk e hip-hop; globalização, violência e estilo cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- HOBBSAWM, Eric J. *Era dos extremos: o breve século XX (1914-1991)*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- KENP, Kênia. *Grupos de estilos jovens: o rock underground e as práticas (contra)culturais dos grupos Punks e Trash em São Paulo*. Campinas: IFCH/UNICAMP, 1993.
- MAFFESOLLI, Michel. *O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa*. Rio de Janeiro: Forense, 2000.
- MARCUSE, Herbert. *A ideologia da sociedade industrial*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.
- ROCHA, João Cezar de Castro. *Dialética da marginalidade, caracterização da cultura brasileira contemporânea. Folha de S.Paulo – Caderno Mais*, 29 fev. 2004.
- SÁNCHEZ-JANKOWSKI, Martín. *As gangues e a estrutura da sociedade norte-americana. Revista Brasileira de Ciências Sociais*. São Paulo: ANPOCS, v. 12, n. 34, jul. 1997.
- SEVCENKO, Nicolau. *A corrida para o século XXI: no loop da montanha-russa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- SHUSTERMAN, Richard. *Vivendo a arte: o pensamento pragmatista e a estética popular*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- SILVA, José Carlos Gomes. *Rap na cidade de São Paulo: música, etnicidade e experiência urbana*. Campinas: Departamento de Ciências Sociais do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Unicamp, 1998. [Tese de Doutorado]
- SOUSA, Rafael Lopes de. *Punk: cultura e protesto, as mutações ideológicas de uma comunidade juvenil subversiva*. São Paulo: Edições Pulsar, 2002.
- _____. *Movimento Punk: Sociabilidade, conflito e vivência juvenil no espaço público. Cenários da Comunicação*. São Paulo. Centro Universitário Nove de Julho. Departamento de Ciências Sociais. v. 2, n. 1, maio 2003, p. 31-40.
- _____. *O movimento hip-hop e a anti-cordialidade da República dos Manos. Revista Imaginário*. São Paulo: Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, n. 12, 1º sem. 2006, p. 251-269.
- YÚDICE George. *A funkificação do Rio*. In: HERSCHMANN, M. (org.). *Abalando os anos 90: funk e hip-hop; globalização, violência e estilo cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

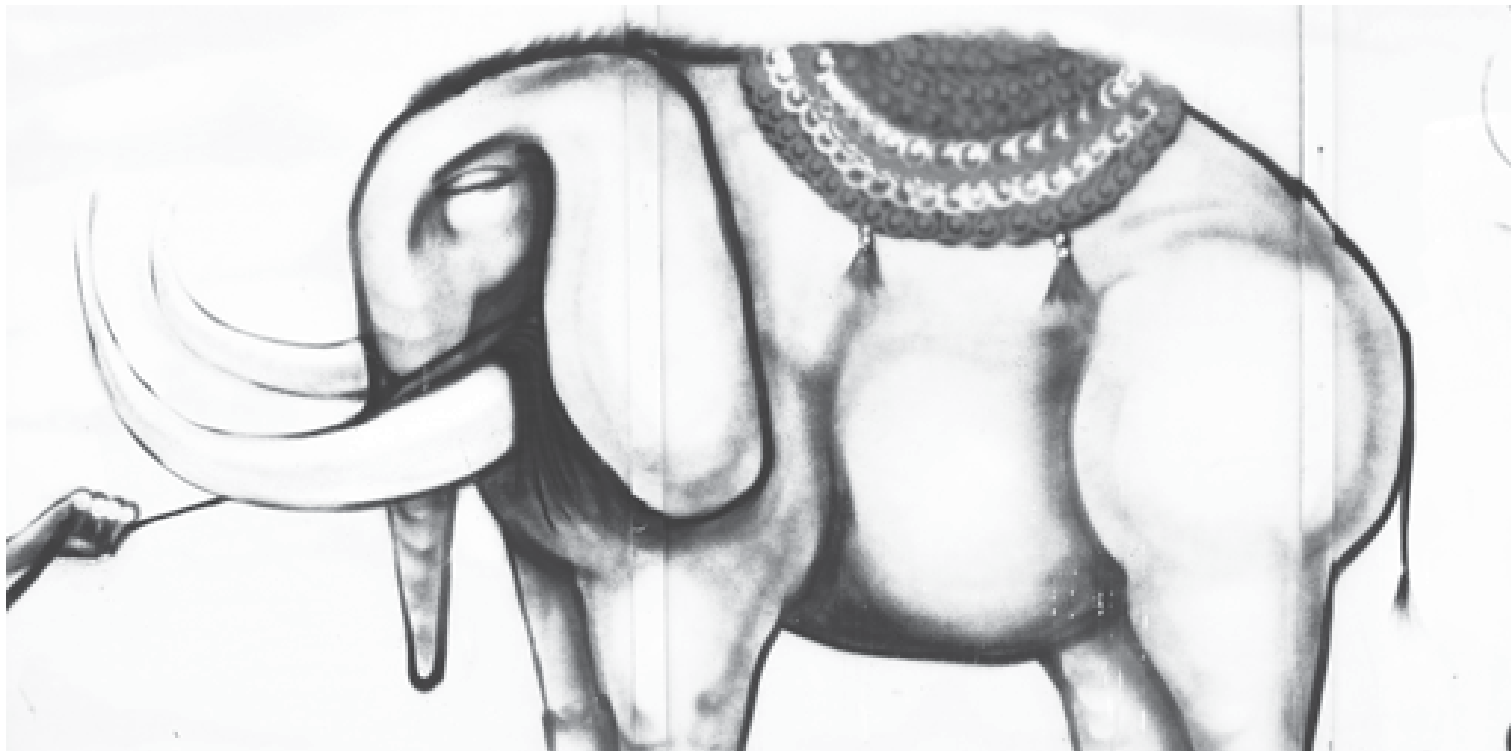


Foto: Davi Francisco da Silva - Grafite Teatro Municipal de São Paulo

O rap como narrativa

Da crônica do cotidiano à experiência do olhar

AMARINO OLIVEIRA DE QUEIROZ

Narrador. Adj.: que narra, que refere.
Aquele que diz histórias ou contos.
Aquele que expõe as particularidades
de um acontecimento.
Lat.: narrator.

(Figueiredo, 1991)

Muito se tem discutido acerca da figura do narrador e do seu papel ao longo da história da humanidade. Na primeira metade do século passado, problematizando a questão, Walter Benjamin afirmava que a arte de narrar é uma atividade em vias de extinção, justamente por entender que as ações da experiência

humana estão em baixa. O pensamento de Benjamin, atendo-se à dimensão utilitária da narrativa clássica, na qual o narrador tem senso prático e pretende ensinar algo, seria reavaliado, anos mais tarde, em conhecido ensaio produzido por Silviano Santiago (1978). Ao discutir a condução da narrativa no contexto da chamada pós-modernidade, Santiago acabaria por reabilitar a importância do narrador, defendendo que, no panorama atual, a ação estaria convertida em representação e experiência do olhar. Retomaremos este tema adiante. Antes, porém, cabe levantar a seguinte questão: o que caracterizaria substan-

cialmente a ideia de pós-modernidade? Essa parece ser uma definição bastante problemática.

Para Homi Bhabha, qualquer discussão sobre a teoria cultural no contexto da globalização não poderá prescindir da leitura do estudo desenvolvido por Fredric Jameson em *Pós-Modernismo ou A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio*. Já em seu primeiro capítulo, Jameson busca situar o pós-moderno na condição de um termo duplamente inscrito, como nomeação de um acontecimento histórico, oferecendo a narrativa periodizante das transformações globais do capital.

Apoiando-se na linha de raciocínio proposta por Jameson, Bhabha argumenta que a temporalidade não-sincrônica das culturas nacional e global abre um terceiro espaço cultural em que a negociação das diferenças cria uma tensão peculiar às existências fronteiriças: o novo mundo transnacional promove renomeações dos sujeitos da diferença cultural, não caracterizados como o Um nem o Outro, mas como algo além, “intervalar”. Ele encontraria suas agências na forma de um futuro intersticial, emergente “no entre-meu entre as exigências do passado e as necessidades do presente”, entendendo por entre-lugares os momentos ou processos que são produzidos na articulação das diferenças culturais, e por interstícios a sobreposição e o deslocamento de domínios dessas diferenças (Bhabha, 1998, p. 301). Tratando da análise de Suzanne Crosta para essa noção de novo espaço proposto por Homi Bhabha, Zilá Bernd, por sua vez, argumenta que

o conceito de terceiro espaço ou espaço intersticial em Bhabha parte de uma noção linguística conforme a qual qualquer mensagem entre sujeito e objeto cria um lugar, aberto a uma gama de possibilidades, as quais não seriam vislumbradas nem pelo emissor nem pelo receptor. No campo cultural, essa base teórica permite a Bhabha sair do binário, pois o terceiro espaço não pretende ser um terceiro termo, mas um entre-lugar que os engloba e ultrapassa. (Bernd, 1998, p. 268)

Voltando o nosso olhar para a América Latina e reabilitando a proposta de entre-lugar realizada, anos antes de Bhabha, por Silviano Santiago¹, Bernd trata de questionar: “ao tecer oralidade e escritura, palavra e imagem, formas arcaicas e modernas, racionalidade e magia”, os discursos literários da pós-modernidade não estariam justamente “projetando

a literatura em direção à ocupação (...) do entre-lugar proposto por Silviano, ou do espaço intersticial ou terceiro espaço sugerido por Bhabha?”. Com base nesse arcabouço teórico e tencionando contribuir com a discussão acerca do papel do fenômeno literário, oral ou escrito, nos debates da contemporaneidade é que tentaremos flagrar através do *rap*, manifestação poética urbana emergida no espaço intervalar margens/centros, factualidade/ficcionalidade, um agenciamento da chamada narrativa pós-moderna.

Tipologia do narrador

Comentando a proposta de Walter Benjamin na tentativa de caracterização do processo evolutivo da história do narrador, Silviano Santiago aponta para três momentos: a) o “narrador clássico”, aquele que intercambia a experiência com o seu ouvinte e que se configura como o único estágio valorizado pelo ensaio; b) o “narrador do romance”, cuja função passou a ser a de não mais poder falar de maneira exemplar a seu leitor; e c) o “narrador jornalista”, que se reporta à experiência vivenciada por terceiros, mas cuja importância não teria sido devidamente valorizada por Benjamin. Surge, por conseguinte, a questão: quem seria o “narrador pós-moderno”? Aquele que narra a ação por tê-la vivenciado ou aquele que conta a história numa perspectiva de observador? No entender de Silviano Santiago, a opção entre uma ou outra possibilidade resulta insuficiente porque uma ação pode ser narrada tanto de dentro (pela ótica do protagonista ou coadjuvante) como de fora (a história relatada por quem a assiste). O que se desenha, portanto, é a noção de “autenticidade” do objeto narrado. Santiago formula então duas hipóteses: 1) “o narrador pós-moderno quer extrair de si a ação, mas não a narra na condição de atuante”: sua atitude é semelhante à de um repórter ou espectador. Nesse sentido, caminha além do

processo de “rechaço” e “distanciamento” sugerido por Benjamin; 2) “o narrador pós-moderno é um ficcionista”: transmite uma “sabedoria” proveniente da observação da experiência alheia, não respaldada pela vivência, mas cuja autenticidade é produto da lógica interna do relato, em que o “real” e o “autêntico” se colocam como construções da linguagem.

A comprovação dessas hipóteses se apoia no esforço de entender o que é problemático na atualidade: através da análise de um conto de Edilberto Coutinho, *Sangue na praça*, que trata do encontro de um jornalista brasileiro com sua companheira e o escritor Ernest Hemingway numa *plaza de toros* espanhola, Santiago destaca o papel do narrador pela reaproximação entre reportagem e narrativa, ou seja, entre produção jornalística e produção literária, reavaliando aquela função que, segundo ele, não teria sido devidamente apreciada por Benjamin em sua caracterização do narrador. O conto se escreve como se fosse uma reportagem, permeada de incidentes que referenciam a atividade jornalística. Tanto no universo literário de Hemingway, escritor entrevistado pelo personagem jornalista,



Foto: Davi Francisco da Silva - Grafite Mlnhocão

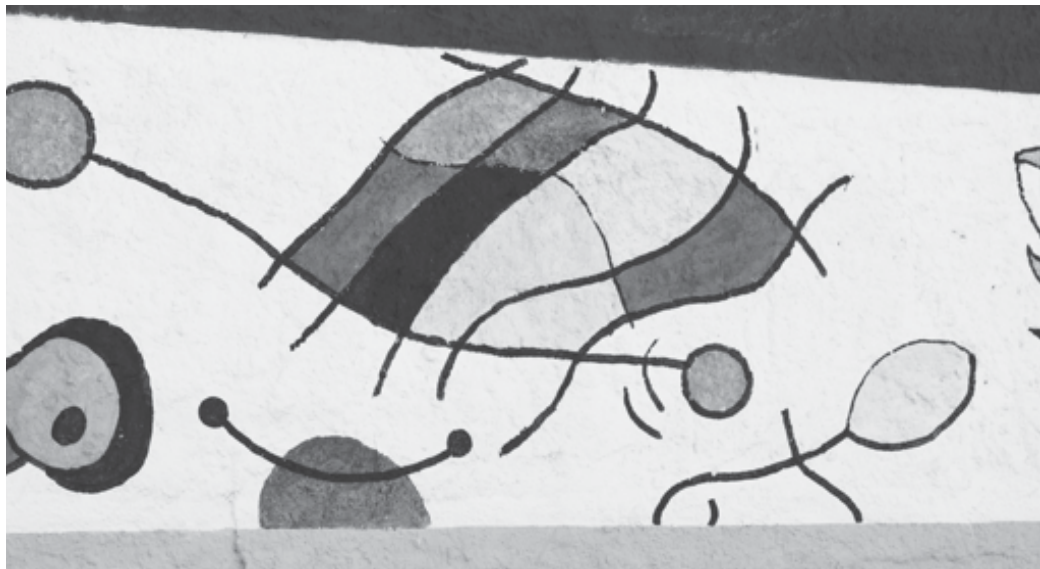


Foto: Davi Francisco da Silva - Grafite Jabaquara

quanto no de Edilberto Coutinho se impõem, assevera Santiago, um desprestígio das formas romanescas e um favorecimento das formas jornalísticas de narrar, isto é, uma reviravolta estética na qual a figura do narrador passa a ser basicamente a de quem se interessa pelo outro, não por um olhar introspectivo. Agindo dessa forma, o narrador, ao dar fala ao outro, acaba dando fala a si próprio, ainda que de maneira indireta.

A questão resultante dessa oscilação do narrador entre repórter e romancista seria a seguinte: por que o narrador não narra as coisas diretamente, a partir de sua própria experiência? Buscando elucidá-la, Silviano Santiago propõe a leitura de outro conto do mesmo autor, *Azeitona e vinho*. Embora não tenha como profissão o jornalismo, o narrador do conto, representado por um velho e experiente homem de povoado, bebe vinho enquanto observa um jovem toureiro, curiosamente apelidado de *El Mudo*, rodeado de amigos, admiradores e turistas. À medida que se embriaga, o velho vai desenvolvendo uma série de conjecturas a respeito da vida desse jovem, nele projetando as esperanças de todo o povoado em vê-lo triunfar profissionalmente.

O narrador se subtrai da ação narrada e cria um espaço para a ficção dramatizar a experiência de alguém que é observado e que, muitas vezes, é desprovido de palavra. Nesses moldes, se identifica com um segundo observador, o leitor, por se definirem como espectadores de uma ação alheia.

“A literatura pós-moderna”, argumenta Santiago, “existe para falar da pobreza da experiência, mas também da pobreza da palavra escrita enquanto processo de comunicação”, tratando, assim, “de um diálogo de surdos e mudos, já que o que realmente vale na relação a dois, estabelecida pelo olhar, é uma corrente de energia, vital (grifemos: vital), silenciosa, prazerosa e secreta” (Santiago, 1978, p. 48 e 49). Suas hipóteses para a caracterização de um narrador pós-moderno parecem fazer-se comprovar também através da experiência narrativa *rapper*, conforme tentaremos demonstrar adiante.

O rap e a cultura hip-hop

Produto da diáspora caribenha nos Estados Unidos, na década de 1970, o rap — *rhythm and poetry* — surgiu uma década antes, através da experiência *toaster* jamaicana, herdeira cultural da po-

ética oral difundida pelos antigos *griots* africanos, misto de poetas, animadores públicos e historiadores populares enviados ao continente americano em meio à mão de obra escravizada durante o período colonial. O rap foi se formatando tecnicamente a partir do *toast*, espécie de recitativo rítmico criado pelos DJs da periferia de Kingston, ao som de ritmos do Caribe. De forma sincopada e realizando mixagens sonoras artesanais sobre fundo musical, esses animadores culturais desenvolviam um discurso bem-humorado e dançante que tratava de denunciar, entre outros temas, questões relacionadas com os desmandos administrativos, a intolerância às diferenças, a violência urbana e as mazelas comuns aos habitantes dos guetos. No processo de migração para a cidade industrial, sobretudo para os guetos negros e hispânicos de Nova York, ao entrar em contato com o *break*, modalidade de dança de rua e mímica corporal criada pelos jovens porto-riquenhos de Nova York como forma de protesto contra a guerra do Vietnã, para a qual eram recrutados principalmente os negros, os hispânicos e os brancos pobres, bem como com o *graffiti*, fusão de escrita pictórica com pintura mural realizada clandestinamente nas ruas por integrantes dos guetos hispânicos e negros, o rap se constituiu em elemento integrante de uma nova cultura urbana: o hip-hop. Miguel Rojas Mix (1988) ressalta que essa solidariedade dos marginalizados conduziria, sobretudo nas grandes cidades e em particular na periferia nova-iorquina, a um encontro de hispânicos e negros reunidos em torno de uma cultura popular comum, formatada pelas condições em que viviam tanto os habitantes do Black como os do Spanish Harlem (Rojas Mix, 1988, p. 116, tradução nossa).

Em termos estruturais, poderíamos descrever o hip-hop como uma cultura performática de rua, desenvolvida através de três grandes modalidades

expressivas: 1) a plástica, constituída pela pintura mural e pela escrita pictórica dos grafiteiros; 2) a cênica, caracterizada pela dança de rua e pela mímica dos dançarinos de *break*, ou *b.boys* e *b.girls*; e 3) a fonética, subdividida em vertente poética, na poesia oral dos “mestres de cerimônia”, ou MCs, e a vertente musical, capitaneada pelos *disc jockeys* ou DJs. Grafite, *break*, MC e DJ, quatro dos componentes básicos do hip-hop, logo se reuniram para constituir um quinto elemento, o social, reunido em torno das “posses”, ou seja, das organizações juvenis que existem nas comunidades periféricas para contribuir com o processo de cidadania pela conscientização política e pela ação social organizada. Assim, a poesia *rapper*, interagindo performaticamente com a cultura hip-hop, rapidamente se difundiria como estratégia discursiva através do mundo inteiro, consistindo num fenômeno tradutório em contínuo processo de deslocamento, desterritorialização e reterritorialização.

O rap como narrativa

O discurso *rapper* abriga diversos estilos, embora esta classificação esteja mais orientada para o tema tratado do que para a estrutura poética propriamente dita. Assim, fala-se do *rap* “estilo de rua”, que referencia geralmente de forma laudatória os elementos constitutivos da cultura hip-hop; do “romântico”, que se ocupa das paixões e casos amorosos reais ou fictícios dos *hip-hoppers*; do “radical” ou *gangsta*, cujos textos revelam histórias do gueto, explorando questões sexistas ou relativas à violência policial, às drogas etc.; do “gospel”, que enfoca assuntos relacionados à vida espiritual, à convivência pacífica entre os povos ou à pregação religiosa; e também do “cronista”, que se caracteriza pelo estabelecimento de uma crônica performatizada do cotidiano, transitando intencionalmente entre o factual e o poético. Na tentativa de descrição

Foto: Davi Francisco da Silva - Grafite Minhocão



do *rap* como construção ficcional que envolve elementos conativos, expressivos e poéticos além de apresentar personagens, tempo e espaço de ação, as jornalistas Daniela Souza e Tatiane Silva (2000) identificam, na figura dos *rappers* nacionais, “o papel de agentes de uma narrativa do Brasil

que não está no discurso oficial”, fazendo com que este narrador *rapper* se movimente na perspectiva de uma reportagem social em versos. E complementam:

É necessário ressaltar que o papel do Jornalismo nas sociedades modernas é, antes de tudo, documentar,

relatar, informar às pessoas de fatos notavelmente relevantes para as suas vidas e sociedades. A associação do rap com o Jornalismo, que – em boa medida – é também uma narrativa, embora, *a priori*, não-ficcional, não parece forçoso no sentido de tornar públicos acontecimentos da realidade de uma parcela da população (...). Existem diversas histórias que são simplesmente ocultadas, por um ou outro motivo, da História oficial. Parece bastante plausível dizer que o rap, enquanto uma narrativa dos excluídos, dos subalternos, repleto de signos e linguagem própria (gírias, expressões típicas da periferia urbana), potencialmente é um relato histórico, construído por seus próprios atores, na ótica de quem (sobre)vive neste espaço (Souza e Silva, 2000).

Vários profissionais da Comunicação defendem, na contemporaneidade, a vertente conhecida como Novo Jornalismo ou Jornalismo Literário, surgida em meados dos anos 50 do século passado e caracterizada pelo desenvolvimento de um trabalho de base mais autoral, inserida num meio-caminho entre o Jornalismo e a Literatura, o que requer certa habilidade artística do repórter. Segundo o professor Wilson Arcoverde,

Novo Jornalismo ou Jornalismo Literário, ou ainda Romance de Não--Ficção, podem parecer coisas distintas, mas consistem numa modalidade de narrativa que funde elementos de ficção com a objetividade jornalística (e) extrapola os limites do jornal impresso. É quando surge o livro-reportagem, que se tornará o veículo mais comum para esse novo gênero (...). No Brasil, o grande nome do Jornalismo Literário é Fernando Morais. *Olga* já era um relato impressionante sobre a ditadura de Vargas e a Segunda Guerra Mundial, mas é em *Chatô* que o escritor atinge o ápice de sua

carreira, detalhando toda a trajetória de Assis Chateaubriand, e, dessa forma, fazendo um verdadeiro histórico da imprensa brasileira. É um livro essencial para qualquer estudante de Jornalismo que se preze, e é a produção brasileira mais significativa em termos de jornalismo literário. (Arcoverde, 2003)

Em termos de prosa mais formalmente comprometida com o fazer literário, outra expressão bem próxima dessa experiência seria a crônica. Vista de uma perspectiva mais conceitual, a crônica aparece como gênero de temática livre, notadamente voltado para os pequenos acontecimentos do cotidiano. Publicada basicamente em jornal, não se restringe, contudo, ao comentário do trivial, buscando realçá-lo através da transfiguração artística. É nesse sentido que tanto ela como o Jornalismo Literário, ou, ainda, a poesia *rap*, encontrariam similitudes de estilo.

A crônica do cotidiano e a experiência do olhar

Esse é o palco da história
que por mim será contada:
um homem na estrada.

(Mano Brown, 1993)

O caráter de crônica do cotidiano encontra, em seu exercício contemporâ-

neo, um lugar de intensa ressonância na produção literária *rapper*. No caso brasileiro, desde a publicação em 1991 de *ABC RAP* – primeira coletânea de poesia do gênero editada no Brasil e organizada pelo DJ pernambucano Nino Brown – essa experiência vem se ampliando também em direção à prosa. Diversos títulos, entre contos e romances, vêm sendo lançados por selos e editoras como a Casa Amarela ou a Literatura Marginal, escoando produções de escritores como Ferréz (*Capão Pecado*), Jocenir (*Diário de um Detento*) ou Paulo Lins (*Cidade de Deus*, transposto com sucesso para o cinema), muitos deles ligados à cultura hip-hop, ou de outros autores que fazem uso do *rap* como linguagem, a exemplo de Gabriel O Pensador.

Tecendo comentários sobre *Capão Pecado*, de Ferréz, o crítico Alcir Pécora assinala que o livro procura dizer na forma de romance o mesmo que o rap dos Racionais MC's, um dos mais respeitados grupos do hip-hop brasileiro. Contudo, diferentemente dos *rappers*, que já encontram, em algum grau, uma estrutura rítmica organizada, o autor não encontra quase nada que lhe possa servir imediatamente de referência fora do cânone letrado. Por conta disto, os próprios *raps* fornecem a primeira referência de construção do relato. A melhor medida da tarefa empreendida por Ferréz consiste em saltar, segundo Pécora, “além do *rap* e adotar um gênero que não apenas não se espera dele, como, a rigor, está vedado a ele, com a exclusão social que se cristaliza pela exclusão da escola e o acesso à leitura e à escrita” (Pécora, 2000). O vocábulo Ferréz se constitui pela mistura de Virgolino Ferreira (Ferre) e Zumbi dos Palmares (Z), um híbrido de dois heróis guerreiros brasileiros, em palavras do próprio escritor. Seu livro *Capão Pecado* foi adotado por professores de diversas instituições como a Unicamp, a Universidade Bandeirantes e a Sorbonne, na França, perfazendo um



Foto: Davi Francisco da Silva - Grafite Bela Vista

expressivo número de exemplares vendidos. Sobre a acolhida do público e da crítica a esse seu primeiro romance, o *rapper* e escritor Ferréz declararia que

o rap precisa de várias vozes. O Hip-hop precisa ser ouvido e a leitura é a nossa principal arma, porque com a leitura você está mexendo diretamente com a elite. Quando você faz um livro (...) o cara pode até falar: “Eu odeio rap, não escuto rap, não gosto de nada de Hip-hop”. Só que ele lê, paga R\$ 50,00 num livro. Isso é importante pra gente ocupar os espaços, para o cara começar a ver e falar: “Pô, os maloqueiros também escrevem, né, mano? Pô, maloqueiro também lê Gorki”. Aí a coisa começa a complicar e eles vão falar: “Pô, os caras não são tão burros assim, eles estão na favela, mas estão aprendendo”. (Ferréz, 2001, p. 46)

Para Affonso Romano de Sant’Anna, a passagem de um texto da série musical para a série literária é ariscadamente complexa. Comentando o livro *Diário noturno*, de Gabriel O Pensador, lançado em paralelo com um disco de carreira, Sant’Anna argumenta que o *rap* pode ser recebido, pelo menos, de duas maneiras: pelo ouvinte espontâneo, associado ao protesto social, ou pelo ouvinte culto, na pauta de nossa produção cultural, fazendo correlações, por exemplo, entre o *rap* e os repentistas nordestinos e sugerindo, como termo de confluência, o vocábulo *rapentista*. (Sant’Anna, 2001). Esta é, aliás, uma referência pessoal utilizada já há bastante tempo por alguns *rappers* pernambucanos na busca de uma definição formal para o seu exercício poético-musical. Zé Brown e Tiger, mestres de cerimônia do grupo Faces do Subúrbio, desenvolvem desde o início dos anos 1990 interessante trabalho de fusão estilística entre o *rap* e a embolada, promovendo um diálogo até então inédito entre as duas linguagens. O coletivo Êxi-



Foto: Davi Francisco da Silva - Grafite Bela Vista

to d’Rua, também do Recife, realizou criativa síntese estética envolvendo o *break* com o frevo, a capoeira e o coco-de-roda, além de referências explícitas ao cordel pelo grafite, baseada numa maior interação entre imagem e texto. Também em meados da década passada o Sistema X, outro grupo de *rap* recifense, lançou disco intitulado *De Rapente*, proclamando no visual do encarte a literatura de cordel e a xilogravura.

Assim como ocorre no *rap*, desde suas primeiras manifestações a poesia nordestina de cordel assumiu, entre outras funções, o caráter de crônica versejada do cotidiano. Realizando uma movimentação constante entre o poético e o factual, bem como experimentando constantes deslocamentos e relocações através do processo migratório interno, não chega a causar estranhamento que essa literatura também assimilasse o *rap* e, consequentemente, a cultura hip-hop como representação. A crítica social em versos, tradicionalmente conduzida através do cordel e agora tendo o *rap* como mote, seria, ainda, reiterada pela xilogravura e igualmente incorporada pela cantoria. Estava estabelecida, portanto, a possibilidade de

uma mão-dupla entre universos culturais aparentemente antagônicos.

Maria Ignez Novaes Ayala lembra que a chamada poesia popular nordestina, escrita ou oral, tem como característica marcante esse aspecto narrativo, argumentando que tanto a poesia escrita (folhetos, poemas para declamar ou cantar e canções) como a poesia oral improvisada (emboladas e repentistas) são construídas através de poemas narrativos. Se para ser lida, prossegue Ayala, a poesia popular escrita vai versando histórias, a poesia popular oral, na forma específica do repente, vai sendo construída a partir de gestos e situações ocasionais, além de desenvolver temas diversos como acontecimentos históricos ou aspectos da natureza (Ayala, 1988, p. 19). Alinhando-se, pois, às práticas poéticas tradicionais no Nordeste brasileiro, o *rap* desenvolvido na região se enquadraria, de forma viva e atual, dentro daquele caráter de crônica anteriormente referido: mesmo as notícias “ganham nova dimensão quando transformadas em fato literário”, uma vez que “com a transferência do código, deixam de ser fato extraliterário, enriquecendo-se com as correlações e interpretações estabelecidas

pelo repentista” (Ayala, 1988, p. 151) e fazendo com que a realidade, ao ser veiculada através de forma poética, passe muitas vezes a ser percebida com maior intensidade por parte do público. Cantoria de viola, cordel, embolada, *rap* e hip-hop, entre tantas outras manifestações poéticas e culturais, manteriam em comum, além das características de estilo, esse caráter narrativo em versos, imagens, palavras e gestos, promovendo, no espaço intervalar da cultura, aquele encontro da oralidade com a escritura, da palavra com a imagem, das formas arcaicas com as modernas de que nos falava Zilá Bernd.

Bhabha propõe o lugar da cultura como o entre-lugar deslizante, marginal e estranho que, por resultar do confronto de dois ou mais sistemas culturais que dialogam de modo agonístico, é capaz de desestabilizar essencialismos e de estabelecer uma mediação entre teoria crítica e prática política. A estrutura performática do texto inaugura, segundo o autor, uma estratégia narrativa para a emergência e negociação daquelas agências do marginal, da minoria, do subalterno e do diaspórico, que nos incitam a pensar através e para além da teoria. Assim, tornar-se-ia possível afirmar que, na condição de registro poético oral urbano e contemporâneo, emergido na complexidade verifica-

da entre as diversas margens e os diversos centros em diálogo, o *rap* estaria tratando de elaborar uma resposta consciente no sentido tanto da inserção social e artística como na direção de outras dizibilidades e visibilidades possíveis, como talvez possam sugerir os versos do MC paulista Athalyba neste fragmento de *Política*:

Nossa vida mais e mais ficando crítica
/ Basta olhar que você vê que a vida
cívica

Deteriora tanto quanto a coisa pública / Quanto choro, quanta fome,
quanta súplica

Quanto nojo de saber que a gente estúpida / De mamatas vai vivendo na
república

Chegou lá sem declarar riqueza súbita / Joga o jogo de enganar, postura
física

De enganar figura lá, postura cênica
/ Vem política estúpida e anêmica
Vem política, raquítica e cínica /
Choque vai, inflação vem, de forma
cíclica

Nem precisa consultar a estatística /
Pois de fato a gente sente a vida rús-
tica

Que não há como mudar o tom da
música / Pois vai mudar, vai melho-
rar, vai ficar nítida

Sua alegria de viver será explícita /
Nos palanques bem montados, boa
acústica

São patéticas promessas de política
/ De política em política, de política
em política

Parlamentarismo, monarquia ou re-
pública / Muda o nome e terão todos
forma única

Se não mudar a mentalidade lúdica /
O modo de se encarar a coisa pública
Enquanto isso a esperança mais um-
brícola / Secando a roupa no varal
ainda úmida

O sol batendo numa gota d'água fúl-
gida / Que será de nós e de nosso
hábitat?

Sujando as mãos nós limparemos a

política / A inflação é consequência
dessa cólera

E todo mal que nos assola é uma alí-
quota / Cujo montante principal é a
política

Essa política sem lógica, sem nexos /
Essa política do próprio paradoxo

Essa política, larica mais que tóxico
/ Essa política do fight bem no plexo

Essa política que não respeita sexo /
Essa política perdida em circunflexo

Essa política, mentiras em anexo /
Essa política do choque heterodoxo.

(Athalyba, 2002, p. 129-131)

Mas, finalmente, como é que a narrativa desenvolvida a partir do *rap* poderia nos conduzir satisfatoriamente à comprovação daquelas hipóteses formuladas por Silviano Santiago e relacionadas ao papel do narrador na chamada pós-modernidade? Por ter raízes fincadas na tradição oral dos *griots* africanos transportados para as Américas e o Caribe, a poesia *rapper* sinalizaria também com a presença do narrador tradicional, identificado pelo seu papel de aconselhamento. Um dado, porém, marcaria significativamente a diferença: o advento do *toast*, repente eletrônico resultante do desdobramento natural do canto falado da África em contato com a informação tecnológica moderna da realidade urbana na Jamaica pós-independência. Espécie de etapa intermediária ou elo entre o *griot* do passado e o *rapper* contemporâneo, a elaboração discursiva *toaster* não se ateve exclusivamente àquela postura exemplar inicial. Tratou de incrementar, mais marcadamente, uma atitude diferenciada que se fundaria exatamente na experiência do olhar: a de observador social, animador cultural e repórter. Essa atitude dos *toasters* jamaicanos, em ampla medida assimilada pelos mestres de cerimônia do *rap*, interferiria diretamente na dicção *hip-hop*, fazendo com que esta fosse permeada, mas não exatamente delimitada pela forma tradicional de narrar.



Foto: Davi Francisco da Silva - Grafite Ibirapuera

Desde esse momento inaugural até os nossos dias, o texto do *rap* vem se caracterizado, fundamentalmente, como um relato que é escrito previamente para ser verbalizado depois. A exceção ficaria por conta do *freestyle* ou *rap* de improviso, que é veiculado no ato mesmo de sua criação, perante um público apreciador, da mesma maneira como acontece com tantas outras manifestações poéticas da oralidade, como as décimas cubanas, as *payadas* dos Pampas ou as cantorias nordestinas, para dar alguns exemplos do continente americano.

Conforme já havíamos referido, dentro do hip-hop o *rap* é frequentemente desenvolvido através de uma *performance* mais ampla, em associação com os demais elementos dessa cultura de rua. O resultado poético obtido, antes mesmo de se fixar na forma de sua escrita ou gravação, é suplementado por recursos de apoio como: a) a “gagueira” intencional, que consiste na repetição ritmada de vogais, sílabas ou palavras inteiras, numa espécie de reiteração da mensagem vocalizada; b) o *beatbox*, atividade percussiva desenvolvida pelo uso do aparelho fonador e da voz como substituto da instrumentação musical, na ausência de instrumentos reais; ou, ainda, c) pelo uso da pausa, do silêncio, da melodia e da entonação, recursos da linguagem presentes na oralidade que desempenham função semelhante, na arte verbal, àquela representada pelos signos de pontuação na escrita. A origem *toaster* do *rap* é flagrada também na própria estruturação do texto escrito e verbalizado, que pode variar da versificação rimada e metrificada à longa sucessão de versos livres criados pelos MCs cronistas e pontuada pelo fundo sonoro manipulado pelos DJs, num meio-caminho (num entre-lugar?) entre o jornalismo e a música, ou entre esta, a prosa e a poesia:

Um homem na estrada recomeça sua vida. Sua finalidade: a sua liberdade.

Foto: Davi Francisco da Silva - Grafite Bela Vista



Que foi perdida, subtraída; e quer provar a si mesmo que realmente mudou, que se recuperou e quer viver em paz. Não olhar para trás, dizer ao crime: nunca mais! Pois sua infância não foi um mar de rosas, não. Na Febem, lembranças dolorosas, então... Esse é o palco da história que por mim será contada: um homem na estrada.

O fragmento acima transcrito, assinado pelo *rapper* paulistano Mano Brown, dos Racionais MCs, (1993) remete-nos à história de um ex-presidiário em processo de reinserção social que se vê implicado, no retorno à sua comunidade de origem, como suspeito de novo delito criminal. O narrador nos traz, em tom de reportagem policial, mas em permanente diálogo com o leitor, um relato em terceira pessoa que sofre aparentes interferências de uma outra voz narrativa. Alguns aspectos do cotidiano desse personagem são descritos detalhadamente até um momento de delação e da subsequente execução durante *blitz* da polícia na favela. A estrada aqui referida se reporta a uma condição de espaço simbólico, muito mais do que ao espaço real de trânsito e convivência que se definiria concretamente pela existência de um ponto de partida e outro de chegada. Essa instância intervalar é sugerida pela ideia de deslocamento e relocação implícitos no texto e, consequentemente, pelo impasse verificado entre a meta

pretendida e a concretização dos desejos: “...o resto da madrugada sem dormir, ele pensa o que fazer para sair dessa situação. Desempregado, então. Com má reputação. Viveu na detenção. Ninguém confia, não... Um homem na estrada”.

Lembrando aquelas hipóteses levantadas por Silviano Santiago, o narrador busca extrair de si a ação, não se ocupando de contá-la na condição de atuante e aproximando reportagem e narrativa, numa atitude semelhante à de um repórter ou espectador: “os ricos fazem campanha contra as drogas e falam sobre o poder destrutivo delas. Por outro lado promovem e ganham muito dinheiro com o álcool que é vendido na favela”. Nesses moldes, é reavaliada a função jornalística do narrador: o relato promove uma reviravolta estética na qual a figura do narrador passa a ser basicamente a de quem se interessa pelo “outro” e que, ao lhe dar fala, acaba dando fala a si próprio, ainda que de maneira indireta: “me digam quem é feliz, quem não se desespera, vendo nascer seu filho no berço da miséria?!”.

Ao subtrair-se da ação relatada, o narrador cria também um espaço “para a ficção dramatizar a experiência de alguém que é observado e muitas vezes desprovido de palavra”, recobrindo-se por uma relação que se define pelo olhar e que rompe com a ideia de continuidade linear do processo de aprimoramento do homem e da sociedade defendida pelo narrador clássico: as narrativas hoje são “quebradas”, sempre a recomeçar, desstituindo uma sabedoria “vencedora” e estabelecendo um conflito entre a sabedoria e a ingenuidade. Narrador e leitor se definiriam, então, como espectadores da ação alheia: “a vizinhança está calada e insegura, premeditando o final que já conhecem bem. Na madrugada da favela não existem leis, talvez a lei do silêncio, a lei do cão, talvez”.

O narrador, aqui, é também um ficcionista: a sabedoria por ele transmi-

tida, decorrente dessa observação da experiência alheia, respalda uma “autenticidade” estabelecida pela lógica interna do objeto narrado, na qual o “real” e o “autêntico” são colocados como construções da linguagem: “homem mulato aparentando entre vinte e cinco e trinta anos é encontrado morto na estrada do M’Boi Mirim, sem número. Tudo indica ter sido acerto de contas entre quadrilhas rivais. Segundo a polícia, a vítima tinha vasta ficha criminal...”.

Silviano Santiago entende que, ao revelar o espetáculo da vida hoje, o olhar pós-moderno tornaria a ação representação, experiência do ver, do observar, experiência do olhar em suas variantes lúdicas como o futebol, a música popular, o teatro, o cinema ou a dança. Ou, acrescentemos aqui, como o rap e o hip-hop, na condição de discursos literário e cultural da pós-modernidade que estariam projetando, pelo exercício de confluência entre oralidade e escrita, palavra e imagem, formas arcaicas e modernas de que nos falava Zilá Bernd, a literatura e a cultura rumo à ocupação do “entre-lugar” proposto por Silviano, ou do “espaço intersticial” sugerido por Bhabha. Isso porque, reiterando uma vez mais as palavras do próprio Silviano Santiago, o narrador pós-moderno existiria para falar das diversas facetas dessa arte, ele mesmo detendo a força do verbo e o poder da palavra escrita. (cc)

Amarino Oliveira de Queiroz é Doutor em Teoria da Literatura (Literaturas Africanas de Línguas Espanhola e Portuguesa) pela Universidade Federal de Pernambuco. Mestre em Literatura e Diversidade Cultural (Poéticas da Oralidade Afrodescendente: rap e embolada) pela Universidade Estadual de Feira de Santana, Bahia. Bacharel em Letras/Espanhol pela Universidade Federal da Bahia. Professor Adjunto da Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

Nota

1. O conceito de entre-lugar se refere, segundo Santiago, ao questionamento sobre o papel do intelectual latino-americano e a função de um discurso crítico face ao neocolonialismo, tratando esse espaço como algo intersticial, “entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão” (Santiago, 1978, p. 28).

Referências bibliográficas

- ATHALYBA. Política. In: QUEIROZ, Amarino Oliveira de. *Ritmo e poesia no Nordeste brasileiro: confluências da embolada e do rap*. Feira de Santana – BA, PosLDC, 2002. Dissertação de Mestrado.
- AYALA, Maria Ignez Novaes. *No arranco do grito: aspectos da cantoria nordestina*. São Paulo: Ática, 1988.
- BENJAMIN, Walter. O narrador. In: *Magia e Técnica, Arte e Política*. Obras Escolhidas, vol. I. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BERND, Zilá. Em busca do terceiro espaço. In: *Escrituras híbridas: estudos em literatura comparada interamericana*. Porto Alegre: Editora UFRGS, 1998.
- BHABHA, Homi. Como o novo entra no mundo. In: *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renata Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998, cap. XI.
- BROWN, Nino (Org.). *ABC Rap*. São Bernardo do Campo: Pref. Municipal, Sec. Cultura, 1991.
- COUTINHO, Edilberto. *Sangue na praça*. Rio de Janeiro: Codecri, 1979 (Col. Ed. do Pasquim).
- FERRÉZ. Literatura Marginal. Entrevista a Alexandre De Maio. In: *Rap Brasil Cultura de Rua*, n. 8, 2001, p. 46.
- _____. *Capão Pecado*. São Paulo: Labortexto, 2000.
- FIGUEIREDO, Cândido. *Grande Dicionário da Língua Portuguesa*. Lisboa: Bertrand, 1991, p. 458.
- JAMESON, Fredric. *Pós-Modernismo ou A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio*. Trad. Maria Elisa Cevalco. São Paulo: Ática, 1997. Cap. I.
- O PENSADOR, Gabriel. *Diário noturno*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2001.
- QUEIROZ, Amarino Oliveira de. *Ritmo e poesia no Nordeste brasileiro: confluências da embolada e do rap*. Feira de Santana – BA, PosLDC, 2002. Dissertação de Mestrado.
- ROJAS MIX, Miguel. *Cultura afro-americana: de escravos a cidadãos*. Madrid: Anaya, 1988.
- SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In: *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989..
- _____. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978. Col. Debates.

Referências eletrônicas

- ARCOVERDE, Wilson. *Oito livros para entender o Novo Jornalismo*. Disponível em: <<http://www.rabisco.com.br/21/jornalismo.htm>>. Acesso em: 28 ago 2003.
- PÉCORA, Alcir. *Querido sistema*. Campinas: Correio Popular Digital, 04 nov 2000. Disponível em: <<http://www.cpopular.com.br>>. Acesso em: 05 fev 2001.
- SANT’ANNA, Affonso Romano de. *Gabriel e o Rap Pensador*. In: Egoblog2 on line, 28 nov 2001. Disponível em: <<http://egoblog2.blogspot.com>>. Acesso em: 29 jan 2002.
- SOUZA, Daniela e SILVA, Tatiane. *A construção de identidade no movimento hip-hop e o rap como contra-narrativa*. Disponível em: <<http://www.facom.ufba.br/serhurbano/hiphop>>. Acesso em: 18 fev 2001.

Referências fonográficas

- BROWN, Mano. O homem na estrada. *Raio X do Brasil*. São Paulo: RDS Fonográfica, 1993, digital, stereo, CD.

Foto: Davi Francisco da Silva - Grafite Teatro Municipal de São Paulo



Hip-hop: uma fala histórica contra-hegemônica

EDUARDO GRANJA COUTINHO
MARIANNA ARAÚJO

Por qué no te callas?
(Juan Carlos I, Rei de Espanha)

Eu sou é do gueto
Pra revolucionar
Lutando para derrubar
A ditadura cultural que tenta nos
calar.

(Gas-PA, *rapper* do Morro da
Lagartixa)

Entre as vozes que se cruzam na cacofonia urbana da sociedade globalizada, há uma que sobressai pela sua radicalidade marginal: o rap. A moderna tradição negra dos gue-

tos norte-americanos é, hoje, cantada pelos jovens das periferias de todos os quadrantes do globo. Mas, diferentemente das estereotípias produzidas pela nação hegemônica e difundidas em escala planetária, a cultura hip-hop costuma ser assimilada como uma *fala histórica* essencialmente crítica por uma juventude com tão escassas vias de fuga ao sempre igual. Quando, por exemplo, jovens de uma favela brasileira incorporam esta linguagem tornada universal, por mais que a sua realidade seja diferente daquela dos marginalizados do país de origem, a forma permanece

associada a um conteúdo crítico — uma visão de mundo subalterna e frequentemente subversiva. A esse fenômeno poderíamos chamar de globalização contra-hegemônica.¹

Queiram ou não os tradicionalistas — os defensores da “autêntica cultura nacional” —, o hip-hop é hoje uma forma de expressão comunitária, por meio da qual se comunicam e afirmam sua identidade os habitantes dos morros e comunidades populares. Assim como o samba foi e continua sendo uma linguagem capaz de expressar crítica social e de costume, o rap se

constitui como uma fala política e, em alguns casos, como uma música de rebeldia e protesto.

É no contexto das comunidades periféricas, privadas de voz e meios de expressão cultural, que pretendemos trabalhar o tema “cultura jovem”, compreendendo o hip-hop como a cultura marginal daqueles jovens tratados no jargão policial como “de menor”. Para muitos, soará estranho falar em “cultura jovem” em se tratando de jovens favelados. O adjetivo jovem, exaustivamente mobilizado pela indústria, remete à ideia de consumo. Mas o *rap* cantado nas comunidades não está à venda nas lojas de discos e não é tocado nas rádios. Estando à margem do mercado, teriam os jovens do morro direito à juventude, essa mercadoria tão idealizada? Ser jovem no Brasil — sobretudo no Brasil simulado dos meios de informação — é um ideal e um privilégio.

“I’m black and I’m proud”: negros com atitude

O surgimento do movimento hip-hop nos remete ao contexto no qual estavam inseridos os Estados Unidos dos anos 1960 e 1970, no auge da Guerra Fria. Foram anos de tensão e muita agitação política. O descontentamento popular com a guerra do Vietnã somava-se à pressão das comunidades negras segregadas, submetidas a leis similares às do *apartheid* sul-africano. O clima de revolta e inconformismo tomava conta dos guetos negros.

É nessa época que se dá o auge da disseminação das drogas nas grandes cidades. Durante a guerra, os entorpecentes foram amplamente utilizados pelos soldados norte-americanos.² No pós-guerra, as drogas trataram de cumprir o seu papel de apaziguador social.³ Era comum entre os sobreviventes do confronto e entre os jovens negros oprimidos e potencialmente rebeldes o vício em heroína.



Foto: Davi Francisco da Silva

Num amplo movimento contra a segregação racial e por direitos civis, a população negra organizou-se em associações comunitárias, nas quais atuaram importantes líderes como Malcolm X e Martin Luther King. As duas lideranças adotaram diferentes formas de atuação e tinham estratégias divergentes, mas concordavam que os negros precisavam restabelecer a sua autoestima e desenvolver sua capacidade de organização política.

Fortalecia-se o movimento *Black Power*, reafirmando o direito dos negros de decidirem os rumos de suas comuni-

dades por meio de suas próprias instituições políticas e culturais. Assim dizia Stokely Carmichael, militante radical do movimento, após sua 27ª detenção, em 1966: “Estamos gritando liberdade há seis anos. O que vamos começar a dizer agora é poder negro”. Com o assassinato de Luther King em 1968, conflitos raciais ocorreram em dezenas de cidades dos Estados Unidos. A solução pacífica para os problemas dos negros parecia cada vez mais distante. Nessa época, ganharam força propostas mais radicais, como a do partido político Black Panthers (Panteras Negras), cujo programa

político revolucionário chegou a adotar algumas ideias do líder comunista chinês Mao Tsé-Tung.

Na virada para os anos 1970, a polícia já tinha fechado a bala quase todos os escritórios dos Black Panthers. Muitos militantes foram assassinados ou presos. Com tamanha repressão, o partido não resistiu por muito tempo, mas deixou um legado de ideias que foram retomadas por uma outra forma de organização dos negros: o movimento hip-hop.

Na trilha da agitação política ocorriam inovações culturais. Nos guetos, o que se ouvia era o *soul*, que foi importante para a organização e conscientização daquela população. Pense-se, por exemplo, nas canções de James Brown. Gravada em 1968, uma de suas músicas mais conhecidas, “*I’m black and I’m proud*”, ecoa uma frase do líder sul-africano Steve Biko: “*Say it loud: I’m black and proud!*” (Diga isto bem alto: sou negro e me orgulho disso). No mesmo período surge uma variedade de outros ritmos, como o *funk*, marcados por pancadas poderosas que causavam estranhamento aos brancos, letras que invocavam a valorização da cultura negra e denunciavam as condições às quais eram submetidas às populações dos guetos. O *soul* e o *funk* foram as bases musicais que permitiram o surgimento do *rap*, que virá a ser um dos elementos do movimento hip-hop.

A expansão de um movimento político-cultural negro e de rua na periferia dos Estados Unidos não passou despercebida à indústria fonográfica, que tratou de hegemonizar o movimento, assimilando-o. Milhões de dólares foram investidos nos artistas da *black music*. No entanto, observa Hermano Vianna,

Enquanto acontecia a febre nas pistas das discotecas, nas ruas do Bronx, o gueto negro e caribenho

localizado na região norte da cidade de Nova York, já estava sendo arquitetada a próxima reação da autenticidade *black*. No final dos anos 60, o DJ Kool Herc trouxe da Jamaica para o Bronx a técnica dos famosos *sound systems* de Kingston (1997, p. 46).

Kool Herc levou para os Estados Unidos o costume dos DJs de seu país, que recitavam versos improvisados sobre versões remixadas do *reggae*, então chamadas de *dub*. Porém, Herc notou que o *dub* não fazia sucesso em Nova York e teve de adaptar seu estilo, cantando versos sobre os instrumentais dos ritmos afro-americanos que eram populares na periferia nova-iorquina: o *funk* e o *soul*. Nascia assim, nas festas de rua do Bronx, o *rap*, com versos improvisados, rimas simples, repleto de gírias e ditados populares. Junto com a arte do DJ de mixar, nascia também a do MC, o mestre de cerimônias, aquele que fazia as rimas e cantava de improviso. Essa modalidade de *rap*, praticada em seus primórdios, é mantida, ainda hoje, no chamado *freestyle* e na batalha de rima. No *freestyle*, o DJ coloca a base e o MC rima de improviso, sem refrão e por quanto tempo conseguir. Na batalha de rima, dois MCs vão rimando de forma alternada; em alguns casos repetem um refrão que serve de mote ao desafio, algo como no samba de partido-alto.

É assim que, no início da década de 1970, artistas como o pianista e cantor de *black music* Gil Scott-Heron – autor da canção “A revolução não será televisionada” – recitavam versos sobre bases percussivas que remetiam à tradição poética dos *griots* das tribos africanas escravizadas na América.

Os *griots* eram negros contadores de história, incumbidos de manter viva a memória de suas tribos por meio de versos que eram passados entre gerações. Essa tradição ficou conhecida como “canto falado” e deu origem a diversas manifestações culturais em toda a América. No discurso dos *rappers* brasileiros, é comum, inclusive, a identificação entre o *rap* e formas como o repente e a embolada, que teriam o canto dos *griots* como antepassado comum⁴.

Por essa época ou um pouco antes, jovens negros já dançavam nas ruas ao som do *soul* e do *funk* de uma forma inovadora, executando passos que lembravam ao mesmo tempo uma luta e os movimentos de um robô. Com essa dança, a que deram o nome de *break*, os chamados *b.boys* (*break boys*)

faziam uma espécie de protesto contra a Guerra do Vietnã por meio dos passos de dança que simulavam os movimentos dos feridos de guerra. Cada movimento do *break* possui como base o reflexo do corpo debilitado dos soldados norte-americanos, ou então a lembrança de [algo relacionado à guerra]. (...) O giro de cabeça, em que o indivíduo fica com a cabeça no chão e, com os pés para cima, procura circular todo o corpo, simboliza os helicópteros agindo durante a guerra. (Elaine Andrade *apud* Rocha, Domenich, Casseano, 2001, p. 47)

Finalmente, além da música e da dança, propagava-se pelos guetos, ainda, o hábito de desenhar e escrever

Foto: Davi Francisco da Silva - Grafite Minhocão



em muros e paredes. Em meados da década de 1960, os jovens pichavam seus nomes nos muros dos bairros e isso foi apropriado pelas gangues, que usavam a pichação para demarcar território. Com o tempo, o grafite assumiu a forma de letras quebradas e garrafais para chamar a atenção, mas também para dificultar o entendimento de quem não era do local, ou seja, os brancos, “os de fora”. No mesmo espírito dos DJs que, preocupados com a disseminação das drogas e o aumento da violência, promoviam festas e batalhas de *break* com a intenção de criar uma alternativa para a juventude, o grafiteiro Phase 2 estimulava a atividade criadora dos jovens, mostrando-lhes a possibilidade de se expressar e revelar sua realidade por meio de painéis pintados com tinta *spray* nas ruas da comunidade.

Nesse contexto de efervescência político-cultural, grafiteiros, *breakers* e *rappers* começaram a se reunir para realizar eventos juntos; afinal suas artes estavam relacionadas a uma experiência comum: a cultura de rua. O DJ do Bronx Afrika Bambaataa ganhou destaque pelas festas que produzia. Para nomear esses encontros que reuniam DJs, MCs e dançarinos de *break*, Bambaataa cunhou em 1968 a expressão hip-hop, que significa movimentar os quadris (do verbo *to hip*, em inglês) e saltar (do verbo *to hop*). Foi nas festas promovidas por Bambaataa, portanto, que o movimento hip-hop se configurou como um conjunto de manifestações culturais: um estilo musical, o *rap* (sigla para *rhythm and poetry*); uma maneira de apresentar essa música em shows e bailes que envolve um DJ e um MC; uma dança, o *break*; e uma forma de expressão plástica, o grafite (Rocha, Domenich, Casseano, 2001, p. 19).

Com o passar do tempo e a popularização das festas, os grupos de hip-hop começaram a se organizar em associações, as chamadas Nações. Desde



Foto: Davi Francisco da Silva - Grafite Teatro Municipal

então, a preocupação maior dos *rappers* militantes tem sido resistir ao processo de assimilação pelo mercado e à consequente perda da identidade política do falar marginal do Bronx.

Na década de 1980 surgem dois grupos que serão marcos para a reafirmação do caráter contra-hegemônico do hip-hop: o NWA (*Niggers with Attitude*) e o Public Enemy, que projetam o *rap* globalmente como um canto de expressão e contestação.

Nesse momento, a mídia e o governo norte-americanos perceberam que era necessário dar mais atenção ao hip-hop. Tratava-se de hegemonizar o *rap* explosivo e consciente que ganhava força para além dos guetos dos Estados Unidos. É assim que a indústria fonográfica investe maciçamente no *rap*, que cada vez mais se distancia de suas origens nos guetos, e deixa de expressar uma historicidade alternativa, perdendo suas características marginais. Como assinala Edgar Morin, referindo-se à comercialização do *rock*, o próprio de todo esse sistema da cultura de massa é o de circunscrever a tendência dionisíaca, mas sem destruí-la; é o de abafar o subversivismo latente, de maneira a explorá-lo e integrá-lo num *star-sistem clássico*, descartando toda a tendência rebelde incontrolável.⁵

Hip-hop no Brasil: o canto falado das favelas⁶

Por volta de 1982 o *rap* chegou ao Brasil, fixando-se, sobretudo, em São Paulo. Nesse momento, pouco se sabia sobre o movimento hip-hop, que para os brasileiros se resumia ao *break*.⁷ Os eventos de dança de rua aconteciam ao som da música importada. Entre 1983 e 1988, os *b.boys* começaram a experimentar rimas próprias, já que a música em inglês era, para eles, incompreensível. Como não dispunham de equipamento de som para executar as bases, a solução encontrada era “bater latinha”, prática que, de alguma forma, relacionava-se à tradição percussiva brasileira. Surgia, assim, a primeira modalidade do *rap* brasileiro, o tagarela, que não tardou a ser reprimido pela polícia, o que de certo modo predispunha os *rappers* a se organizarem.

Uma nova fase do movimento será inaugurada em 1988 com a criação do MH2O (Movimento Hip-Hop Organizado) por Milton Salles. No mesmo período começam a chegar ao país as canções do NWA e do Public Enemy. As rimas pesadas, a batida forte e o caráter rebelde desses grupos despertaram nos *rappers* e *b.boys* brasileiros a curiosidade pela história do hip-hop. A biografia de Malcolm X e o filme sobre os Black Panthers passam a ser considerados fundamentais na formação dos integrantes do movimento, como afirma Gas-PA, do coletivo Lutarmada⁸. Tão importante quanto a forma ou a linguagem hip-hop, era a assimilação do seu conteúdo histórico, sua visão de mundo marginal. Como observava Elaine Andrade, “se um jovem não conhecer a história do hip-hop, não participar de um grupo organizado e se não fizer um *rap* inteligente, pode até ser um *rapper* para a sociedade abrangente, mas para a juventude hip-hop jamais poderá ser considerado um verdadeiro *b.boy*” (apud Rocha, Domenich, Casseano, 2001, p. 110).

A partir da experiência do MH2O surgem as primeiras posses em São Paulo. As posses eram organizações que reuniam grupos de praticantes das artes do movimento para difundir os ideais do hip-hop e constituir resistência à violência policial. A primeira posse foi o Sindicato Negro, fundada em 1989 pelos frequentadores da Praça Roosevelt, no centro da cidade.

O movimento hip-hop paulista será referência e influência para outras regiões do país. Um relato de Gas-PA sobre um show ocorrido em 1991 ilustra a importância de São Paulo como centro irradiador da cultura hip-hop no Brasil:

Eu curti um *rap* e comecei a prestar atenção naquilo. Até que um dia o Public Enemy fez um show em

São Paulo. Isso foi em setembro de 91. Aí eu fui. (...) Me assustei ao ver como que o movimento era grande em São Paulo e fazia parte do cotidiano das pessoas. E no meio do show do Public Enemy eles pararam e chamaram uns caras no palco. Aí todo mundo começou a bater palmas e a gritar Racionais. Então eu entendi que Racionais era o nome dos caras que estavam no palco. Eles cantaram uma música com quatro mil pessoas cantando junto com eles, a música foi Pânico na Zona Sul. Eu pensei então, que existia todo um universo em torno do movimento que eu desconhecia.

A disseminação do movimento hip-hop para as demais regiões do país ocorre absolutamente à margem da grande mídia. Para tal, pelo menos

dois fatores serão decisivos. Primeiro, o desenvolvimento das novas tecnologias. A realidade da turma que “batia latinha” (o *rap* tagarela) foi ficando distante, já que o acesso aos equipamentos se tornou cada vez mais fácil, principalmente depois da popularização do computador pessoal. Os avanços tecnológicos não só facilitaram o processo de produção das músicas, tornando mais fácil a técnica do *sampler*, como também a difusão delas. O segundo fator importante para consolidação do hip-hop foi a atuação das rádios comunitárias. Entre estas, destaca-se a Favela FM, da comunidade Nossa Senhora de Fátima, em Belo Horizonte. Durante as décadas de 1980 e 1990 era desejo de todo *rapper* ter sua música tocada no programa “Uai rap soul”. “A história da Favela FM confundiu-se com a da divulgação do hip-hop



Foto: Davi Francisco da Silva

pelo país. Por muitos anos desprezado pelos meios de comunicação, o hip-hop encontrou nas rádios comunitárias um microfone aberto” (Rocha, Domenich, Casseano, 2001, p. 88).

Nos últimos anos da década de 1990, o rap brasileiro ultrapassou os limites da periferia dos grandes centros e chegou à classe média. Em 1997, o disco *Sobrevivendo no Inferno*, do grupo Racionais MC's, sob selo independente, vendeu um milhão de cópias, chamando a atenção tanto das gravadoras, quanto da mídia. O rap de caráter mais comercial passou então a ser amplamente difundido pelo país, ao mesmo tempo que, em sua forma marginal, a linguagem continuava a se desenvolver nos espaços populares.

Há que se destacar o caráter inovador do rap nacional, que reelabora, de forma criadora, a partir de tradições populares brasileiras, a linguagem dos guetos norte-americanos, mesclando o ritmo do Bronx a gêneros como o samba e a embolada. Sobre o caráter do hip-hop que é feito no Brasil, Afrika Bambaataa afirmou:

O Bronx é o lar do hip-hop. Nós que fizemos o rap sair dali, não gostaríamos que a música morresse ali. E isso não aconteceu. Os Estados Unidos influenciaram o resto

do mundo de uma maneira positiva e negativa. Hoje gosto muito mais do hip-hop do Brasil do que do hip-hop dos Estados Unidos. (...) É [nos Estados Unidos] repetitivo, não combina ritmos, como faz o som brasileiro. (Rocha, Domenich, Casseano, 2001, p. 125)

Outra característica relevante do hip-hop brasileiro é sua proximidade com os movimentos sociais, como o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem-terra ou o Movimento dos Sem-teto. São comuns composições que fazem referência às bandeiras de lutas dessas organizações, como o rap “Luta pelo amor, amor pela luta”, do grupo O Levante, feito em homenagem às trabalhadoras sem-terra. Essa aproximação faz com que grafiteiros e rappers estejam presentes nas mobilizações populares, colaborando com sua arte nos eventos culturais. Ao mesmo tempo, algumas das discussões levantadas pelos trabalhadores foram apropriadas pelos rappers, como se verifica no Manifesto da Rede Brasileira de hip-hop:

Nós, jovens que fazemos hip-hop nas favelas brasileiras, comprometidos com as lutas sociais do nosso povo, por reforma agrária, em defesa dos direitos humanos, contra o racismo e o machismo e pela ecologia, convidamos cada homem e cada mulher, a colocar nossas vidas neste desafio: reencontrar a nossa identidade, a originalidade e a cultura do povo brasileiro massacrado.⁹

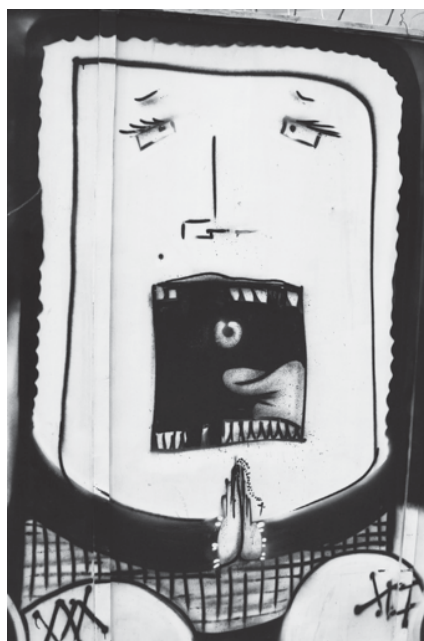
É preocupação das associações de hip-hop fortalecer suas comunidades de origem. Muitas delas, além de organizar shows e gravar CDs, promovem atividades comunitárias, como debates e reuniões para tratar de problemas locais. O coletivo Lutarmada, por

exemplo, realiza anualmente no Morro da Lagartixa o “Hip-hop ao trabalho”. A festa, que acontece no dia 1º de maio, reúne artistas de outras favelas da cidade, com o objetivo de incentivar discussões na comunidade sobre questões do cotidiano — relações de trabalho, segurança pública, violência policial, etc. Gas-PA conta que o Lutarmada surgiu de encontros que ele promovia entre os amigos para escutar rap e discutir filmes. Dois vídeos inspiraram a criação do coletivo: *Black Panthers* e *Lamarca, o capitão da guerrilha*. Com o tempo, o grupo sentiu que precisava levar seus debates para o restante da comunidade e daí nasceram iniciativas como o “Hip-hop ao trabalho”.

Hoje, em todas as grandes favelas da região metropolitana do Rio de Janeiro existem grupos organizados em associações culturais ou posses. Nesses espaços comunitários, o hip-hop aparece como uma das principais formas de expressão política dos jovens. As letras repletas de gírias, a arte do *sampler*, o jogo de corpo, os giros e saltos, as letras garrafais e os desenhos nos muros se mostram como uma possibilidade de representar o cotidiano desses espaços e fazer memória das experiências ali vividas.

Não se trata, no entanto, de idealizar o hip-hop como forma de conhecimento. O movimento, seguramente, não é homogêneo: possui tendências mais ou menos politizadas, mais ou menos engajadas e críticas. Há, por assim dizer, uma vertente cuja tônica é a denúncia, a agitação e o protesto; outra, espontânea, sem uma linha política coerente e definida; e outra ainda, talvez hegemônica, já assimilada pelo mercado, que reproduz o modelo de comportamento, aspirações e ideais dominantes (consumismo, individualismo e exaltação da vida privada), como a maioria das canções ditas “de

Foto: Davi Francisco da Silva - Grafite Teatro Municipal



massa”. Os defensores da tradição marginal – herdeiros do Public Enemy, mas também do GOG, dos Racionais, do Thaíde, do DJ Hum, do Câmbio Negro – criticam essa tendência intimista do *rap*. Crônica, integrante do grupo de *rap* A Família (São Paulo), expressa essa preocupação com os rumos do movimento.

O *rap* influencia muita gente e, se ele não tiver seriedade naquilo que está cantando, vamos perder um espaço popular nas periferias, que possa fortalecer o povo, que possa unir essa massa. Sou sonhador mesmo e acredito que o *rap* pode fazer uma mudança, não só dentro das periferias, mas fora também.¹⁰

“Subversivismo esporádico”

Partindo do reconhecimento de que não existe ideologia socialmente neutra, pode-se dizer que a canção popular é política na medida em que expressa um conteúdo ideológico que age ética e politicamente na transformação da história. Deve-se sublinhar, entretanto, que grande parte da produção musical das camadas populares se apresenta como um misto de “conformismo e resistência”, uma manifestação ambígua, diria Marilena Chauí, “tecido de ignorância e de saber, de atraso e de desejo de emancipação, capaz de conformismo ao resistir, capaz de resistência ao se conformar” (1986, p. 124). O hip-hop, como expressão cultural das camadas subalternas, também se encontra no domínio do senso comum, apresentando-se, portanto, como “filosofia não sistemática”, fragmentária. Ao mesmo tempo que concebe o mundo e a vida em contraste com a sociedade oficial, não é capaz, via de regra, de realizar uma abordagem mais ampla das contradições da totalidade histórico-social. Veja-se, por exemplo, a letra deste *rap* que protesta contra a pobreza e a violência, apontan-



Foto: Davi Francisco da Silva - Grafite Centro de São Paulo

do Deus como solução dos problemas da sociedade:

Meu Deus eu me ajoelho e peço paz
para o meu povo
Nessa luta desigual que acontece
todo dia
Sujando de sangue as ruas da periferia.¹¹

Essa crítica espontânea e fragmentária, que Antonio Gramsci chamaria de “subversivismo esporádico”, é, segundo o pensador, característica da história das classes subalternas, aliás, dos “elementos marginais e periféricos destas classes, que não alcançaram a consciência de classe ‘para si’”. Em seu protesto, o *rapper* reconhece a oposição entre os “manos” e os patrões, entre pobres e ricos, oprimidos e opressores. O “povo” sente que tem inimigos e os individualiza só empiricamente nos chamados senhores – “os ladrões de gravata e carro preto”. Mas, diria Gramsci, esse ódio genérico (...) não pode ser apresentado ainda como do-

cumento de consciência de classe: é apenas seu primeiro vislumbre. Segundo ele,

Não só não se tem consciência exata da própria personalidade histórica, como não se tem sequer consciência da personalidade histórica e dos limites precisos do próprio adversário. (As classes inferiores, estando historicamente na defensiva, não podem adquirir consciência de si a não ser por negações, através da consciência da personalidade e dos limites de classe do adversário). (CC, v. 3, 189-190)

Frequentemente, no entanto, grafites e *raps* atingem aquilo que Gramsci chamou de “senso comum crítico”, enquanto manifestações criadoras e progressistas determinadas por formas e condições de vida em processo de desenvolvimento. O grupo Nação Maré, por exemplo, é capaz de reconhecer a existência das relações de dominação e a força dos oprimidos como sujeito histórico:

Não tenho RG, CPF, ou CIC
Mas, por favor, não duvide
Que nós amassamos o aço no abraço
Traçamos o laço da paz
Nós somos mais do que muitos imaginam, rapaz.¹²

Verdadeiras crônicas da vida social, as letras de *rap* representam o cotidiano dos moradores das favelas e subúrbios a partir de uma perspectiva muito diferente daquela difundida na grande mídia, onde o preconceito e a mistificação são traços marcantes. Mesmo dotadas do conformismo e das ambiguidades da cultura popular, ao retratar a favela, o hip-hop trata de desconstruir o mito de sociedade democrática, da liberdade e igualdade de condições que o capitalismo tenta vender, e mostrar que vivemos em uma sociedade dotada de sentidos e finalidades diferentes para cada uma das classes. A despeito de sua escassa compreensão do Estado, os *griots* da periferia sabem que a lei — o aparato jurídico e policial — está a serviço das elites. Se o tratamento da polícia para o *playboy* é de proteção, para o negro favelado é bem diferente:

Sexo masculino
Descendente africano
Jovem entre 15 e 21 anos
Se você se enquadra nessa descrição
Fique ligado, irmão
Porque eles estão na sua intenção.¹³

O hip-hop aparece, assim, como um instrumento na busca por “introduzir a ‘desordem’ na ordem, (...) caminhar pelos poros e interstícios da sociedade brasileira” e da cultura dominante (Chauí, 1986, p. 178). Os *raps* e os grafites presentes nos becos e vielas se transformam na fala contra-hegemônica da população desses espaços, ao retratar o cotidiano da favela e as contradições da realidade. As rimas e os traços dos artistas de rua se contrapõem às representações petrificadas e opressoras daqueles que detêm o poder. Essa forma de arte sufocada, criminaliza-

Notas

1 A mundialização da cultura, como todo processo de luta pela hegemonia, envolve movimentos contraditórios de dominação e emancipação. A expansão do mercado sob o impulso das novas tecnologias de informação implica, certamente, a hegemonia da produção simbólica do centro de enunciação dominante; o que tem como contrapartida, ainda que marginal, a circulação de ideias alternativas, de caráter humanista e democrático. Cf. Edgar Morin, “Uma mundialização plural”, in: Dênis de Moraes (Org.). *Por uma outra comunicação: mídia, mundialização cultural e poder*.

2 Segundo Oswaldo Coggiola, “o primeiro episódio de consumo massivo de drogas em grande escala aconteceu durante a Guerra do Vietnã, quando 40% dos soldados norte-americanos consumiam heroína e 80% maconha”. Ver “Economia política do comércio internacional de drogas” in: *Grupo de pesquisa história e economia mundial contemporâneas*, março/2007, disponível em: <http://www.gtehc.pro.br/Textos/economia_politica_do_comercio_internacional_de_drogas.pdf>. Acesso em: 29 jan. 2012.

3 Sobre a função social dos entorpecentes, cf. Pierre Kopp, *A economia da droga*.

4 Este é um tema bastante discutido no movimento hip-hop. Para o *rapper* Aliado G, “junto com os negros, também sobreviveram ao Atlântico, ao porão do navio negreiro, às chibatadas, à tortura e à humilhação, o seu maravilhoso ‘Canto Falado’, que aqui começa a ser difundido em novas bases rítmicas. (...) No Brasil, o canto falado também se soma a diferentes sons, como o do pandeiro, e aí surge o repente, só pra citar um exemplo. Ainda hoje, temos no Brasil mais de sessenta diferentes tipos de canto falado”. Artigo disponível em: <http://www.vermelho.org.br/base.asp?texto=19768>.

5 Edgar Morin. “On ne connaît pas la chanson”, in *Communications* (Chansons et disques), p. 8.

6 Esta parte da pesquisa foi orientada no sentido de identificar em diferentes comunidades populares grupos e associações ligadas ao movimento hip-hop. Realizamos entrevistas com artistas de duas grandes favelas da cidade do Rio de Janeiro, buscando conhecer estas iniciativas e entender a dinâmica de trabalho destes grupos. No Complexo da Maré pesquisamos o grupo Nação Maré, e no Alemão, a associação sociocultural Raízes em Movimento. Além destes, foram colhidos depoimentos dos integrantes da posse Lutarmada, do Morro da Lagartixa, e do grafiteiro Felipe Reis.

7 Na década de 1970, no auge do movimento *Black Power*, artistas como Toni Tornado, com seus cabelos grandes — sem alisar — e andar robótico, trataram de difundir o *break*.

8 Depoimento de Gas-PA aos autores, em 17 set. 2007.

9 Manifesto da Rede Brasileira de Hip-hop (Ceará, 2001). Disponível em: <<http://www.realhiphop.com.br/mcr/rede/manifesto.htm>>.

10 Tatiana Merlino. Rap, instrumento da transformação. *Brasil de fato*, 26 dez. 2007.

11 Nação Maré, “Lista de morte”. *Nação Maré* (produção independente), s/d.

12 Nação Maré, “Tiros verbais”. *Nação Maré* (produção independente), s/d.

13 O Levante, “O Exterminador”. *Temeremos mais a miséria do que a morte* (produção independente), s/d.

14 O Levante, “Ditadura cultural”. *Temeremos mais a miséria do que a morte* (produção independente), s/d.

da, e deformada pelos aparelhos de coerção e consenso, mesmo não sendo capaz de romper com os laços de dominação da sociedade em que vivemos, traz em si uma consciência que exprime uma lógica diferenciada, uma racionalidade que “diz não e recusa que a única história possível seja aquela concebida pelos dominantes” (Chauí, 1986, p. 179).

O poder das elites, sua capacidade de determinar o sentido da realidade, de criar e impor significações, ideias e valores aos grupos subalternos é, assim, contrabalançado pela fala popular, uma linguagem viva, portadora de conteúdos históricos alternativos, que se refaz permanentemente no âmbito da comunicação comunitária.

O microfone é nossa arma em prol da revolução

(...) Informação circulando por todas as comunidades

Pelas ondas do rádio

Ou pela clandestinidade

Ao vivo e em preto

Eu sou é do gueto

Pra revolucionar

Lutando para derrubar

A ditadura cultural que tenta nos calar.¹⁴ 

Artigo disponível em: <http://www.vermelho.org.br/base.asp?texto=19768>.

Eduardo Granja Coutinho é Doutor pela Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, onde atualmente leciona, e pesquisador nas áreas de teoria da comunicação e história da cultura. Publicou *Velhas histórias, memórias futuras: o sentido da tradição na obra de Paulinho da Viola* (EdUERJ, 2002) e *Os Cronistas de Momo – Imprensa e Carnaval na Primeira República* (Editora UFRJ, 2006).

Marianna Araújo é jornalista e mes-tranda em Comunicação e Cultura na Escola de Comunicação da UFRJ.

Referências bibliográficas

- ALIADO G. Um pouco sobre: periferia, juventude e hip-hop. Disponível em: <<http://www.vermelho.org.br/base.asp?texto=19768>>, 2007. Acesso em: 29 jan. 2012.
- ARBEX JR, José. *Narcotráfico: um jogo de poder nas Américas*. São Paulo: Moderna, 1997.
- CHAUÍ, Marilena. *Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. *Simulacro e poder – uma análise da mídia*. São Paulo: Perseu Abramo, 2006.
- COGGIOLA, Oswaldo. Economia política do comércio internacional de drogas. In: *Grupo de pesquisa história e economia mundial contemporâneas*, mar./2007, ISSN 1676-86717. Disponível em: <http://www.gtehc.pro.br/Textos/economia_politica_do_comercio_internacional_de_drogas.pdf> Acesso em 29 jan. 2012.
- COUTINHO, Carlos Nelson. *Cultura e sociedade no Brasil – Um ensaio sobre ideias e formas*. Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1990.
- COUTINHO, Eduardo Granja. *Velhas histórias, memórias futuras*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2002.
- _____. A comunicação do oprimido: malandragem, marginalidade e contra-hegemonia. *Comunidade e contra-hegemonia no Rio de Janeiro: Rotas de comunicação alternativa*. Rio de Janeiro: Mauad (no prelo).
- ESSINGER, Sílvia. *Batidão: uma história do funk*. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- FREIRE FILHO, João e HERSCHMANN, Micael. Funk carioca: entre a condenação e a aclamação da mídia. *ECO-Pós – publicação da pós-graduação em comunicação e cultura*, Rio de Janeiro, n. 2, 2003.
- GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do cárcere* (v. 1 e 3). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.
- HARVEY, David. *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo, Loyola, 2003.
- HERSCHMANN, Micael. *O funk e o hip-hop invadem a cena*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000.
- JANSEN, Ney. Drogas, imperialismo e luta de classe. Disponível em: <<http://www.urutagua.uem.br/012/12jansen.htm>>. Acesso em: 26 jan. 2012.
- KOPP, Pierre. *A economia da droga*. Bauru: Edusc, 1998.
- MERLINO, Tatiana. Rap, instrumento da transformação. *Brasil de fato*, 26 dez. 2007.
- MORIN, Edgar. On ne connaît pas la chanson. *Communications* (Chansons et disques). Paris: Seuil, 1965.
- _____. Uma mundialização plural. MORAES, Dênis de (org.). *Por uma outra comunicação: mídia, mundialização cultural e poder*. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- ROCHA, Janaina; DOMENICH, Mirella e CASSEANO, Patrícia. *Hip-hop: a periferia grita*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2001.
- SALLES, Écio. Funk, samba e a produção do comum: diálogos, sons, interações. *e-Compós – Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação*, Rio de Janeiro, abr. 2007. Disponível em: <http://boston.braslink.com/compos.org.br/e-compos/adm/documentos/ecompos08_abril2007_eciosalles.pdf>.
- SODRÉ, Muniz. O globalismo como neobarbárie. In: MORAES, Denis de (org.). *Por uma outra comunicação: Mídia, mundialização cultural e poder*. Rio de Janeiro: Record, 2003. p. 21-40.
- VIANNA, Hermano. *O mundo funk carioca*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

Referências filmográficas

Panther. Dir. Mario Van Peebles. EUA, 1995.

Referências discográficas

Nação Maré. *Nação Maré*. Produção independente, s/d.

O Levante. *Temeremos mais a miséria do que a morte*. Produção independente, s/d.

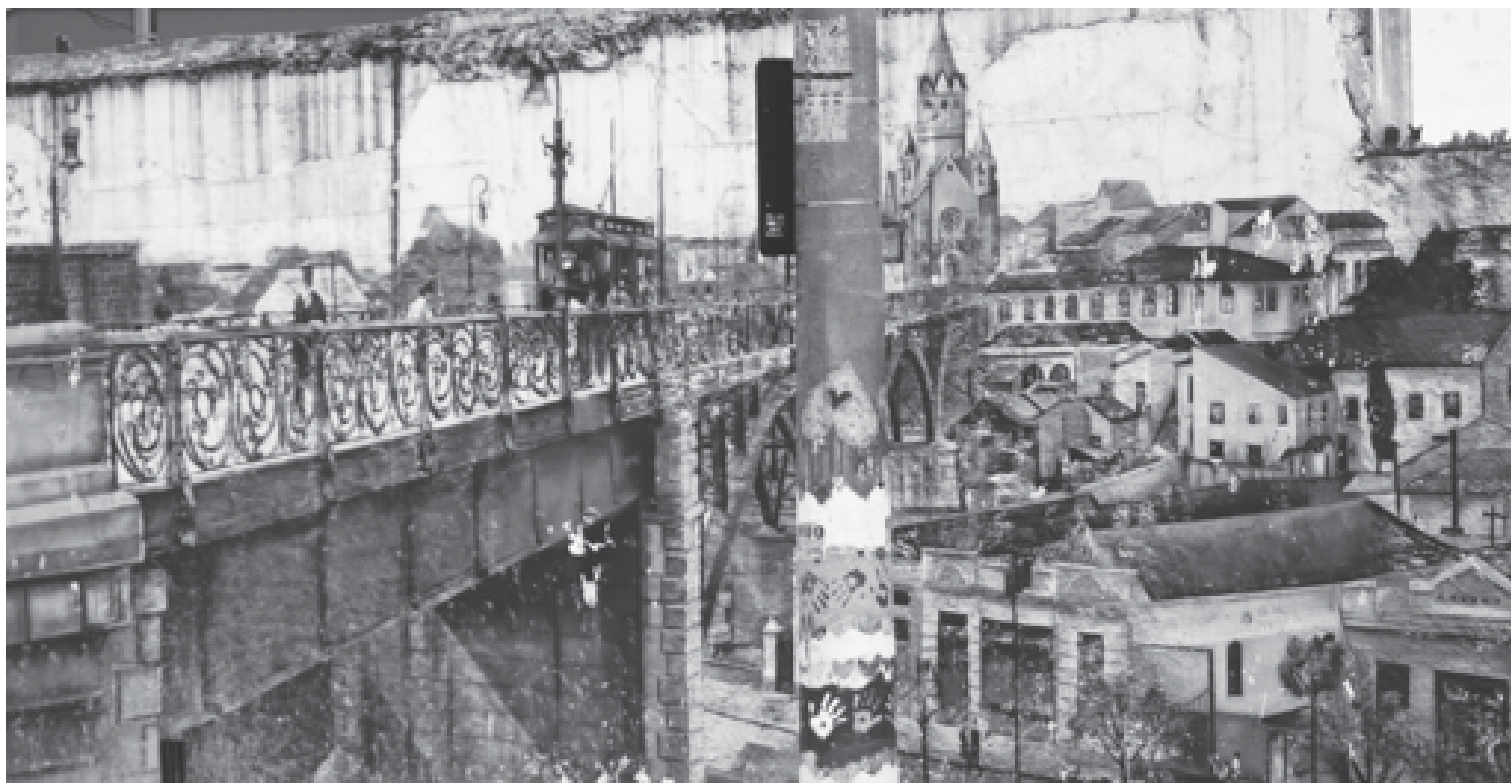


Foto: Davi Francisco da Silva - Grafite Centro de São Paulo

É a cultura da rua, a voz da periferia*

THAÍS MARTÍNEZ ARCARI

*Por que pobre pega plástico papel papelão pelo pingado pela passagem pelo pão?
Por que proliferam pragas pelo país?
Por que presidente por quê?
Predominou o predador
Por quê?*

GOG °C Brasil com P

O hip-hop é um movimento cultural que surgiu no início dos anos 1970 nos Estados Unidos como uma forma de manifestação aos conflitos sociais e à violência sofrida pelas classes sociais mais baixas da

sociedade urbana. O hip-hop é composto por três pilares artísticos principais: *rap*, *break* e grafite.

Abordaremos aqui, especificamente, a manifestação artística do *rap*. O termo *rap* nem sempre foi conhecido so-

mente como gênero musical. Existe como verbo na língua inglesa com o sentido de “contar” ou “falar”. Pertenceu também ao inglês falado por afro-americanos nos anos 1960 com a conotação de “conversar”. No entanto, o significado mais comum para a

palavra *rap* é de estilo musical. *Rap* é um acrônimo para *Rhythm and Poetry* (Ritmo e Poesia) e, como gênero musical, é um jogo de improvisação rimada com versos criados na hora sobre uma batida em tempo rápido, que pode ser acompanhada por instrumentos musicais ou não.

O *rap* não surgiu por acaso na cultura negra, mas sim pela influência da história de escravidão de uma raça que é discriminada há muitos anos. Desde aquela época até os dias atuais, todos os gêneros musicais de origem negra sempre tiveram em si como fontes de inspiração a manifestação da dor, sofrimento, discriminação racial e sua realidade social periférica e, portanto, os temas mais comuns abordados nas letras de *rap* são dessa realidade social da periferia urbana brasileira, tais como violência, racismo, preconceito, miséria e desemprego.

Considerando que há contextos no Brasil em que seria importante a tradução de letras de *rap*, pois muitos jovens se interessam por esse movimento social e musical e se identificam com ele, e este, por sua vez, é repleto de dialetos, expressões idiomáticas e gírias enraizadas localmente, nos questionamos sobre quais seriam as estratégias de tradução utilizadas e como os *raps* chegariam aos ouvidos dos brasileiros. Portanto, este artigo tem como objetivo a reflexão sobre as dificuldades com as quais o tradutor depara na hora de traduzir textos culturalmente enraizados como as letras de *rap*, assim como sobre o papel do tradutor ao realizar esse trabalho. Afinal, o profissional de tradução tem a tarefa de reproduzir mensagens/ideias/formas e sons expressos em um determinado idioma para outro idioma, levando ao leitor da língua de chegada o conhecimento sobre diferentes realidades e culturas com que não teriam contato se não houvesse a tradução.

A língua é um sistema social vivo, constantemente modificado por

seus falantes e, como tal, requer de todo tradutor um amplo conhecimento sobre os fenômenos sociais, culturais e regionais, um sólido domínio de procedimentos tradutórios, um bom senso crítico e muita criatividade.

Assim, como é possível ao profissional tradutor interpretar textos ou dialetos de determinados povos para outra língua, buscando expressar o sentimento verdadeiro que delas resultam? No que concerne ao gênero musical *rap*, existe a possibilidade de encontrar uma equivalência na língua de chegada para as construções singulares de determinação do artista?

Para responder a essas indagações, analisaremos alguns trechos da letra do *rap* *I want to talk to you*, do *rapper* Nas, considerando as decisões que um tradutor seria levado a tomar, questões tradutórias e, ainda, alguns conceitos da Sociolinguística.

Conceitos de Sociolinguística

O renomado linguista suíço Ferdinand Saussure apresenta em sua obra *Curso de Linguística Geral* (1969) quatro pares de dicotomias em seu trabalho, entre as quais a dicotomia “Língua *versus* Fala”. Segundo ele, a língua consiste em um sistema de elementos linguísticos, que se definem uns pelos outros, isto é, as palavras adquirem sentido pela ordem em que aparecem em uma frase, o mesmo ocorrendo com vogais, consoantes e outros, que só adquirem significado por meio de suas diferenças e semelhanças. É importante dizer ainda que a língua, para ele, é forma e não substância. Já a fala é expressão da língua, mas o sistema linguístico subjacente utilizado para formá-la é o mesmo, partilhado por todos os falantes.

Partindo do conceito de fala concebido por Saussure, podemos dizer que a fala é a maneira pela qual cada indivíduo se expressa utilizando o mesmo

sistema linguístico e apresenta características particulares que estão relacionadas a diversos fatores, como história de vida, classe social, nível de escolaridade, região e país, e outros. Portanto, podemos considerar que o linguista, em sua teorização, inclui o estudo das variantes da língua, que hoje conhecemos como dialetos sociais e regionais, gírias, expressões produzidas no interior de pequenos grupos ou comunidades.

O termo “Sociolinguística” surge pela primeira vez na década de 1950, mas se desenvolve como corrente nos Estados Unidos a partir da década de 1960, sobretudo nos trabalhos do linguista William Labov. A Sociolinguística, conhecida também como Teoria da Variação, tem por objetivo a descrição de variações e mudanças linguísticas, levando em conta o contexto social de produção, por meio da observação do uso da língua dentro de uma determinada comunidade de fala. Ela utiliza o método quantitativo de análise dos dados obtidos a partir da fala espontânea dos indivíduos, ou seja, do vernáculo.

William Labov acredita que a Linguística é uma ciência social e, por isso, dá ênfase às variáveis de natureza extralinguística. De acordo com ele, é impossível compreender a mudança linguística fora da vida social da comunidade em que ela se produz, pois pressões sociais são exercidas constantemente sobre a língua. O sociolinguista estuda a ligação entre a língua e as questões sociais.

A Sociolinguística rompeu com as correntes estruturalistas anteriores que analisavam a língua como uma estrutura homogênea que podia ser estudada fora de seu contexto social de produção. A partir dessa nova perspectiva, ela possibilitou a análise e descrição do uso de variantes linguísticas pelos indivíduos em uma determinada comunidade de



Foto: Davi Francisco da Silva - Grafite Teatro Municipal de São Paulo

fala. Da mesma forma, demonstrou que é a presença da heterogeneidade que permite ao sistema linguístico manter-se em funcionamento mesmo nos períodos de mudança linguística.

Essa linha de pesquisa demonstra que a língua é uma instituição social, posta em funcionamento pelos próprios interlocutores. As estruturas linguísticas devem estar articuladas aos locutores/interlocutores, ao seu contexto comunicativo e aos aspectos socioculturais e ideológicos.

Para os sociolinguistas, os dialetos das classes economicamente desfavorecidas não são inferiores, insuficientes nem corrompidos, pois

eles entendem que esses dialetos são estruturados com base em regras gramaticais que divergem das regras da norma padrão. Dessa forma, muitos estudos da Sociolinguística fomentam uma visão menos preconceituosa em contextos de ensino em comunidades não privilegiadas, na medida em que orientam futuros professores a ensinar a seus alunos a valorização de todas as formas de falar e a mostrar que a norma culta pode ser considerada melhor socialmente, mas que, de maneira estrutural e funcional, não é nem melhor nem pior do que o dialeto pertencente à comunidade dos alunos.

Tradução e cultura: desafios do rap

Grande parte dos escritores e poetas considera a tradução uma descaracterização ou destruição do original. Muitos acreditam na impossibilidade de se realizar tal tarefa e, para outros, a tradução de um texto poético ou literário é vista como um texto inferior. Para esses escritores e poetas, a tradução é considerada uma atividade secundária e de menos valor porque não captura “a alma e o espírito” de um texto literário ou poético. O conhecido trocadilho *traduttori traditori* (tradutores traidores) reflete essa mesma postura de intolerância em relação à tradução. Sob essa perspectiva, entende-se que a obra literária, o conjunto de sua forma/conteúdo, não pode ser tocada sem que haja prejuízo na transferência de significados ou dos aspectos formais.

Refletindo sobre essa questão, a pesquisadora doutora Rosemary Arrojo (1986) sugere que o pressuposto subjacente a essa concepção de tradução literária parece ser que o literário ou poético possui características intrínsecas e estáveis que o definem como tal e o distinguem de um texto não-literário. Com base nessa noção, qualquer mudança ou alteração na obra de partida implicaria uma perda fatal daquilo que torna o texto literário, pois é justamente a intocabilidade de sua forma/conteúdo que o constitui como um texto “artístico”. Portanto, a literariedade é uma propriedade dos textos, é como a alma ou o espírito de alguns textos privilegiados, que não pode ser apreendido por um tradutor ou por outro idioma.

Para os textos considerados não-literários, o conjunto forma/conteúdo não compõe um todo orgânico, motivo pelo qual sua tradução não precisa seguir um molde fixo desde que todos os conteúdos sejam transmitidos. Porém, o que torna um texto literário ou não?

De acordo com Arrojo (2005), o poético ou literário é uma *estratégia de leitura* e, portanto, é uma categoria convencionalizada, estabelecida por uma série de decisões comunitárias. É o resultado do processo decisório de uma comunidade cultural sobre os elementos que serão enfatizados como literários ou poéticos. Para Venuti (2002) esta “comunidade cultural” que tem o poder de decidir sobre o que será considerado literatura é uma camada influente da sociedade, um grupo representativo, engajado na tarefa de ditar o que deve permanecer no centro e o que deve ficar na periferia. Evidentemente, os que estão à margem também buscam reivindicar seu direito à visibilidade.

Nesse contexto, o *rap* — objeto deste estudo — poderia ser considerado literário ou poético ou apenas um gênero periférico, dependendo da perspectiva de quem o classifica. O *rap* apresenta características que poderiam defini-lo como poético, pois esse gênero musical tem rimas, jogos sonoros, “alma”, além de forma e conteúdo “inseparáveis”. Contudo, embora hoje esteja ganhando mais espaço na mídia e na vida de pessoas de diferentes classes sociais, figurando inclusive como tema de pesquisas no mundo acadêmico, infelizmente o *rap* ainda é considerado uma “manifestação artística periférica” por grande parte da sociedade.

Tradução e fidelidade

Em seu livro *Oficina de tradução* (1986), Arrojo trata da questão da fidelidade da tradução. A estudiosa é bastante esclarecedora quando afirma que um texto não é um receptáculo de conteúdos estáveis e que podem ser mantidos sob controle e reproduzidos na íntegra. Todo leitor ou tradutor não pode evitar que o seu contato com o texto seja mediado por sua própria realidade, concepções, contexto social e histórico, uma vez que

aquilo que o leitor ou o tradutor considera “verdadeiro” é determinado pelos fatores que constituem sua história pessoal, cultural e social. Reitera ainda ser impossível resgatar integralmente as intenções do autor, pois essas intenções serão, inevitavelmente, a nossa visão daquilo que elas possam talvez ter sido.

Muitos fatores podem influenciar decisões acerca da fidelidade de uma tradução, como, por exemplo, temporalidade, espacialidade, fator linguístico, cultural e, ainda, os gêneros textuais aos quais o texto original está aplicado e aos quais será traduzido. A que ou a quem seriam “fiéis” as traduções para o português da letra de uma música de *rap*? Seriam “verdadeiras” e “fiéis” à realidade do jovem negro norte-americano que vive na periferia de Nova York? Ou ao que o tradutor, a partir de sua própria história, acredita ser a realidade desse jovem? Ou ao cotidiano e cultura dos falantes da língua de chegada?

Tradução e cultura

A cultura pode estar ligada a comportamentos externos como, por exemplo, a língua, a significação dos gestos, costumes e hábitos que geram literatura, folclore, arte e música. Ainda podemos dizer que a cultura também é caracterizada por ideias internas como os valores, a moral e as crenças de cada comunidade. É por essas características peculiares a cada cultura que a atividade de traduzir um texto que tenha raízes culturais muito fortes torna-se bastante desafiadora.

De acordo com David Katan, o tradutor deve ser um mediador cultural. O mediador cultural é mais do que um tradutor; além das competências comumente associadas ao tradutor, o mediador deve ainda possuir uma visão bicultural e um olhar crítico.

Outro ponto importante é que o tradutor, ao traduzir, pressupõe e tende

a acreditar que sabe o que deve ser dito e de que maneira deve ser dito para que a mensagem seja entendida completamente. Porém, quando a tradução parte de um texto que está carregado de termos regionais ou muito localizados, o cuidado e a pesquisa devem ser ainda maiores para procurar garantir que o leitor possa entender a mensagem na língua de chegada.

Considerando que o *rap* é um instrumento utilizado para verbalizar emoções, protestar ou até mesmo como meio de diversão, e que se trata de um gênero musical repleto de gírias e expressões idiomáticas, com fortes raízes culturais e sociais, traduzir *rap* é uma tarefa desafiadora que requer decisões ancoradas em conhecimento cultural. A tarefa do tradutor não é traduzir textos, mas traduzir culturas.

Análise da letra de rap

I wanna talk to the mayor, the governor, the motherfuckin president
I wanna talk to the FBI, and the CIA, and the motherfuckin congressman

Este é o trecho inicial da música *I want to talk to you*, do rapper americano Nasir Jones, conhecido como NAS. Nasir nasceu em Nova York, nos Estados Unidos, em 1973 e foi criado pelo pai, o músico de jazz Olu Dara, e pela mãe, Ann Jones. NAS adorava literatura e foi dos livros que tirou boa parte de seu vocabulário e lirismo aguçado para contar sobre a vida nas ruas de Nova York. *I want to talk to you* foi lançada em 1999 no álbum *I am ...*. Nessa música, NAS tem a intenção de conversar com as autoridades norte-americanas para lhes contar sobre a vida do negro da periferia e compará-la a outras realidades. A princípio, sua tradução não pareceria ser muito complexa; porém, quando alcançamos o trecho *I wanna talk to the FBI, and the CIA*, surge a necessidade de

decidir se vamos domesticar os termos ou apenas mantê-los como FBI e CIA, uma vez que essas organizações são conhecidas no Brasil por sua ocorrência comum em filmes e seriados americanos. *Quero falar com o FBI e a com a CIA* seria a melhor tradução? Essas siglas têm um significado forte para o público-alvo ou haveria equivalentes em português para elas?

A música segue:

And we built this motherfucker
You wanna kill me because my
hunger?

Outro ponto importante e bastante recorrente em letras de *rap* é o uso de palavrões e termos chulos. O tradutor deve optar por qual tradução para *motherfucker*: uma politicamente correta ou talvez uma mais “fiel” à proposta do texto de partida?

Além de considerar tais adaptações e equivalências, o tradutor tem que levar em conta que o texto original é a letra de uma música de *rap*, motivo pelo qual está costurado em rimas, melodia, ritmo e cadência. As traduções para o português poderiam ser “pesadas” demais ou desajeitadas, uma vez que as palavras latinas tendem a ser mais longas e a seguir a terminação VCV (vogal, consoante, vogal).

Imagine your kids gotta sling
crack to survive
Swing a mack to be live cart back
to get high
It's the ghetto life yea I celebrate
it I live it

O verbo *to sling*, neste contexto — *sling crack* — não tem o mesmo sentido do que se utilizado sozinho como verbo: *1* atirar, arremessar, lançar (com estilingue). *2* jogar, atirar. *3* levantar ou baixar com eslinga. *4* amarrar, fixar com laço (Michaelis). Já segundo o Urban

Dictionary, *sling* quer dizer: *To sell drugs. Usually crack but can also refer to meth, heroine, and cocaine*, descoberta que facilitaria o trabalho do tradutor e, de acordo com seu contexto, daria muito mais sentido à letra.

Swing a mack é uma expressão local e difícil de desvendar; não foi encontrada nos dicionários bilíngues comuns, que explicam *swing* como *1* balançar, oscilar. *2* girar, voltear. *3* mover-se em linha curva. *4* mover-se livremente. *5* pender, pendurar, estar suspenso ou pendurado. *6* brandir, vibrar. *7* influenciar ou lidar com sucesso. *8* tocar música em ritmo de swing. *9* gingar, agitar, mover-se com ritmo. *10* morrer enforcado. *11* brincar no balanço. *12* entrar em atividade. *13* badalar, frequentar os lugares da moda. *14* ter vida sexual ativa e variada (Michaelis). E *mack*, por sua vez, como *a waterproof raincoat made of rubberized fabric* (The Free Dictionary), o que não faz sentido em combinação com o verbo *swing*. Ao passo que, em consulta ao Urban Dictionary, deparamos com as seguintes definições para *swing* como *The state of being: the best at, master of, ultimate or supreme of, anything imaginable ever. this state induces the overwhelming power of authority on whatever it is being used for; to mood swing quickly or easily*, e finalmente, *to take a drag, sip, or taste of someone else's item (cigarette, blunt, cocktail, etc.)* e *to move or pass*, o que parece fazer mais sentido conforme o que se supõe ser a proposta da música.

As definições para *mack* sempre aparecem como verbo e são as seguintes: *to hit on, flirt with, or seduce another by using verbal or sometimes physical means of persuasion; to eat food intensely; another word for chill or relax; refers to money, or a person who has money* e como substantivo é apresentado como *a form of truck; a brand of pies; a brand of floor buffers; a brand of Australian apples*. Ao utilizar outra ferramenta como o Goo-

gle Images e procurar a expressão, o que obtemos são fotos aleatórias que não ajudam em nada o tradutor. Então, qual seria a saída para o tradutor neste caso?

We ain't John Henry
Banging down machines and shit
Part of establishment
That's what we are steppin up for
This shit is real

Neste trecho, o nome de John Henry aparece. Esta referência seria conhecida no Brasil? O nome soaria familiar ao público-alvo da tradução? Após pesquisa realizada na internet, pode-se constatar que John Henry é um ícone citado em diversas músicas, histórias e contos do povo negro. Henry foi escravo, nascido na década de 1840 no estado americano do Missouri. Depois da Guerra Civil e sua posterior liberdade, trabalhou em uma linha ferroviária que ligava as cidades de Chesapeake e Ohio. John Henry travou uma batalha contra a introdução do martelo a vapor (martelo mecânico). O objetivo da disputa era cavar o mais rápido possível um túnel na montanha. O “gigante”, como era conhecido o homem com mais de 2 metros de altura, impressionantemente, venceu a máquina. Ao comemorar a vitória, John Henry ergueu os braços com o martelo na mão, sofreu um ataque cardíaco e faleceu no mesmo instante. Atualmente, há diversas estátuas construídas em homenagem ao “gigante”. Após conhecer a história de John Henry, o resto dos versos faz muito mais sentido. No entanto, fará sentido para o ouvinte da música, que provavelmente não tem conhecimento sobre a vida desse ícone norte-americano? Existiria um ícone equivalente a ele aqui em nosso país?

Como se pode depreender destas observações, no caso da tradução

de letras de *rap*, como em diversos outros tipos de tradução, o tradutor deve ter em mente o público que irá ouvir e cantar a música, lembrando que qualquer alternativa deve considerar o contexto de produção — no caso de *I want to talk to you*, a manifestação de um protesto da comunidade negra dos Estados Unidos.

Quando pondera o caminho para suas decisões, o tradutor se enfrenta com uma questão que é, também, ética: manter na tradução da música elementos externos e estranhos à cultura brasileira, para marcar a “estrangeiridade” do texto na língua portuguesa, ou optar por domesticar o texto, apagando grande parte dos traços que vinculam a letra a seu contexto cultural de origem? Trazer o “estranho” para ampliar o repertório dos ouvintes da cultura de chegada ou adaptar e aproximar a letra às referências culturais de chegada, para reforçar valores, comportamentos e visões da cultura doméstica?

Questões como essas revelam e confirmam o poder da tradução e a natureza complexa e surpreendente do processo de traduzir.

Concluimos, portanto, que a tradução dependerá da proposta e da visão do tradutor. Se a ideia é manter na letra um tom estrangeiro, para fazer transparecer as raízes culturais de origem, então, seriam mantidos nomes peculiares e fatos conhecidos da outra cultura. Se a proposta for fazer com que o ouvinte se identifique com a realidade apresentada pela letra da música, quem sabe por alguma motivação política ou ideológica, a opção é realizar uma domesticação radical para que a letra soe de maneira familiar ao ouvinte.

Como ressalta David Katan, o tradutor deve, sobretudo, assumir-se como mediador cultural, pois tem

um papel fundamental na construção, percepção e tradução das realidades. Deve ter conhecimentos sobre história e tradição, costumes locais, valores e crenças, proibições e tabus, além de saber posicionar-se cultural e ideologicamente frente à sua tarefa. Afinal, o

mediador cultural promove o diálogo e o intercâmbio, ampliando as fronteiras das línguas e das culturas. (cc)

Thaís Martínez Arcari é graduada em letras pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

Nota

*Este artigo foi baseado no Trabalho de Conclusão de Curso “Desafios da tradução: os dialetos presentes nas letras de *rap*”, apresentado à Banca Examinadora da FAFICLA da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo como exigência parcial para a obtenção do título de Bacharel em Letras: Tradução Inglês-Português sob a orientação da Professora Doutora Leila Cristina de Melo Darin, no ano de 2010.

Referências

- ANDRADE, Elaine. *Rap e educação, Rap é educação*. São Paulo: Selo Negro, 1999.
- ARROJO, Rosemary. *Oficina de tradução: A teoria na prática*. São Paulo: Ática, 2005.
- BAGNO, Marcos. *Preconceito linguístico: O que é, como se faz*. São Paulo: Loyola, 2006.
- BASSNETT, Susan. *Estudos da tradução*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.
- CEZÁRIO, Maria Maura e MARTELOTTA, Mário Eduardo (orgs.). *Manual de Linguística*. São Paulo: Contexto, 2009.
- CRYSTAL, David. *Dictionary of Linguistics and Phonetics*. Oxford: Blackwell Publishers, 1980.
- DUBOIS, Jean. *Dicionário de Linguística*. São Paulo: Cultrix, 1973.
- FIORIN, José Luiz (org.). *Introdução à Linguística. I. Objetos Teóricos*. São Paulo: Contexto, 2006.
- G.O.G. A rima denuncia. São Paulo: Global, 2010.
- ILARI, Rodolfo e BASSO, Renato. *O português da gente: a língua que estudamos, a língua que falamos*. São Paulo: Contexto, 2006.
- KATAN, David. *Translating Cultures. An Introduction for Translators, Interpreters and Mediators*. UK: St Jerome Publishing, 2004. 2. ed.
- LABOV, William. *Language in the Inner City: Studies in the Black English Vernacular*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1972.
- MAGRO, V. M. M. *Adolescentes como autores de si próprios: cotidiano, educação e o hip-hop*. *Cadernos Cedex*, Site Unicamp.
- MILTON, John. *O poder da tradução*. São Paulo: Ars Poética, 1993.
- VENUTI, Lawrence. *Escândalos da tradução*. São Paulo: EDUSC, 2002.
- WILLIAMS, J. & CHESTERMAN, A. *The map*. UK: St. Jerome Publishing, 2002.

Sites

<http://www.ling.upenn.edu/~wlabov/HowIgot.html>. Acesso em: 29 set. 2010.

<http://www.urbandictionary.com>. Acesso em: 10 out. 2010.

Diálogos em campo: práticas e reflexões musicais dos rappers no Brasil e em Portugal¹

ANGELA MARIA DE SOUZA

Deslocamentos

*Vêm junto nesse som os verdadeiros bam-bam-bam
Lutando por justiça, pelo justo amanhã
Zona Oeste Monte Cristo só os loucos vêm comigo
Rap é compromisso nosso grito nosso hino²*

Essa pequena parte da letra de uma música do grupo \$C Floripa, que aqui uso como epígrafe, traz algumas das questões que fazem parte das discussões deste trabalho. A primeira delas é a música: o *rap*, utilizado por vários grupos como uma maneira de chamar a atenção para uma situação vivenciada em determinados espaços urbanos das grandes e médias cidades, em suas periferias e favelas. Aqui o *rap* é um *grito*, um *hino*, que chama a atenção para essa vivência. Por sua vez, essa vivência torna-se música, a qual, nessa forma, possui um caráter reivindicativo *pelo justo amanhã*. Nesse contexto, a música localiza na cidade a desigualdade, a injustiça e mostra essa cidade, a *Zona Oeste*. Mas, tal localização geográfica não se esgota em si, ela se amplia na maneira de perceber a cidade na qual eles estão, como também de fazer com que se perceba de que modo eles se situam nela. Esse *rap* é também uma maneira de reflexão sobre um “estar no mundo”. E também um chamado, que



Foto: Davi Francisco da Silva - Grafite Rua 24 de Maio

convoca os *bam-bam-bans* ou os *manos*, os parceiros que irão juntar-se nesse pensar sobre a cidade.

Porém, essa forma de pensar a cidade parte de suas subjetividades, de suas concepções de mundo. No caso do *rap*, esse chamado tem uma especificidade étnica e social – que se dirige principalmente aos negros, aos *manos* e aos pobres, o que se revela a partir da metáfora em que se transforma o \$ presente no nome do grupo, o qual não deixa dúvida de que é de Santa Catarina que se está falando. Assim, o objetivo é fazer com que as pessoas percebam que há uma localização (*SC, Zona Oeste Monte Cristo*) e ao mesmo tempo uma globalização em que *esse som* e seu ritmo serão entendidos muito além das fronteiras de SC ou do Brasil, pois esse é um *som global*, que ecoa em SC, no *Monte Cristo*, mas também em Lisboa, em fluxos que transpõem fronteiras nacionais.

No Movimento hip-hop mudam-se os parâmetros, os limites e os pertencimentos nacionais, os quais se tornam transnacionais. Os ideais de transformação, de mudança e seus agentes estão, em grande parte, nas classes populares, nas periferias, nas favelas, produzindo outras estéticas e outras mudanças. Aqui não é somente o pobre brasileiro que propõe as transformações, mas populações que estão em condições semelhantes em qualquer lugar, ou seja, neste contexto as fronteiras nacionais são menos importantes. Em seu lugar, condições desiguais de vida, de exploração e de pobreza criam essa *nação*.

Levanto neste artigo alguns aspectos presentes nesse estilo de música – o *rap* – que se amplia através de uma forma de perceber a cidade, seus espaços urbanos e a vivência neles. Essa vivência, marcada pela violência, que embora não apareça de forma direta no trecho mencionado aparecerá em numerosos outros *raps*, seja denunciando esse

problema ou num sentido mais amplo, referindo-se à violência que a cidade, como um todo, constrói na relação que estabelece com essa parte marginalizada de si mesma: as periferias. A violência dá o tom em muitas dessas narrativas musicais e, através dos *raps*, essas pessoas refletem e discutem desigualdades, injustiças, discriminação e, além disso, constroem esses *hinos*³.

Zona Oeste Monte Cristo – é nesse espaço que o *rap* surge em Florianópolis, em 1988 (Souza, 1998), e de onde se espalha por toda a cidade. A periferia continua sendo um espaço legitimador dessa produção musical, o espaço tematizado pelas letras e o contexto dessas narrativas musicais. Mas, além dessa periferia haver se ampliado pelos bairros próximos da região continental de Florianópolis, onde está o Bairro Monte Cristo e bairros que o tangenciam numa ligação com a cidade de São José, ampliam-se também dentro da Ilha e de mais cidades vizinhas.

Se em Souza (1998) o *rap* estava predominantemente no continente de Florianópolis, hoje ele se espalha pela cidade como uma forma de reflexão sobre ela própria, ampliando, com esta, as temáticas que farão parte dessas narrativas musicais. A cidade, com seus problemas de especulação imobiliária, poluição, desmatamento, violência em bairros de classe média, etc., participará dessas músicas como forma de reflexão sobre esse “estar” nela.

Mas o *rap* se amplia também na maneira como os jovens se apropriam dele numa relação complexa que fala de suas vivências com a cidade e através das percepções que eles elaboram sobre ela. Nesse sentido, perceber essa prática musical para além da cidade de Florianópolis tornou-se fundamental para pensar sobre outras vivências. Tive a oportunidade de refletir sobre essas práticas a partir do *rap crioulo*, em Por-

tugal, mais especificamente na Cova da Moura, bairro da cidade de Amadora, na Grande Lisboa. Lá, além dos pontos em comum com os *raps* de Florianópolis – e de tantos outros lugares onde esses *hinos* existem, falando de contexto de vivências de grandes cidades, de seus espaços segregados e discriminados – é a condição de imigrantes que diferencia a vivência destes e constrói a especificidade de sua prática musical. *Bam-bam-bans, loucos, manos*, mas também imigrantes. *Lutando por justiça. Pelo justo amanhã. Com compromisso. Sendo suas músicas suas armas e seus hinos*.

Florianópolis é a capital do Estado de Santa Catarina e possui uma população de mais de 400 mil habitantes.⁴ Assim, realizar uma pesquisa sobre o Movimento hip-hop implica redefinir os espaços urbanos, visto que as fronteiras do *rap* não necessariamente correspondem às do mapa do município porque, mais do que fronteiras físicas, são limites simbólicos (Rial, 2008). Além disso, as cidades de São José, Palhoça e Biguaçu compõem uma região que percorri seguindo as práticas dos *rappers*, percebendo que essa região apresenta particularidades demográficas.

Santa Catarina, a partir dos dados populacionais, é considerado um Estado com larga predominância de população branca, principalmente oriundos de um processo de imigração europeia. Essa face do Estado faz parte das representações institucionais, das propagandas turísticas, do calendário de festas, por exemplo. Em outras palavras, há uma representação e representatividade desse Estado, considerado um dos mais brancos do país. Do total da população do Estado, e de seus municípios, em torno de 10 por cento correspondem à população negra (preta e parda).

Se analisarmos outros dados que apontam as desigualdades sociais, não vamos encontrar uma situação muito



Foto: Davi Francisco da Silva - Graffiti Minhocão

diferente da apresentada no restante do país; ou seja, guardadas as especificidades numéricas próprias de cada Estado com relação às suas populações, em Santa Catarina estão localizadas as populações negra e indígena que mais agudamente são atingidas por essas desigualdades. E, nos bairros de periferia e favelas de suas cidades, é possível encontrar uma população negra em quantidade muito mais elevada em relação à população branca, em termos proporcionais.

É nesse contexto e cantando sobre essas várias desigualdades que o Movimento hip-hop se forma nesses espaços urbanos. Mais do que isso, os *rappers* propõem reflexões sobre a vivência nesses espaços, sejam vivências de negros ou de brancos, mas todos buscando pensar sobre as condições sociais que discriminam, estigmatizam e invisibilizam.

Em Portugal, mais especificamente na Grande Lisboa, nos municípios de Seixal, Amadora e Barreiro,⁵ fui encontrar um Movimento hip-hop muito diferente; a condição de imigrantes era muito presente, principalmente na música e nos grafites, onde Cabo Verde e Angola eram referenciados a todo momento. Ao mesmo tempo, encontrei muitos aspectos comuns aos *rappers* bra-

sileiros, principalmente pela centralidade que o “estar” nesses bairros ocupa nas suas músicas. Lá, foram os bairros sociais ou bairros “degradados” com significativa parcela de imigrantes, principalmente cabo-verdianos e angolanos, que na vivência dessa condição de imigrantes, nesses espaços urbanos, construíram suas narrativas musicais.

Portugal, nas últimas décadas, passou a receber importantes fluxos migratórios que ampliaram a diversidade sociocultural do país. Há uma significativa parcela populacional em terras portuguesas composta de imigrantes e, entre estes, uma parte expressiva provém de ex-colônias portuguesas na África, como Cabo Verde, Angola, Guiné-Bissau e Moçambique. De acordo com dados do Alto Comissariado para Imigração e Minorias Étnicas, entre os anos de 2000 e 2002 a população de imigrantes passou de 207.607 (2000) para 405.508 (2002). Entre as nacionalidades com maior representação estavam as da Ucrânia (60.571), de Cabo Verde (59.678), do Brasil (58.370), de Angola (31.332) e de Guiné-Bissau (22.855). Em 2008, segundo informações da Rede de TV RTP, com base nos dados fornecidos pelo Serviço de Estrangeiros e Fronteiras, o total de imigrantes em

2007 passou a somar 435.736 — esse número é referente às pessoas que viviam legalmente em Portugal, sendo que houve mudança na estatística em quantidade de imigrantes de acordo com a nacionalidade, passando o Brasil a ocupar o primeiro lugar, seguido de Cabo Verde e Ucrânia. Em 2008, um diferencial é percebido: essas populações estão se deslocando para outros destinos dentro da própria Europa e, inclusive, alguns números começam a diminuir nesses últimos anos.

Países que falam língua portuguesa, principalmente as ex-colônias de Portugal no continente africano, entre eles Cabo Verde e Angola, formam a grande quantidade de imigrantes que se deslocaram para Portugal em busca de trabalho, para estudar ou mesmo para escapar de guerras. Atualmente, esse grupo de imigrantes já está na segunda e terceira gerações.

Muitos desses imigrantes e seus descendentes estão nos bairros em que me encontrei com o Movimento hip-hop em Portugal. Além disso, mesmo sendo o Movimento naquele país bem mais amplo e diversificado, tive a oportunidade de interagir com essas práticas estético-musicais.

Tanto no Brasil quanto em Portugal, algumas especificidades os unem. Uma é o fato de tais movimentos estarem em espaços bem determinados na cidade, que podem ser definidos como de periferia, onde eles lutam por melhores condições de vida e perspectivas de futuro. Outra é o fato de eles, os *rappers*, se colocarem a partir de um posicionamento estético-musical, principalmente através de sua música, na relação que constroem com a cidade e o país.

Nesse sentido, a produção, principalmente musical, não se dá isoladamente; ela escoia por fluxos que mantêm relação entre diferentes coletividades. A produção musical do Movimento hip-

-hop é feita localmente, mas se espalha globalmente no estabelecimento dessas relações. Além disso, é a partir dessas relações que os *rappers* expõem seus relatos sobre as cidades em que vivem, bem como relatam como se situam nela.

Partindo da proposição de Hall (2006), para quem a produção musical é também, e antes de tudo, uma produção cultural, busco refletir, através da música produzida pelos *rappers*, sobre as especificidades dessas produções culturais e, particularmente, pelas relações que criam com a cidade, com o local e com a *periferia*, estabelecendo uma relação “glocal”. “Glocal”, sim, pois, mesmo havendo uma dimensão local na produção musical estabelecida a partir da cidade, essa mesma produção está atada por elos que a unem a dimensões mais amplas, globais, inclusive a partir de uma condição étnico-racial predominante, que está relacionada a deslocamentos historicamente sofridos, voluntária (as emigrações de hoje) ou involuntariamente (a diáspora), por diferentes populações saídas ou retiradas de países africanos.

Enquanto no Brasil os *rappers* irão situar tais deslocamentos principalmente a partir do processo escravocrata, em Portugal, esses deslocamentos podem ser percebidos nos processos de emigração de países africanos, ex-colônias de Portugal.

Sejam brasileiros ou portugueses, os deslocamentos históricos sofridos por diversas populações negras, saídas ou retiradas de países africanos, ainda que em épocas diferentes, é constituinte de sua condição presente e das diferentes formas de reflexão e manifestações culturais que produzem. Desse modo, podemos fazer um paralelo nesses deslocamentos, assim como com outros, pois, como aponta Hall, referindo-se aos negros do Caribe

“a questão da diáspora é colocada aqui principalmente por causa da luz que é capaz de lançar sobre as complexidades, não simplesmente de se construir, mas de se imaginar a nação (*nationhood*) e a identidade caribenha, numa era de globalização crescente”. (2006, p. 256)

Parto dessas complexidades para refletir sobre o Movimento hip-hop tanto no Brasil quanto em Portugal, principalmente a partir das relações que estabelecem com as cidades nas quais residem e das formas como estas emergem na produção musical.

Para Hall (2006, p. 26-27) na “situação de diáspora as identidades se tornam múltiplas”. No Brasil há uma infinidade de manifestações culturais que são resultantes dessa situação (*candomblé*, *umbanda*, *samba*, *capoeira*, etc.) e que são derivadas da combinação de aspectos culturais africanos, indígenas, e mesmo europeus, mas com relevante posicionamento de manutenção de práticas culturais alvo de perseguições sofridas pela população negra no Brasil, as quais tiveram muitas dessas práticas associadas à marginalidade e à contravenção. Além de serem múltiplas, a comple-

xidade que as permeia possibilita uma constante criação e recriação dessas formas de manifestação cultural a partir de sua condição étnico-racial e, entre elas, situo as práticas do Movimento hip-hop, que localizam essa condição de diáspora⁶ e de suas consequências. Nessa perspectiva, o que é preponderante é a “subversão dos modelos culturais tradicionais orientados para a nação” (Hall, 2006, p. 36).⁷

A produção do Movimento hip-hop é reflexo dessa complexidade. Isso porque esse movimento se encontra imerso num processo de globalização que permite maior fluidez em sua circulação e, conseqüentemente, interfere em sua forma de produção musical. Assim, pode-se dizer, que ele

é a história da produção, da cultura, de músicas novas e inteiramente modernas da diáspora – é claro, aproveitando-se dos materiais e formas de muitas tradições musicais fragmentadas. (Hall, 2006, p. 37)

Busco aqui refletir sobre essa complexidade estruturante da produção musical de grupos de *rap* no Brasil e em Portugal que refletem sobre os espaços (geográficos e sociais) ocupados, por homens e mulheres, nos centros urbanos de cidades como Florianópolis e Lisboa em suas produções musicais. Dessa forma, busco analisar as práticas estético-musicais dos *rappers* dentro do Movimento hip-hop, principalmente a partir das relações construídas com as cidades nas quais estão e sobre as quais buscam refletir, a partir de suas vivências no espaço urbano.

Perceber a produção e circulação desses grupos na cidade é refletir sobre a própria cidade a partir das diferentes coletividades que a povoam e dos usos que fazem dela. E, nesses usos, a música emerge como um importante aspecto



Foto: Davi Francisco da Silva - Grafitte Minhocão

para a formação das coletividades. Assim, busco compreender os significados que atribuem à produção dessa música, seus usos e circulação entre as chamadas “periferias”, mesmo com a ampliação do alcance dessa produção musical. Mais do que os países, meu interesse reside em refletir sobre a produção musical do *rap* enquanto uma forma de reflexão sobre a cidade e o lugar que ocupam nela, já que uma cidade como Florianópolis inclui ou invisibiliza grupos populacionais de acordo com determinados interesses.⁸

Nessa circulação pela cidade tornam-se perceptíveis e diferenciam-se pelo comportamento e padrão estético que elaboram. O conjunto vestimentário, acessórios, calçados, cabelos, cores, expressão corporal, dança, música, etc., refletem a forma como o grupo quer ser visto e sentido. A composição estética é um dos demarcadores da coletividade; é um sinal de pertencimento, de exposição da diferença e definidor de práticas de consumo.

Acompanho Geertz (1997, p. 145) na sua reflexão sobre arte, quando afirma que

discursos sobre arte que não sejam meramente técnicos (...) têm como uma de suas funções principais buscar um lugar para a arte no contexto das demais expressões dos objetivos humanos, e dos modelos de vida a que essas expressões, em seu conjunto, dão sustentação.

Assim, incluo a música do Movimento hip-hop como uma forma de arte que possui seu significado cultural e, por isso, se torna importante compreendê-la a partir das relações que estabelece com o “estar no mundo”, com os símbolos e com os significados que transmite.

Num dos primeiros trabalhos realizados sobre o Movimento hip-hop nos Estados Unidos, Rose (1994) já aponta o *rap* como uma arte, que possui

uma proposta política. O *rap* é o que ela chama de *black noise*, ou seja, uma voz que emerge dos guetos de cidades como Nova York com a proposta de dar visibilidade a um cenário rechaçado e invisibilizado na cidade. Nessa abordagem a autora, além de tornar público e audível esse “barulho”, irá analisá-lo à luz das teorias culturais, abordando o fenômeno a partir das questões étnico-raciais, de gênero, e agregando a essa discussão questões referentes ao uso da tecnologia, a condições econômicas desfavoráveis, a relação com a polícia, a mídia, a política, a cidade e a oralidade, num contexto de globalização, ou seja, discutindo o que ela denomina de *techno-black cultural syncretism*.⁹

Atualmente podemos encontrar uma vasta bibliografia sobre o Movimento hip-hop, que o aborda sob distintas perspectivas e através de várias áreas do conhecimento, das quais é possível destacar alguns pontos em comum, entre eles o fato de que o Movimento hip-hop toma forma dentro de um processo de globalização, em espaços urbanos de grandes cidades que fazem emergir discursos de contestação e revolta da periferia. Outro aspecto importante que vários autores apontam refere-se aos usos da tecnologia, que é apropriada principalmente pelos *rappers* e DJs, que irão possibilitar a criação e circulação da produção musical. Importante ressaltar ainda que o *rap* apresenta-se nos mais diversos estilos, porém o que mais fortemente se enraíza no Brasil e que é amplamente discutido pela bibliografia aqui apresentada refere-se ao que alguns autores definem como *rap* político ou militante, que possui um discurso contestador que o caracteriza. Essa postura de contestação é construída a partir de jovens — homens e mulheres — das classes popular e média baixa, muitos dos quais são moradores de periferias e favelas, mas, principalmente, que se po-



Foto: Davi Francisco da Silva - Grafite Minhocão

sicionam a partir de suas subjetividades na relação que estabelecem com a cidade e o bairro em que moram, a partir da violência que presenciam, da discriminação que experimentam, da imobilidade à qual estão sujeitos, das muitas negações de uma sociedade globalizada, com amplo aparato tecnológico, com profundas redes de consumo, altamente midiaticizada. É nesse cenário que não só se posicionam, mas interagem e constroem suas narrativas musicais. Cenário esse que atualmente é utilizado como importante forma de manifestação também para jovens brancos, de classe média baixa e não moradores de periferias e favelas.

Aventurar-se nas cidades: Florianópolis /Lisboa/Florianópolis

Uso o termo “aventura” para designar meu trabalho de campo. Seguindo a obra de Simmel (2004, p. 180), para o qual “num sentido mais agudo, como aquele que costumamos atribuir a outras formas dos nossos conteúdos de vida, a aventura tem princípio e fim. É isto que constitui a sua independência dos entrelaçamentos e meandros daqueles conteúdos, o estar centrada num sentido próprio” e com isso construir

um outro sentido a que o autor chama de “conteúdos da vida”, os quais se contrapõem à “aventura”, mas se relacionam e se constroem mutuamente. Partindo das proposições de Simmel, traço aqui um paralelo com sua discussão referindo-me à cidade e ao trabalho de campo, em que o segundo está na primeira mas, ao fim do trabalho de campo, a cidade se transforma. Se o Movimento hip-hop, que emerge no trabalho de campo em Souza (1998), antes estava “fora” da cidade ou invisibilizado,¹⁰ agora está dentro e é constituinte da maneira como percebo a cidade.

E Simmel (2004, p. 185) continua nos dizendo que

a síntese das grandes categorias da vida, entre as quais a aventura figura como forma especial, é realizada entre atividade e passividade, entre aquilo que conquistamos e aquilo que nos é dado. Sem dúvida que a síntese da aventura revela com agudeza a contradição entre esses elementos.

É a contradição, que o autor desloca e destaca, que aqui pontuo como constituinte do próprio trabalho de campo que realizei. É a cidade, mas em suas margens, em suas periferias, enfim, com suas contradições que emerge a partir desta *aventura*.

Na aventura (...) apostamos tudo precisamente na ocasião incerta, no destino e no aproximativo, queimamos as pontes atrás de nós, adentramo-nos nas brumas como se o caminho fosse seguro sob todos os pontos de vista. (Simmel, 2004, p. 187)

O que também ocorre no trabalho de campo, mas isso sequer é percebido, pois somente depois de findá-lo é que podemos dele nos distanciar o su-

ficiente para perceber as relações que estabelecemos. Essa não é uma aventura no sentido de enfrentamento do perigo que muitos personagens do cinema nos apresentam de forma banalizada, mas é uma “aventura” em busca de um relativo desconhecido, de “ocasiões incertas” que nos nutrem nessa busca, nos instigam na satisfação de uma curiosidade, mesmo saindo ainda mais curiosos. A incerteza, a dúvida, são companhias constantes nesse processo de “aventurar-se” no trabalho de campo. Diria que é a partir dessas indagações que seguimos adiante. Mesmo sabendo que talvez essa certeza nunca venha e que a insegurança aumente, e com ela surja a “tensão” que constitui e caracteriza a “aventura”.

No caso da pesquisa aqui apresentada, mesmo não sendo um campo desconhecido, no caso de Florianópolis, a “aventura” se fez presente no sentido de perceber essa cidade com outros olhos a partir dessa segunda imersão em campo. “Aventurar-me” pela minha própria cidade mudou a forma de percebê-la e de encará-la, o que defino como um segundo “estranhamento” que tive a oportunidade de exercer.

Como já possuía trabalho de campo sobre o mesmo tema e na mesma cidade, agora o que se estabeleceu foi outro deslocamento em termos temporais e espaciais, deslocamento temporal de mais de 10 anos já passados após a realização do primeiro trabalho de cam-

po. Pude perceber e entender esse deslocamento quando levei, pela primeira vez, a dissertação para um *rapper* que fez parte do trabalho de campo anterior. Logo ao recebê-la, foi folheando e, nas primeiras páginas, encontrou os agradecimentos; sem muita cerimônia, então, foi logo procurando seu nome e, ao encontrá-lo, deu um sorriso discreto, sem tirar os olhos do trabalho. Continuou a folhear, mas parava somente nas páginas em que encontrava imagens, até se ver numa delas. Outros *rappers* tiveram reação parecida e sempre se procuravam nas fotografias, com exceção de um deles, que procurou um depoimento seu sobre o início do Movimento hip-hop na cidade.

Os *rappers* se viam, viam seus amigos, faziam comentários, e me apresentavam outra cidade, demarcando nela o tempo passado. As imagens fotográficas que encontravam foram fundamentais para estabelecer essa relação, e aspectos que eu sequer havia percebido, emergiam nesse diálogo com a dissertação. Numa daquelas fotografias, realizada num espaço descampado próximo ao Bairro Monte Cristo, os *rappers* apontavam para a cidade ao fundo e um outro *rapper* que observava a foto, mesmo não tendo participado do trabalho de campo da dissertação, discorria com grande detalhamento sobre aquele espaço, e me dizia que hoje aquele espaço, antes vazio, está ocupado por prédios que

Foto: Davi Francisco da Silva



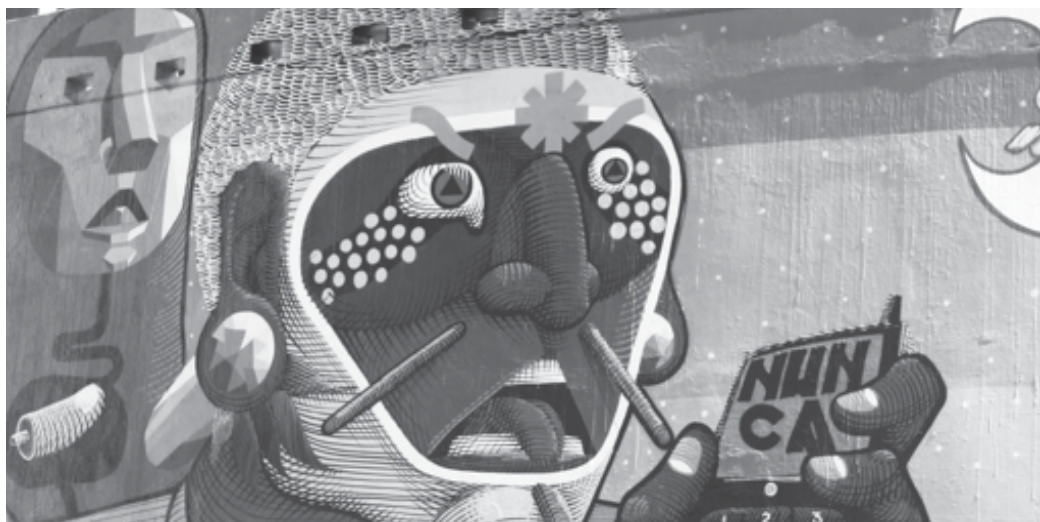


Foto: Davi Francisco da Silva - Grafite Minhocão

obstruíram a passagem dos moradores e principalmente das crianças que utilizavam aquele espaço para brincar, principalmente jogar futebol e soltar pipa, como eu várias vezes presenciara.¹¹ As imagens fotográficas contidas na dissertação funcionaram como um importante interlocutor, tanto entre os que fizeram parte delas, como entre os que não fizeram, mas que conheciam e reconheciam aquele universo cantado, fotografado, escrito.

Quanto ao deslocamento espacial, este se deu de várias formas. Uma delas refere-se à localização do hip-hop na cidade, e não posso mais falar de um Movimento hip-hop de Florianópolis, como antes, e sim de um Movimento hip-hop da Grande Florianópolis, já que municípios como São José, Palhoça e Biguaçu foram espaços que percorri com os *rappers* com certa constância.

Além da inserção do Movimento hip-hop nos municípios vizinhos, outro deslocamento se faz presente — este diz respeito à ampliação do seu alcance na cidade de Florianópolis. Se antes estava nas periferias e favelas, hoje, a cidade, com seus variados bairros e praias, tornou-se palco dessa manifestação. Ribeirão da Ilha, Canasvieiras, Campeche, Lagoa da Conceição, Pantanal, Agronômica, Trin-

dade, bairros centrais e turísticos, são locais de moradia e atuação de inúmeros grupos.

Esses deslocamentos foram fundamentais para me fazer perceber outras versões da cidade que afloram a partir do Movimento hip-hop e, nesse sentido, pude “aventurar-me” na realização deste “experimento” etnográfico que procuro aqui trazer, através de alguns fragmentos, e que é fruto de um exercício de sentidos, entre os quais o “olhar” e o “ouvir” são determinantes para dar a forma escrita como bem nos mostra Oliveira (2000). A união dessas três ações, entre outras, já que o campo é permeado por sabores, odores, texturas, nos possibilita melhor sentir o universo que está sendo revelado.

Em Lisboa percorri a cidade e, como em Florianópolis, tive que sair dela para encontrar o Movimento hip-hop. Fui para bairros de periferia de cidades vizinhas, como a Cova da Moura — Amadora, atravesssei o Rio Tejo em direção a Arrentela — Seixal e Vale das Amoreiras — Barreiro.¹² E a Lisboa antes imaginada tornava-se agora a Grande Lisboa, assim como Florianópolis. Em outras palavras, essas cidades alargaram-se a partir do Movimento hip-hop.

Aqui a “aventura” se fez novamente presente. Era uma cidade até então des-

conhecida e que estava sendo apresentada com seus bairros, suas pessoas, suas músicas. Esse meu deslocamento geográfico foi importante porque permitiu não só o aprofundamento no campo, mas me fez perceber também deslocamentos do rap do Brasil em direção às terras portuguesas, estabelecendo aqui uma importante “ponte”.¹³

Em terras portuguesas, meu contato maior nesse espaço de tempo, foi com o Movimento hip-hop produzido por imigrantes ou filhos destes, principalmente de Cabo Verde e Angola¹⁴ — em sua grande maioria negros — e que criam o que alguns me definiam como o *rap crioulo*,¹⁵ em contraposição ao que chamam de *rap tuga*, definido como de portugueses.

Meus primeiros contatos e visitas aconteceram com os *rappers* do bairro da Cova da Moura e com eles pude exercer uma inicial observação de campo, tanto no bairro como nos diversos locais para onde iam e que me permitiam que os acompanhassem.

A Cova da Moura é um bairro que possui uma população formada predominantemente por imigrantes e seus filhos, em sua grande maioria cabo-verdianos — em torno de 75% da população do bairro, como me diziam. Ao ser apresentada ao bairro, percorrendo suas ruas e vielas com os anfitriões que me guiavam, parecia estar em um bairro no Brasil. Ao mesmo tempo que tudo era muito diferente e novo, também havia uma sensação de familiaridade no ar. E somente tempos depois pude entender essa familiaridade. A Cova da Moura é um bairro de periferia, com uma significativa população negra, com problemas sociais dos mais diversos, mas com uma musicalidade muito intensa e forte. Não somente o rap se fazia ali presente; muito reggae e os ritmos cabo-verdianos eram ouvidos a todo momento, principalmente quando anoitecia e os bares começavam a ficar movimentados. Era

Foto: Davi Francisco da Silva - Grafite Minhocão



uma familiaridade auditiva que estava se estabelecendo, mesmo desconhecendo a grande parte daqueles sons que ouvia.

Nos primeiros encontros pude perceber que o *rap* do Brasil é bastante ouvido no bairro. Músicas de grupos como Racionais, Câmbio Negro, Facção Central¹⁶ circulam entre os *rappers* locais. Esse foi um primeiro contato com meu objetivo de pesquisa, onde pude perceber uma circulação dessa produção musical, através da construção de alguns fluxos e, nesse caso, muito mais no sentido do Brasil para Portugal. Essa ideia foi reforçada quando fiz circular alguns CDs de grupos de *rap* com os quais realizei trabalho de campo na Grande Florianópolis. Era uma forma de mostrar a eles a produção musical de grupos que fizeram parte da minha pesquisa. Entreguei o CD a um *rapper* e, no dia seguinte, quando estava no bairro novamente, perguntei a ele se havia ouvido. Disse que sim, e que tinha gostado muito. Naquele momento uma preocupação se colocou: as gírias, as formas de falar que fazem parte das narrativas musicais, podiam não ser compreendidas. Tentei apresentar e “traduzir” algumas das gírias, mas, antes de meu esboço de resposta, ele não só citou algumas das gírias ouvidas nas músicas do Arma-Zen (grupo de *rap* de Florianópolis), como deu seus

significados, o que me fez perceber que essa circulação é muito mais intensa e que a música leva consigo um estilo que os une, mesmo sem se conhecerem. A mesma situação se repetiu com outros *rappers* daquele e de outros bairros, uma vez que, além da Cova da Moura, visitei a Arrentela – Seixal, através da Khapaz¹⁷, e Vale das Amoreiras – Barreiro, no Centro de Hip-hop, entre outros.

Essas visitas me permitiam ampliar o olhar sobre a cidade e suas manifestações. Minha interlocução ocorreu com uma parcela dos *rappers* na Grande Lisboa, mas de fundamental importância para pensar a cidade e a forma como esta é descrita principalmente através da produção musical – o *rap* – de jovens em grande parte nascidos em Portugal, mas filhos de imigrantes, em sua maioria cabo-verdianos e angolanos.

Essa produção musical tem, na condição de “imigrantes” de seus integrantes, um importante elo de discussão. Não somente como uma forma de relato de sua condição, mas também como uma maneira de atualização de seu contato com a terra natal, mesmo que não a conheçam, por mais estranho que isso possa parecer. Mas a África imaginada na produção musical do *rap* brasileiro também está presente no *rap crioulo*, de forma muito diversa, até porque a relação com essa África através de seus pais e avós é cotidiana, bem como os locais em que residem, geralmente bairros com considerável população na mesma condição de “diáspora”.

O alargamento dos limites do trabalho de campo me auxiliou na reflexão sobre minha incursão em campo no Brasil – Grande Florianópolis, ampliando a perspectiva de abordagem da tese aqui apresentada, tendo em vista que um dos eixos de discussão refere-se aos fluxos e circulação dessa produção musical, da qual participam tanto como “consumidores”, quanto, e principalmente, como

“produtores” dessa música. Ressalto ainda que este trabalho possibilitou-me perceber uma importante relação entre Brasil e Portugal, que surge em função dessa produção musical, porém muito mais no sentido do Brasil para Portugal do que o inverso. Aspecto este fundamental para compreensão de alguns “fluxos” (Hanerz, 1997) pelos quais a música brasileira, no caso o *rap*, percorre.

Tanto em Florianópolis como em Lisboa, o Movimento hip-hop me levou a percorrer suas ruas, me guiando dos centros aos bairros de periferia e me deslocando para as cidades vizinhas. A cada percurso essas cidades se modificavam.

Florianópolis já me era familiar por haver realizado ali trabalho de campo. Lisboa, ao contrário, começava a se abrir e se mostrar; tudo era novo, desconhecido e instigante, mesmo quando me perdia nos percursos. Eu queria conhecer o Movimento hip-hop e para isso Lisboa, assim como Florianópolis, se ampliou. Nessa “aventura”, vivenciei dois momentos bastante distintos do trabalho de campo. E os dois me impuseram o desafio de descortinar essas cidades.

Nos percursos pelos espaços urbanos dessas cidades, me guiava a forma como eram construídas as relações dos *rappers* com aqueles espaços, não somente o de moradia, a partir de seus bairros, mas com a cidade de uma forma mais ampla. Buscava, através dessas relações, compreender as representações que elaboravam sobre os espaços urbanos a partir de suas vivências, de suas subjetividades.

O Movimento hip-hop é – e se constitui em – espaços urbanos de médias e grandes cidades, mas, nos contextos aqui apresentados, me questionava sobre como são construídas essas relações para dar “forma” aos estilos que o compõem, e me movimentava na busca de respostas, o que muitas vezes resultava em mais questionamentos. Esses espaços urbanos constituem e são constituintes do Movimento

hip-hop, o qual, através de suas práticas musicais, amplia o debate sobre as relações que constrói com eles.

Mesmo não realizando grandes deslocamentos geográficos e culturais na pesquisa etnográfica em Florianópolis, os deslocamentos e distanciamentos estão a todo o momento tendo que ser reavivados. Se o pesquisador que está distante depara com esse estranhamento de forma mais direta, nas pesquisas urbanas essa é uma condição que temos que colocar em prática constantemente em nossas pesquisas. Em meu trabalho de campo tive a oportunidade de experimentar essas duas sensações. Buscava esse estranhamento na “aventura” etnográfica na Grande Florianópolis, procurando nela estranhar o familiar, ou relativamente familiar, já que outra cidade descortinou-se nesses percursos. Na Grande Lisboa a “aventura” estava em tornar familiar o estranho e procurar ampliar as redes que me possibilitavam a inserção nos espaços do Movimento hip-hop.

Buscando aproximações, mesmo na distância

Se, no Brasil, uma significativa parcela do Movimento hip-hop está localizada em bairros de periferia e favela, e ele é praticado por uma parcela expressiva da população negra a partir de um posicionamento crítico em relação à sociedade na qual se inclui em Portugal a produção do *rap crioulo*, localizado principalmente nos “bairros sociais”, não ocorre de forma diferente. Em comum, esse posicionamento crítico discute a questão étnico-racial, já que muitos são negros, e, principalmente no caso das mulheres, rediscute uma condição de gênero. Com esse posicionamento, fazem emergir uma relação — em muitos momentos conflituosa — que estabelecem com a cidade e o país, e temas como violência, desigualdade social, discriminação, preconceito, bai-

xa escolaridade e desemprego são comuns aos discursos dessas práticas musicais.

Ao mesmo tempo, são contextos completamente diversos e diferentes. Um aspecto que os diferencia é o próprio país sobre o qual cantam. Se no Brasil essa produção musical vai discutir o preconceito e a discriminação de uma população descendente de africanos que para cá foram trazidos como escravos, em Portugal emerge uma condição de imigração e o *rap* funciona, para quem o produz, como uma forma de atualização e manutenção de redes e da própria língua de seus países de origem.¹⁸ E, como já citei, o fato de terem nascido em Portugal não é suficiente para se considerarem portugueses, o que demonstra um embate que travam com a nação na qual estão e que se concretiza na relação construída com a cidade e o bairro. Mais especificamente, na relação que constroem com o espaço urbano das cidades na qual produzem suas músicas. Esses espaços, a partir de suas cidades, ganham outra dinâmica. A cidade passa a ser percebida de forma crítica a partir da relação que ela estabelece com os *rappers*.

Nesse aspecto, a forma como alguns desses bairros são vistos pela cidade se aproximam nos dois países, guardadas as devidas proporções. Principalmente quando esses bairros são de periferia ou “bairros sociais”, e, não por acaso, possuem um contingente populacional negro bastante significativo. Nesse sentido, é bastante comum encontrar visões estereotipadas e negativas desses espaços na cidade, e é possível percebê-los ou a partir de uma estigmatização ou de uma invisibilidade que a cidade constrói sobre eles, visões essas fartamente questionadas e contestadas através do *rap*.

Nesses espaços em que se redefinem e se reposicionam, não aceitando a discriminação ou desigualdade, criam “fluxos” (Hannerz, 1997)¹⁹ que os unem a outros espaços. E uma maneira de estabelecimento desses “fluxos” ocorre em fun-

ção da produção musical do hip-hop. Mais do que uma simples importação de um estilo musical que se projeta a partir dos Estados Unidos da América, a produção musical deste país perde em importância na constituição de referências para a prática musical e outros “fluxos” são construídos. Nos próprios Estados Unidos, o *rap* surge a partir de encontros entre diferentes populações, dos negros moradores dos bairros de Nova York e imigrantes vindos da Jamaica e da América Latina; em outras palavras, no encontro de “fluxos” de populações, com suas diversas concepções de mundo e musicais, que propiciam a formação de novos “fluxos”.

A partir do debate proposto por Hannerz (1997), ressalto aqui a discussão que o autor empreende sobre o termo “fluxo”. Um primeiro aspecto que ressalto como fundamental para a reflexão sobre esse universo de pesquisa e apontado pelo autor citado diz respeito à complexificação do conceito de cultura. Mais do que cultura, estamos deparando com as mais complexas relações entre culturas, que por sua vez dão vida a outras “formas” e concepções de mundo, estejam elas nos diversos bairros brasileiros, nas cidades no entorno de Lisboa ou nos bairros negros norte-americanos. Perceber o Movimento hip-hop é uma tentativa de observação dessas distintas e complexas relações que envolvem “fluxos migratórios, de mídia, de mercadorias”, e, acrescento, de ideias, de tecnologias que nos desafiam a pensar na complexidade que permeia esse universo de pesquisa.

Aqui o conceito de cultura se amplia e se complexifica a partir do estabelecimento das relações, e nos impõe a impossibilidade de uma definição que dê conta de explicar a diversidade, já que esta se constitui nas relações que constrói entre esses diferentes universos simbólicos. E a música, aqui o *rap*, parece uma interessante “forma” de perceber esta complexidade, já que se constrói num

processo de deslocamentos constante. Com isso, a existência dessa música, desde sua concepção ou composição até o processo de veiculação, nos impõe esses deslocamentos, redefinindo concepções sobre direitos autorais, reprodução, originalidade.

Nesse sentido, “fluxo” é um termo transdisciplinar, sendo empregado em áreas de conhecimento tais como demografia, economia, comunicação, etc. Mas aqui ressalto uma de suas características para justificar sua utilização neste trabalho, nas palavras de Hannerz (1997, p. 10), para o qual “fluxo” é também um “(...) modo de fazer referências a coisas que não permanecem em seu lugar”, aspecto este que nutre e constitui o *rap*; só assim ele vive criativamente e por isso faz parte de um Movimento. E o autor acrescenta adiante que “o que a me-

táfora do fluxo nos propõe é a tarefa de problematizar a cultura em termos processuais, não a permissão para desproblematizá-la, abstraindo suas complicações” (p. 15), entre as quais situaria tensões, contradições, conflitos e paradoxos, que dinamizam esse universo cultural.

Com isso estou aqui abordando a produção e circulação musical a partir também dos “fluxos” que esses universos constituem e de escolhas que fazem para constituí-los. Se o surgimento do Movimento hip-hop nos Estados Unidos é fruto de encontros de diferentes populações, essa relação só tendeu a se ampliar com o decorrer do tempo e da facilitação da comunicação propiciada pelos avanços tecnológicos.

Ampliam-se aqui as redes entre as pessoas, que, em muitas circuns-

tâncias, ocorrem somente de forma virtual e que, por sua vez, aumentam os “fluxos” de produção e circulação musical. E esses “fluxos” formam-se a partir de escolhas que definem, a partir de inúmeros aspectos, entre eles uma condição social e étnico-racial que os une a determinado estilo de *rap*, a opção ideológica dessa produção musical, enfim. A ampliação da circulação dessa produção musical levou com ela uma redefinição das suas relações de produção, na qual fazer *rap*, por mais que este se ancore em um local específico, precisa também dialogar com outros universos de produção dessa música. (cc)

Angela Maria de Souza é Docente do curso de Antropologia da Unila – Universidade Federal da Integração Latino Americana.
angela.souza@unila.edu.br

Notas

1. A pesquisa aqui apresentada foi realizada durante o doutorado no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social – UFSC, como bolsista Capes – CNPq, e com realização de Estágio no ICS – Instituto de Ciências Sociais – Lisboa.
2. Excerto da música do grupo \$C Floripa, com participação de Negro Rudhy, do grupo Arma-Zen.
3. O uso do termo *hino* como sinônimo de *rap* torna-se emblemático a partir do momento em que os hinos geralmente representam nações, organizações, Estados. E, neste caso, há uma referência a um pertencimento a uma *nação*, ou *cultura*, a qual não está circunscrita por um espaço geográfico, uma língua ou um povo. Ao contrário, seus espaços são transnacionais, suas línguas são muitas, assim como seus povos, e sua constituição ocorre a partir de fluxos, de redes, de concepções de mundo, que se comunicam e se reconhecem.
4. Os dados do IBGE de 2010 apontam uma população de 421.240 habitantes para Florianópolis. Para os municípios de São José, os mesmos dados apontam 209.804, para Palhoça 137.334 e para Biguaçu 58.206 habitantes. Esses municípios fazem parte da Grande Florianópolis e estão incluídos na abrangência desta pesquisa. Para o Estado de Santa Catarina, são 6.248.436 habitantes. Dados disponíveis em: <www.ibge.gov.br>. Acesso em: maio 2012.
5. Seixal possui em torno de 31.100 habitantes; Barreiro, que faz limite com Seixal, possui 40.859 habitantes. Essas cidades estão na Margem Sul do Rio Tejo. Amadora, com 173.413 habitantes, faz limite com Lisboa e é a quarta cidade mais populosa do país.
6. Utilizo aqui a concepção de diáspora a partir de Hall (2003, p. 32-33), para quem “o conceito fechado de diáspora se apoia sobre uma concepção binária de diferença. Está fundado sobre a construção de uma fronteira de exclusão e depende da construção de um ‘Outro’ e de uma oposição rígida entre o dentro e o fora. Porém, as configurações sincretizadas da identidade cultural caribenha requerem a noção derridiana de *différance* – uma diferença que não funciona através de binarismos, fronteiras veladas que não separam finalmente, mas são também *places de passage*, e significados que são posicionais e relacionais, sempre em deslize ao longo de um espectro sem começo nem fim”.
7. Neste sentido o samba – enquanto estilo musical que representa a nação brasileira – é colocado em segundo plano. Muitos *rappers* gostam, participam de grupos, são filhos de sambistas, mas optaram pelo *rap* como uma forma de expressão de suas vivências.
8. Um desses interesses, que os próprios *rappers* apontam, reside na construção do imaginário da *Ilha da magia*, cidade turística que restringe o acesso de grande parte da população – especialmente os moradores de bairros de periferia – ao usufruto da cidade. Para maiores detalhes, ver Souza (1998).

9. Rose (1994) é uma das precursoras que discute e inclui o Movimento hip-hop nos debates acadêmicos. No Brasil temos uma vasta bibliografia, que inclui Vianna (1988, 2003), Herschmann (1997, 2005), Andrade (1999), Dayrell (2005), entre outros. Em Santa Catarina temos Souza (1998, 2009), Hinkel (2008), Adão (2006), Scoz (2011), etc. Em Portugal, sobre o Movimento hip-hop, podemos consultar Contador e Ferreira (1997), Fradique (2003), Cidra (2002), Campos (2007), Calado (2007). Atualmente é possível destacar uma importante e crescente produção bibliográfica que vem sendo realizada pelos *rappers* ou pessoas a eles ligadas e que estão fora dos circuitos acadêmicos, entre eles: MV Bill, Soares e Athayde (2005), MV Bill e Athayde (2006), Buzo (2007), etc.

10. Sobre o conceito de invisibilidade, ver Leite (1996). A autora discute este conceito refletindo sobre a presença e representação da população negra em Santa Catarina.

11. A falta de espaços ou áreas públicas destinadas ao lazer não é uma exclusividade do bairro Monte Cristo; muitos outros bairros vivenciam a mesma situação, nos quais espaços sem construção são utilizados para a improvisação de um campo de futebol – e se for um espaço aberto e amplo, as pipas, também conhecidas como pandorgas e papagaios, estão colorindo os céus do bairro. Ao trafegar de carro pela BR 282, que dá acesso a Florianópolis, é comum ver essas pipas nos vários bairros que ali estão, mas como cada vez mais os espaços estão diminuindo, essas crianças estão cada vez mais próximas, literalmente às margens dessa estrada, que tem um limite de velocidade de 100 km/h e que, infelizmente, já foi palco de inúmeros atropelamentos.

12. Todos esses bairros são chamados de “bairros sociais”, o que para nós equivaleria a bairros de periferia, inclusive com os problemas que aqui também encontramos. Alguns deles são bairros criados a partir da retirada de “bairros degradados” da cidade. Nesses “bairros sociais” foram construídos edifícios, com apartamentos pagos pelos moradores para lá deslocados. São os bairros de realojamento, como Arrentela e Vale das Amoreiras. A Cova da Moura é um bairro que não passou por esse processo, ou seja, ainda está em local de ocupação e com os moradores que utilizaram a área para construir suas moradias. E projetos de realojamento ou de requalificação são amplamente discutidos entre os moradores e o poder público.

13. A partir de diferentes formas de sociabilidade construídas, considero que a função de “ponte” simmeliana é realizada pelo Movimento hip-hop. Nessas “formas” de *sociabilidade*, são construídos deslocamentos nessa cidade e é através da vivência das práticas do Movimento hip-hop que eles se tornam possíveis. O Movimento hip-hop implica uma dinâmica que o faz circular pela cidade e é constituinte de sua prática. Sobre a discussão referente ao conceito de *ponte* na obra de Simmel, consultar Maldonado (1998).

14. Nesses bairros, além de outras formas de remeter-se, mesmo simbolicamente, para esses países, a produção musical do *rap* é uma forma de atualização dessa condição de “imigrante”, mesmo nascido e até com documentação e nacionalidade portuguesa.

15. Quando me referir ao trabalho de campo na Grande Lisboa, utilizarei o termo *rap crioulo* para me reportar ao Movimento hip-hop com o qual tive contato, até mesmo porque o universo do hip-hop nessas cidades é muito mais amplo.

16. Racionais, grupo que surgiu em 1988 em Capão Redondo, bairro da periferia de São Paulo, é um dos principais representantes do *rap* no Brasil. Facção Central, também de São Paulo, formou-se em 1989. Câmbio Negro, foi formado em 1990 na periferia de Brasília.

17. A Khapaz é uma associação que está localizada na margem Sul do Rio Tejo, no bairro de Arrentela-Seixal e é “fruto do entusiasmo de jovens afrodescendentes. O que os unia à partida era o amor pela música – seja a ligada a suas raízes africanas, sejam as modernas abordagens do hip-hop (...)” (Disponível em: <<http://www.khapaz-saladeensaio.blogspot.com>>. Acesso em: 15 maio 2009). Além de atividades voltadas à musicalidade, a Khapaz desenvolve uma série de projetos relacionados à comunidade local, entre eles a Ação de Formação Parental Participativa, em parceria com a Câmara Municipal do Seixal e Centro de Saúde do Seixal. Essa atividade visa capacitar pais e mães adolescentes, procurando orientá-los com relação à sexualidade, convivência familiar, saúde e o exercício responsável das funções parentais (Disponível em: <<http://www.cm-seixal.pt/RedeSocial>>. Acesso em: 15 maio 2009).

18. Encontrei muitos grupos que produzem o *rap crioulo*. Entre eles estão Chullage, LBC, Kromo di Ghetto, e outros, cantando suas músicas em crioulo, uma das línguas faladas em Cabo Verde. Essa peculiaridade tem dado origem a críticas por parte de alguns *rappers* portugueses, que consideram essa uma língua estrangeira e que restringe o alcance dessa música. E aqui duas questões sobressaem: Língua estrangeira para quem? E a quem essa música é direcionada?

19. Hannerz (1997) nos oferece um amplo debate sobre o uso dos termos – que qualifica como palavras-chave – *fluxos*, *fronteiras*, *híbridos* –, mergulhando em uma produção intelectual antropológica clássica e contemporânea, abordando seus usos, e sugere um maior debate na atualidade, no que diz respeito às formas de compreensão dos universos estudados antropológicamente.

Referências

- ADÃO, S.R. O movimento hip-hop: a visibilidade do adolescente negro no espaço escolar. Dissertação de Mestrado em Educação – UFSC. Florianópolis, 2006.
- ANDRADE, Elaine N. (Org.). *RAP e educação – RAP é educação*. São Paulo: Summus, 1999.
- BUZO, A. *Suburbano convicto*: pelas periferias do Brasil. São Paulo: Ação Educativa, 2007.
- CALADO, P.M. da C. Não percebes o hip-hop – Geografia (sub)culturas e territorialidade. Dissertação de Mestrado em Geografia – Universidade de Lisboa. Lisboa, 2007.
- CAMPOS, R.M. Pintando a cidade: uma abordagem antropológica do *graffiti* urbano. Tese de Doutorado Antropologia – Universidade Aberta. Lisboa, 2007.
- CIDRA, R. Ser real: O rap na construção de identidades da área metropolitana de Lisboa. *Etnologia*, Lisboa, v. 14, n. 12, 2002. p. 189-222.
- CONTADOR, A.C.; FERREIRA, E.L. *Ritmo & Poesia*: Os caminhos do rap. Lisboa: Assírio & Alvim, 1997.
- DAYRELL, Juarez. *A música entra em cena*: o RAP e o funk na socialização da juventude. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005.
- FRADIQUE, T. *Fixar o movimento*: representações da música rap em Portugal. Lisboa: Dom Quixote, 2003.
- FERTHERSTONE, M. *Cultura de consumo e pós-modernismo*. São Paulo: Studio Nobel, 1995.
- FERRY, L. *Homo Aestheticus*. São Paulo: Ensaio, 1994.
- GEERTZ, C. *O saber local*: novos ensaios de Antropologia Interpretativa. 5.ed. Petrópolis: Vozes, 1997.
- HALL, Stuart. Da diáspora: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.
- HANNERZ, U. Fluxos, fronteiras, híbridos: palavras-chave da antropologia transnacional. *Mana*. 3(1): 1997. p. 7-39.
- HARVEY, D. *A condição pós-moderna*. São Paulo: Loyola, 1994.
- HERSCHMANN, M. (Org.) *Abalando os anos 90 – Funk e Hip-Hop – Globalização, Violência e Estilo Cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- _____. *O funk e o Hip-hop invadem a cena*. 2.ed. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2005.
- HINKEL, J. A arte de ouvir rap (e de fazer a si mesmo): investigando o processo de apropriação musical. Dissertação de Mestrado em Psicologia – UFSC. Florianópolis, 2008.
- LEITE, I.B. *Negros no sul do Brasil*. Ilha de Santa Catarina: Letras Contemporâneas, 1996.
- MAGNANI, G.C. De perto e de longe: notas para uma etnografia urbana. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. v.17, n.49, São Paulo, 2001.
- _____. Os circuitos jovens urbanos. *Tempo e Sociedade*. v. 17, n. 2. São Paulo, novembro 2005.
- MAGNANI, G.C. & Torres, L.L. (Orgs.). *Na metrópole*. Textos de antropologia urbana. São Paulo: Ed. USP; FAPESP, 2000.
- MV BILL, ATHAYDE, C. *Falcão*: Meninos do tráfico. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.
- MV BILL, ATHAYDE, C. & SOARES, L.E. *Cabeça de porco*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.
- OLIVEIRA, R.C. *O trabalho do Antropólogo*. Brasília; São Paulo: Paralelo 15, Unesp, 2000.
- RIAL, C. Rodar: A circulação dos jogadores de futebol brasileiros no exterior. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, n.30, 2008.
- ROCHA, A.L. & ECKERT, C. *O tempo e a cidade*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2005.
- ROSE, Tricia. *Black Noise*: rap music and black culture in contemporary America. Hanover and London: University Press of New England, 1994.
- SCOZ, T.M. Blumenau também é a cidade do rap: pensando “espaço” a partir dos *rappers* em Blumenau. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social – UFSC. Florianópolis, 2011.
- SIMMEL, G. A natureza sociológica do conflito. In: MORAES FILHO, E. (Org.), *Simmel*: Sociologia. São Paulo: Ática, 1983.
- _____. A ponte e a porta. In: MALDONADO, Simone. Dois excertos de Georg Simmel. *Política & Trabalho*, setembro, 1998.
- SIMMEL, G. *Fidelidade e gratidão e outros textos*. Lisboa: Relógio D’Água, 2004.
- SOUZA, Angela Maria de. A caminhada é longa e... o chão tá liso: O Movimento hip-hop em Florianópolis e Lisboa. Florianópolis: Tese de Doutorado. PPGAS-UFSC, 2009.
- _____. O movimento do rap em Florianópolis: A Ilha da Magia é só da Ponte pra lá! Florianópolis: Dissertação de Mestrado. PPGAS-UFSC, 1998.
- VELHO, G. *Individualismo e cultura*; notas para uma antropologia da sociedade contemporânea. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.
- _____. (Org.). *Antropologia urbana*: cultura e sociedade no Brasil e em Portugal. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.
- _____. *Projeto e metamorfose – Antropologia das sociedades complexas*. 3.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.
- VIANNA, H. *O mundo funk carioca*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.
- _____. O Movimento Funk. In: HERSCHMANN, M. (Org.). *Abalando os Anos 90 – Funk e Hip-Hop – Globalização, Violência e Estilo Cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- _____. (Org.) *Galeras Cariocas – Territórios de Conflitos e Encontros Culturais*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2003.



Foto: Davi Francisco da Silva - Grafite Teatro Municipal de São Paulo

O movimento hip-hop e a formação da consciência crítica

CLAUDIMAR ALVES DURANS

Contradições sócio-raciais e formação da identidade

É preciso pensar a sociedade como um espaço de contradições e conflitos entre classes desiguais e hierarquizadas, perpassadas por relações de gênero e etnia, concernentes à apropriação de bens materiais e simbólicos onde se estabelece uma disputa pela hegemonia de determinado bloco

histórico. Cabe destacar que, segundo Gramsci (1966, p. 37) “[...] toda relação de hegemonia é necessariamente uma relação pedagógica”.

Diante do exposto, e levando-se em consideração o processo histórico e os mecanismos de reprodução da ideologia dominante, veiculada em especial pela escola, a população negra brasileira, além de ter impedimentos à formação de sua identidade, se vê estigmatiza-

da por valores que negam sua história, sua arte e seus modos de viver. Jovens negros e pobres convivem com uma série de estigmas que lhes são imputados colaborando, dessa maneira, para sua autodesvalorização. Um estigma é, portanto, uma “[...] referência a um atributo profundamente depreciativo, mas o que é preciso, na realidade, é uma linguagem de relações e não de atributos. Um atributo que estigmatiza alguém

pode confirmar a normalidade de outrem, [...]” (Goffman, 1975, p. 13).

Segundo Goffman (1975), um estigma configura-se quando atribuímos valores a outros que, supostamente, fogem da normalidade. O outro se torna indesejável, porque não o qualificamos como normal e, dessa forma, é tratado como alguém diminuído, estragado. Goffman (1975) alerta que os atributos indesejáveis em questão são apenas aqueles incompatíveis com o estereótipo que temos para determinado tipo de indivíduo. Um estigma é uma relação entre atributos estabelecidos para determinados grupos ou indivíduos e os estereótipos preconcebidos.

Com relação à sociedade brasileira, existe todo um estereótipo de normalidade e beleza. Ser branco, se possível loiro de olhos azuis, ter curso superior, ter um bom emprego, ser cristão... são atributos vistos como bons e desejáveis. Um negro subempregado ou desempregado, de formação escolar incompleta e morador de periferia foge completamente do estereótipo considerado desejável por grande parte da população brasileira. Daí surgem os estigmas referentes aos negros, que são vistos como desocupados, preguiçosos ou marginais.

Quanto mais nos aproximarmos do referencial desejado, mais teremos a chance de fugir da estigmatização e dos efeitos sociais dela decorrentes. É por essa razão que os dominados procuram de alguma forma escapar de si mesmos e apropriam-se da visão dominante. É por isso que pessoas negras têm dificuldade em assumir sua identidade e incorporam a visão das classes dominantes sobre elas. Nesse contexto, duas saídas apresentam-se aos oprimidos: ou fazem de tudo para se parecerem com o opressor; ou reconquistam suas dimensões negadas.

Na primeira resposta, o oprimido se enxerga com o olhar do opressor,

com o qual quer se parecer o máximo possível. A vergonha de si mesmo torna-se a marca de sua personalidade. De acordo com Goffman (1975), o estigmatizado responderá a esse problema da “aceitação” na sociedade tentando corrigir diretamente o que considera a base objetiva de sua rejeição. É por isso que muitos negros acreditam que alisando o cabelo, clareando os pelos, afilando o nariz, e atribuindo-se inúmeros padrões cromáticos, a exemplo do “moreno”, vão conseguir se afastar do padrão indesejado e se aproximar do considerado “normal” ou “esteticamente bonito”. É a negação de sua identidade visando aproximar-se de valores construídos pela elite dominante.

Na mesma linha de raciocínio, referente à identidade dos grupos dominados, Bourdieu (2004) concebe duas perspectivas: ou aceitam a definição de sua identidade pela classe dominante buscando, inclusive, sua assimilação por meio da recusa de suas características identitárias (linguagem, vestuário, estilo de vida, religião, etc.); ou, por meio de uma luta coletiva, eliminam a valoração dos seus estigmas no sentido

de impor uma reviravolta nas definições produzidas pelas classes dominantes e com isso definir, de forma autônoma, os princípios de organização do mundo social e de sua identidade.

Neste caso, assemelha-se com a segunda resposta analisada por Goffman (1975), qual seja, a reconquista de sua identidade coletiva, no caso de nosso estudo, étnico-racial. Aos oprimidos cabe objetivar os dominados e romper a aderência que possuem em relação ao opressor.

A luta, nesse sentido, contra a dominação simbólica que impõe uma visão negativa sobre a identidade dos dominados, não intenta apenas a conquista ou reconquista da identidade, mas o poder de definir sua própria identidade, do qual havia abdicado em detrimento da visão dominante, no momento em que se negaram para serem reconhecidos. “O estigma produz a revolta contra o estigma, que começa pela reivindicação pública do estigma, constituído assim em emblema, [...]” (Bourdieu, 1989, p. 125).

Segundo Freire (2005), para romper com a dominação urge eliminar

Foto: Davi Francisco da Silva



a dualidade dominador—dominado. O problema é que o “medo da liberdade” torna-se característica dos dominados, visto que estão ainda impregnados dos mitos que o formam. Romper com estes é um ato de violência contra si mesmos, motivo pelo qual muitos hesitam em fazê-lo. Isso, porém, passa por um processo profundo de conscientização no qual os oprimidos devem romper com as visões estigmatizantes sobre si mesmos e lutar pela modificação das estruturas que fortalecem e sustentam tais estigmas e estereótipos.

O hip-hop e a formação da consciência crítica

É necessário chegar aonde os estereótipos se originam, onde existem os que se apropriam dos meios de produção usufruindo em proveito próprio e os que são explorados e oprimidos em detrimento do privilégio daqueles.

Enquanto o negro não for capaz de converter-se em agente histórico

pela destruição do sistema que o negou durante séculos não estará esgotado o ciclo que se instaurou com os primeiros negros quilombolas: o da busca de sua completa emancipação como ser social e como ser individual. (Bernd, 1987, p. 42)

Destacamos que as ações político-culturais desenvolvidas pelo movimento hip-hop têm possibilitado, além da construção da identidade étnico-racial, a elaboração de uma consciência crítica, no sentido de transcender reivindicações imediatas, exigindo a transformação radical da sociedade. Além dos efeitos práticos de incentivo ao estudo e desenvolvimento artístico, aparece como marca central no hip-hop a proposta de um novo tipo de sociedade, que passa necessariamente pela destruição da realidade capitalista e constituição do socialismo.

De acordo com Freire (1984), para se entender o processo de conscientização, devemos compreender criticamente que o ser humano existe no mundo e com o mundo, pois a condição básica

para a conscientização é a existência de um sujeito consciente de sua ação sobre a realidade e dos limites impostos por ela. “[...], o sujeito existente reflete sobre sua vida, no domínio mesmo da existência e se pergunta em torno de suas relações com o mundo” (Freire, 1984, p. 66).

Como observa Gramsci (1966, p. 12), “O início da elaboração crítica é a consciência daquilo que somos realmente, isto é, ‘conhece-te a ti mesmo’ como produto do processo histórico até hoje desenvolvido [...]”. Uma ressalva, no entanto, é necessária visto que existe uma predominância da visão de mundo das classes opressoras bem como a formação e consolidação de uma *cultura do silêncio* no seio das classes oprimidas. Estas se percebem como naturalmente inferiores frente aos desígnios dos dominadores ou mesmo de divindades; não se percebem como sujeitos transformadores da realidade e da história; possuem uma visão fatalista, passiva, pois percebem a realidade com algo dado e realizado, permanecendo em “silêncio” frente aos limites impostos.

Esse tipo de consciência Freire (1984) denomina de *semi-intransitiva*, pois as classes oprimidas estão imersas na realidade imediata, aderentes ao mundo, não o objetivando a partir da ação e reflexão recíprocas. Nas classes populares predomina o que Gramsci (1966, p. 143) qualificou de *senso comum*, isto é, uma visão de mundo “[...] absorvida acriticamente pelos vários ambientes sociais e culturais nos quais se desenvolve a individualidade do homem médio”. O *senso comum* é uma concepção de mundo desagregada, incoerente e inconsequente. Está pautado em formas religiosas de se explicar o mundo e a percepção da realidade ocorre apenas no imediato, na sensação empírica.

Os oprimidos interiorizam a ideologia opressora e por isso, além de se perceberem como inferiores, não constituem uma concepção de mundo crítica sobre a realidade e que esteja voltada aos seus



Foto: Davi Francisco da Silva

interesses. No entanto, as próprias condições impostas às classes dominadas são tão desumanizadoras que, entrando em choque com suas necessidades imediatas, contraditoriamente os impulsionam a lutar por melhores condições de vida. “[...], o silêncio começa a ser percebido como o resultado de uma realidade material que pode ser transformada e não mais algo inalterável, uma espécie de destino ou sina” (Freire, 1984, p. 74).

Neste momento ocorre a formação da consciência *transitivo-ingênuo*, na qual as classes oprimidas iniciam a percepção das imposições e limites sociais, bem como da exploração e opressão desencadeadas pelas elites dominantes. Os oprimidos, nesse estágio, tornam-se *classe em si* no sentido mesmo que dão conta das necessidades de classe. O primeiro passo é descobrirem-se hospedeiros do opressor, para, na negação deste, constituírem uma ação emancipadora (Freire, 2005).

Nesse sentido é interessante observarmos a letra de *rap* “Minhas prisões”, do *rapper* PRC + UM COMUNA, que discorre sobre as contradições presentes no pensamento dos oprimidos, em relação com suas necessidades materiais. Essa música é um exemplo de como os militantes do hip-hop procuram tomar decisões frente às visões fatalistas e ingênuas que predominam no seio das classes populares. Transcreveremos a letra inteira, pois acreditamos que a percepção dela por completo ajudará melhor a compreender os elementos contraditórios da consciência dos oprimidos.

Cê sabe qual que é, a aflição que te domina?

Cê sabe qual que é, o lado seu que predomina?

Cê sabe qual que é, se analisar de mente aberta?

Cê sabe qual que é, no teu defeito, a coisa certa? (REFRÃO)

Por que tu não me fala, ladrão?

Dos pensamentos podres que acelera

o coração.

Dos devaneios tolos que se passam como vulto,

Do surto idiota que você teve há um minuto.

Acorde ou vá dormir, diz aí o que cê quer?

Manera no desdobro eu quero ver quem você é.

Se eu não te conheço é uma pena, que pena!

Não paga de bandido, quando tem mocinho em cena.

Tu tá fudido mesmo, é isso mesmo, na real,

Olha pra mim bandido, sem fazer cara de mau,

Me conta tua verdade, diz pra mim, desembucha,

Prefere ouvir, então, cd do GOG ou ver a Xuxa?

Tá cheio de aflição, o que é que cê vai fazer?

Pro bar encher a cara ou pensar bem forte em Che?

Cadê o teu herói, superior pra rir de mim?

O príncipe encantado vira sapo no jardim.

Infelizmente a gente bem atento ainda vacila,

E dizem que o malandro não escorrega, nem cochila.

Cada um, cada um, quando é um, não faço parte,

Tem que fazer barulho e não brincar de fazer arte.

[REFRÃO]

O que me impede de trair meus companheiros, agora!

Só mais um pecado triste na trajetória quilombola.

Ignorar no espelho meu reflexo rubro-sangue,

Pra passear de carruagem no filme de banguê-banguê.

Na mente minhas prisões, no mundo minhas ilusões,

A vida é traiçoeira e cheia de contradições.

Homossexuais, idosos, crianças sem futuro,

Bem assim, iguais a mim, dentro da prisão sem muro.

Qual é a tua desculpa pra pensar só em você?

Que a sociedade é podre, eu tô cansado de saber.

Foto: Davi Francisco da Silva



**Do jeito que se escreve, se apaga o que não presta,
O número da besta, eu já tirei de minha testa.**

Correr, fugir, voar, escapar,
Sumir, deixar rolar, direto e reto vegetar.

Gozar de outros valores, na falsa felicidade,

Fazer de tudo agora e ter o que contar mais tarde.

Quem sabe um dia o mundo gira em torno de você,

Quem sabe um dia eu fique sem ter mais o que dizer.

Se a gente tivesse tudo que a gente quisesse,

A tempestade passasse, pra que a bonança viesse.

Quisera que os sonhos estivessem ao alcance,

E cada um tivesse, de repente a sua chance,

**Tormentos queimariam na fogueira da igualdade,
E as grades invisíveis sumiriam de verdade.** (grifos nossos).

No refrão inicial encontram-se questionamentos que se referem aos conflitos presentes no pensamento dos oprimidos em relação à realidade que os envolve. Será que o oprimido sabe se analisar *de mente aberta* (ou seja, de maneira consciente)? Conhece os problemas que o afetam? Qual lado predomina: o passivo? o militante?¹ Existe em seus defeitos algo de positivo? Enfim, já no começo, discute-se sobre a necessidade de se autoanalisar, descobrir seus defeitos e acertos; conhecer a si mesmo, como já dizia Gramsci (1966), como um passo importante para tornar-se sujeito histórico.

A letra se desenvolve a partir de oposições. Primeiro é necessário que a pessoa saiba quem é; segundo, que tome uma decisão sobre sua vida: *“Acorde ou vá dormir. Diz aí o que você quer?”*.

É uma vida de precariedade, aflição, onde homossexuais, crianças, idosos

encontram-se sem perspectivas. *“A sociedade é podre”*, diz a letra. Por outro lado, deve-se tomar uma atitude frente a essas dificuldades: *“Tá cheio de aflição, o que é que você vai fazer? Pro bar encher a cara, ou pensar bem forte em Che?”*. Aqui se encontram duas posturas opostas: o bar e o álcool como exemplos de fuga da realidade, de acomodação, e a imagem do guerrilheiro Che Guevara como exemplo de luta. A luta deve ser a tônica dos oprimidos, mas de forma coletiva e não individual: *“Cada um, cada um, quando é um, não faço parte. Tem que fazer barulho e não brincar de fazer arte”*.

O “fazer barulho” diz respeito a entrar na briga, afinal, como diz o título do álbum de cujo repertório esta música faz parte, *“A Guerra é pra valer”*.

Nesse sentido, não se admite a luta individual: *“qual é a tua desculpa pra pensar só em você?”* É preciso se autovalorizar, afirmar-se enquanto sujeito histórico, retirar os estigmas que lhe foram impostos. É por isso que PRC + UM COMUNA diz bem claro que *“O número da besta eu já tirei de minha testa”*, ou seja, os estigmas que o desqualificam não fazem mais parte de sua identidade, pois *“do jeito que se escreve, se apaga o que não presta”*.

Isto posto, não há nada que seja definitivo, preestabelecido, e que não possa ser mudado pela intervenção e leitura crítica da realidade. É possível mudar tanto a realidade material, quanto as formas de dominação cultural compreendidas pelas classes dominantes; ou seja, *“Tormentos queimariam na fogueira da igualdade e as grades invisíveis sumiriam de verdade”*.

Afirmamos, diante do exposto, que o hip-hop, por meio de seus elementos artísticos e práticas político-organizativas, tem servido de base propulsora para uma transformação na concepção de mundo das pessoas envolvidas em seu campo de ação, que vai da desconstrução do pensamento hegemônico à constituição de uma consciência crítica e histórica da realidade que os cerca.

Para superar o estágio da consciência *transitivo-ingênua*, daquela que percebe apenas as *necessidades de classe*, e chegar à elaboração de uma consciência crítica, onde os oprimidos se tornem *seres para si* são necessárias, no processo de conscientização, duas questões fundamentais: a denúncia das estruturas de dominação e o anúncio de uma nova realidade, vinculada aos interesses dos dominados (Freire, 1984).

Sendo assim, uma característica fundamental da consciência crítica é a intencionalidade. *“Toda consciência é sempre consciência de algo que se intenciona”* (Freire, 1984, p. 144). Segundo este autor, a consciência sobre si resulta na consciência sobre o mundo, pois percebe-se, em meio à realidade, como sujeito histórico.

Com efeito, ter conhecimento de que os condicionamentos históricos, materiais, exercem uma influência poderosa nos modos de pensar e agir, não significa anular o fazer humano. *“O fato mesmo de se ter ele tornado apto a reconhecer quão condicionado ou influenciado é pelas estruturas econômicas o fez também capaz de intervir na realidade condicionante”* (Freire, 2001, p. 326).

Numa sociedade dividida em opressores e oprimidos, estes devem possuir a consciência crítica da opressão para lutarem contra ela; no entanto, ela se formará apenas *“na práxis desta busca”* (Freire, 2005, p. 41), pois a situação opressora se por um lado domina e acarreta autodesvalorização, por outro lado faz imergir a consciência do oprimido.

O simples conhecimento crítico da situação opressora, no entanto, não é suficiente para transformá-la, no sentido de sua eliminação. A consciência crítica, construída na práxis, só se consubstancia em sua *inserção crítica*, isto é, na organização e ação concretas dos oprimidos em busca da transformação da realidade. *“Quanto mais as massas populares desvelam a realidade objetiva e desafiadora sobre a qual*

eles devem incidir sua ação transformadora, tanto mais se *inserir* nela criticamente” (Freire, 2005, p. 44). A realidade deixa de ser percebida como algo fixo, imutável, e torna-se dinâmica, mutável.

[...] se não há conscientização sem desvelamento da realidade objetiva [...] não basta ainda para autenticar a conscientização. [...] A sua autenticidade se dá quando a prática do desvelamento da realidade constitui uma unidade dinâmica e dialética com a prática de transformação da realidade. (Freire, 1984, p. 145)

Assim, não basta refletir sobre a realidade, conhecer suas imposições e limites, ter clareza sobre as *necessidades de classe*, entender as formas de domínio e manipulação dos opressores; é preciso, mais do que isso, organizar-se coletivamente, intervir na realidade no sentido de modificá-la em proveito próprio. Para se adquirir a consciência crítica torna-se imprescindível a passagem da *necessidade de classe*, característica da consciência *transitivo-ingênua*, ou *classe em si*, para o nível de *classe para si*, isto é, consciência da necessidade da reflexão e ação, da práxis transformadora, enquanto sujeitos históricos.

Considerações finais

O movimento hip-hop é composto principalmente por jovens negros que sofrem discriminação racial e geralmente são estigmatizados como marginais. Por isso, a partir da inserção no hip-hop, existe uma construção, valorização e resgate dos referenciais da cultura e história dos negros no Brasil. O movimento, nesse sentido, contribui substancialmente para a constituição de uma identidade étnico-racial valorizada em meio a um contexto de discriminação racial e exploração social.

Além disso, por conta desse contexto, o hip-hop não é constituído apenas de negros e negras, mas existe uma parcela

significativa de jovens pobres não-negros que se inserem nesse movimento. Nessa direção, há também um sentimento de classe que perpassa a dinâmica das práticas hip-hopianas. No entanto, a maior parte desses jovens, em razão do desemprego e das poucas oportunidades de acesso e permanência na escola, vivem em situação de precariedade social, ou seja, fora do mercado de trabalho.

Em razão disso, os referenciais clássicos da luta de classes pautados na luta operários *versus* burguesia são redimensionados no campo do hip-hop. O pertencimento de classe no movimento é reelaborado a partir de uma vivência comum de exploração e opressão conjunta aos moradores da periferia. Esta passa a ser um marco referencial de constituição de um sentimento de classe na qual vivem os pobres, os favelados, os pretos e as pretas,

os *manos* e as *minas* que estão em situação social oposta à dos *playboys*,² a elite, a burguesia que habita mansões e condomínios fechados.

Com efeito, por meio de práticas político-organizativas e artísticas, o *Hip-hop* tem possibilitado a reelaboração da identidade étnico-racial, resgatando valores da cultura e da história negra antes negados, no contexto da sociedade brasileira de herança escravista e capitalismo dependente, mas, para além da identidade, consegue formar uma consciência crítica objetivando transformar a realidade e edificar uma sociedade onde a discriminação de raça e a exploração social sejam eliminadas. (CC)

Claudimar Alves Durans é Licenciada em Letras – UFMA e Professora da Educação Básica.

Notas

1. No conjunto da música ficam bem claras essas duas posições a escolher.
2. *Playboy* é um termo comum utilizado no hip-hop para designar os burgueses, a elite.

Referências

- BERND, Zilá. *Negritude e literatura na América Latina*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.
- BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- _____. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil/Difel, 1989.
- CARRANÇA, Flávio; BORGES, Rosane da Silva (orgs.). *Espelho infiel: o negro no jornalismo brasileiro*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo/Sindicato dos Jornalistas no Estado de São Paulo, 2004.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. 43.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.
- _____. Extensão e invasão cultural. In: SOUZA, Ana Inês (org.). *Paulo Freire: vida e obra*. São Paulo: Expressão Popular, 2001.
- _____. *Ação cultural para a Liberdade*. 7.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- GOFFMAN, Erving. *Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.
- GRAMSCI, Antônio. *Concepção dialética da História*. Trad. de Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

O hip-hop e as novas perspectivas de mobilização social

TATIANA GALVÃO

Se durante muito tempo as classes populares no Brasil foram defendidas por lideranças e intelectuais oriundos de uma classe média universitária, a crise pela qual as vanguardas artístico-intelectuais passaram nos anos 1970 possibilitou a emergência de novos atores sociais. Na década de 1980 e, de forma particular, nos anos 1990, vozes alternativas passaram a oferecer um discurso reflexivo sobre o próprio grupo e, de modo geral, sobre a sociedade. Saíram da posição de tuteladas para agir e falarem por si mesmas.

Dentro desse cenário e firmando-se a partir de parâmetros ideológicos construídos na periferia e voltados para a reflexão de sua realidade de miséria e exclusão, o hip-hop emerge na década de 1980, ecoando o descontentamento da periferia por meio de produções artísticas que têm como protagonistas a comunidade e seus problemas. Ele conseguiu, como poucas expressões artísticas, uma projeção capaz de ampliar suas fronteiras — geográfica e de classe —, saindo da margem para ocupar um lugar de destaque no cenário cultural urbano do Brasil.

A chegada dos anos 1990 trouxe consigo os holofotes midiáticos e o hip-hop passou a ser consumido também entre as camadas mais altas da sociedade. Para se beneficiarem dessa visibilidade e da inserção social que ela possibilita, *hip-hoppers* passaram a elaborar estratégias diferentes para serem vistos e ouvidos. Não há unanimidade na



Foto: Davi Francisco da Silva - Grafite Bela Vista

maneira como o fazem. Mas, ao quebrarem o silêncio, fortalecem a consciência do público para o qual se direcionam e reafirmam a posição de liderança que ocupam na mobilização daqueles que compartilham a mesma realidade de exclusão e invisibilidade social.

A periferia pelos olhos do hip-hop

Desde sua origem o hip-hop teve um caráter político e o objetivo de promover a conscientização coletiva. Ele emerge e ganha força nas décadas de 1960 e 1970 nos Estados Unidos, onde prevalecia um clima de revolta e inconformismo por parte de comunidades negras que viviam uma realidade de segregação racial e violação de seus direitos civis. Dentro desse contexto, ganharam contornos muitos movimentos de cunho político voltados para a organização política da população negra, bem como inovações culturais que percorreram o mundo.

No Brasil, o hip-hop chega na década de 1970 a reboque da cultura *black*. Mas foi apenas ao longo dos anos 1980 que ele ganhou fôlego nos salões que animavam a noite paulistana no circuito negro e popular dos bairros periféricos. Nesse momento, o hip-hop no Brasil se resumia ao *break* e foi das equipes de dança que surgiram os primeiros *rappers*. Com a criação, em 1988, do Movimento *Hip-hop* Organizado (MH2O)¹, por Milton Salles, produtor do grupo Racionais MC's até 1995, foi que começou uma nova fase para o hip-hop. O MH2O organizou e divulgou o hip-hop no Brasil, definiu as posses como “organizações que reuniam grupos de praticantes das artes do movimento para difundir os ideais do hip-hop e constituir resistência à violência policial” (Araújo; Coutinho, 2008, p. 219).

Além da dança, do *rap*, do grafite e do DJ, o hip-hop ainda possui aquilo



Foto: Davi Francisco da Silva - Grafite Minhocão

que seus militantes chamam de “quinto elemento”: a consciência. Existe uma grande preocupação social em oferecer condição e oportunidade para que o indivíduo não só consiga elevar sua autoestima, mas também desenvolver suas habilidades, sejam elas artísticas ou sociais. Sem dúvida, o instrumento mais utilizado para fazer suas denúncias tem sido o *rap*. Por meio de sua batida e suas letras pesadas, o *rap* não só evidencia um sentido sociopolítico, mas também, por meio do discurso do confronto, questiona a ideia de conciliação social e procura neutralizar discursos oficiais tendenciosos (Herschmann, 2008, p. 196). Conforme M.V.Bill definiu: “o *rap* é o canal de comunicação entre as comunidades e, mais que isso, também é o meio de comunicação entre o morro e o asfalto”.²

Ainda é interessante ressaltar, conforme salientado por Salles (2008), que o *rap* se torna não só uma crítica a um modelo social excludente, mas também a um modelo de arte e estética hegemônico e descomprometido com a realidade.

“em primeiro lugar eles não es-

peraram que as “grandes massas” chegassem à instrução, antes, por mais que isso pareça pretensioso, eles se propõem como meio de instrução, assumindo uma tarefa flagrantemente pedagógica. Em segundo lugar, eles entenderam que no seu meio, devido até à falta de instrução, muitas vezes o discurso ficcional é um luxo. Eles vão propor, então, uma poesia com pé bem fincado na realidade, mas ao mesmo tempo preocupada em transformar o mundo”. (Salles, 2008, p. 85)

Assim, é possível perceber a preocupação em estabelecer uma identificação com o público por meio de experiências compartilhadas que poderão significar a diferença numa reação positiva a ser desencadeada. Por isso, no hip-hop, a figura do *rapper* é tão importante. É por meio dele que muitos outros falam, denunciam e questionam.

Assim, mesmo chegando ao mercado para ser consumido por outras classes sociais, o hip-hop tem suas raízes fincadas na periferia e tem sido ela a grande inspiração para toda sua produção artística e para aqueles que dela vivem.

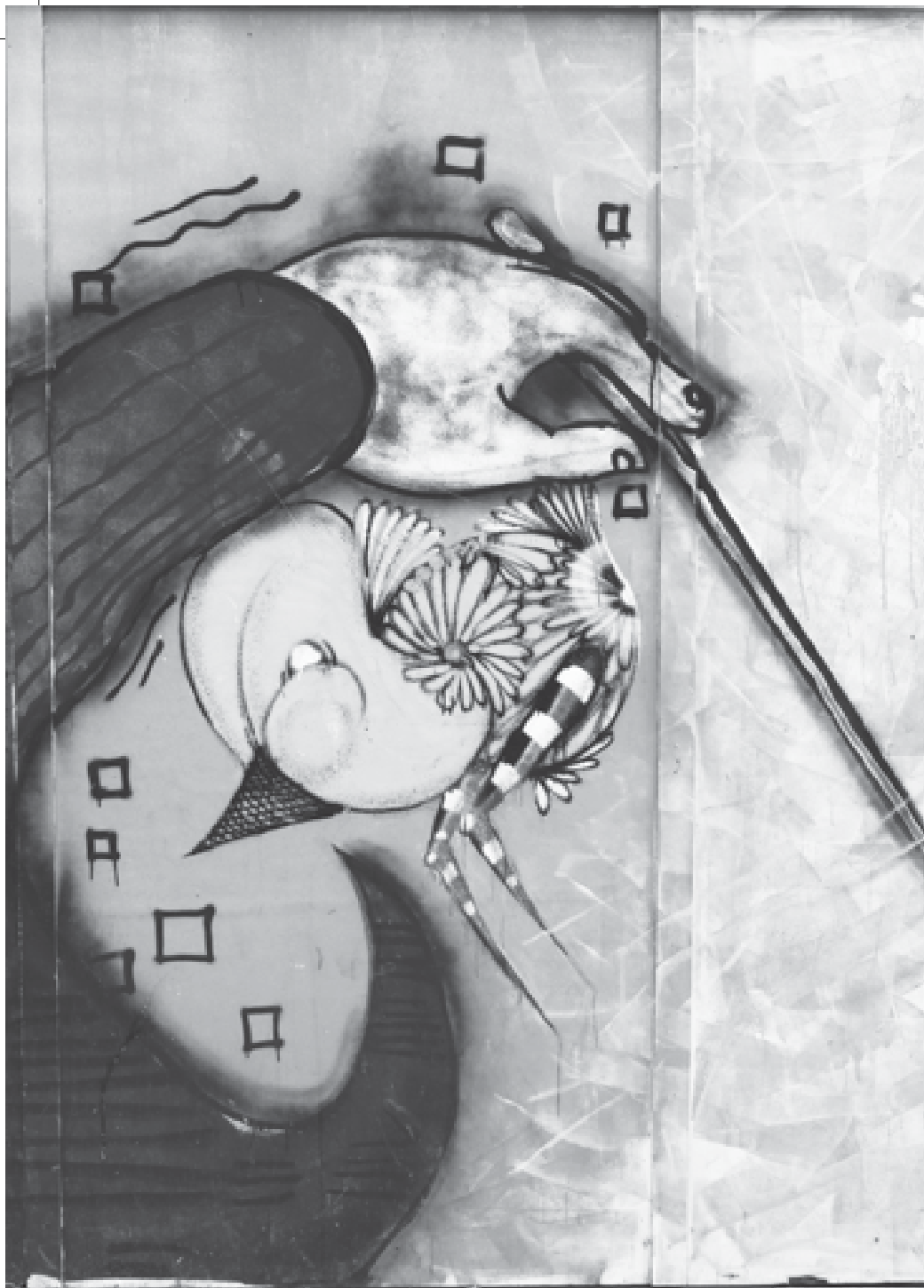


Foto: Davi Francisco da Silva - Grafite Teatro Municipal de São Paulo

Novas perspectivas de mobilização

Embora a lógica capitalista dificulte propostas potencialmente subversivas, é possível encontrar projetos coletivos que investem na possibilidade de transformação social. Diferentemente da cultura popular ou minoritária idealizada pelas vanguardas da década de 1960, e possuindo maior autonomia, grupos marginalizados sentiram a

necessidade de se posicionar diante da realidade na qual estavam inseridos. Por meio de expressões artísticas nascidas nas periferias, esses indivíduos trazem à tona “a discussão do lugar do pobre, o direito ao discurso e o acesso à cidade, colocando em pauta as contradições do processo de democratização do país” (Herschmann e Bentes, 2002).

O paternalismo dos anos 1960/1970 é substituído pela autono-

mia de produzir seu próprio discurso. Se antes eram os intelectuais da classe média universitária que falavam pela periferia, agora ela mesma escolhe e legitima seus intelectuais, aqueles que nascidos nas periferias e favelas se tornam suas referências e seus porta-vozes. Nesse momento é interessante lembrar que, em seus escritos, Gramsci já indicava que a forma para resistir ao poder de uma classe capitalista dominante e vencê-la era desafiar seu domínio cultural e sua liderança a partir de uma nova proposta de organização da sociedade. As classes subalternas precisavam impor uma nova visão de mundo, organizando a cultura de uma forma diferente da oficial. Tudo isso por meio do engajamento das massas. Para ele, a nova consciência nasceria da própria cultura popular. Diante disso, pode-se dizer que, mesmo bem-intencionada, a vanguarda intelectual e artística dos anos 1960/1970, com sua postura paternalista e uma visão idealizada da cultura popular, deixava de considerá-la um processo e não chegava a atingir e mobilizar as massas.

Dentro do hip-hop, alguns têm conseguido perceber a necessidade de se tornarem protagonistas de suas próprias conquistas. Preto Ghóez, responsável por dar visibilidade ao hip-hop do Norte e Nordeste, declarou durante seu discurso na Câmara dos Deputados:

Já sabemos que toda essa sociedade que está aí é planejada. Estamos cansados de as pessoas planejarem por nós também as soluções. Somos capazes de construir nossas soluções porque estamos lá. Está na hora de abandonar o ativismo da tutela. Nós já crescemos, até já envelhecemos, temos juventude acumulada o suficiente para determinar nossos caminhos.³

Gramsci acreditava que a emergência de uma classe viria acompanhada

pela produção de seus próprios intelectuais, “intelectuais orgânicos” que dariam coesão e forma à consciência dessa classe. Aqueles que o fizessem seriam intelectuais não por uma erudição, mas pelas funções que desempenhariam e que seriam diferentes da retórica abstrata e burocrática dos intelectuais tradicionais que fortalecem a visão de mundo dominante. O intelectual orgânico não lutaria *pelo*, mas *com*, pois estaria inserido na realidade social da qual se torna porta-voz e uma importante referência, tendo assim condição não só de compreender mas também de sentir e, por isso mesmo, teria uma força maior de mobilização. Nesse sentido, é interessante a colocação que Downing faz:

seu “intelectual orgânico”, tal como ele o concebe, quase poderia ser reinterpretado como o “comunicador/ativista”, visto que, para Gramsci, o termo intelectual jamais se referia a pessoas que se põem a pensar grandes pensamentos, que só elas e um pequeno círculo compartilham. Gramsci esperava que os comunicadores intelectuais/ativistas se integrassem organicamente com as classes trabalhadoras para o desenvolvimento de uma ordem social justa e culturalmente superior”. (Downing, 2002, p. 48)

Assim, esses intelectuais locais da periferia, ao recusarem qualquer tipo de paternalismo, passam a elaborar seu próprio discurso e a apresentar sua própria versão a respeito do contexto social do qual fazem parte. Independentemente dos discursos conservadores da classe média e mesmo de intelectuais tradicionais, expressões culturais como o hip-hop trazem à tona os novos marginalizados, os “marginais midiáticos”, que, com um discurso de conotações políticas, têm conseguido se impor e mobilizar parte expressiva da juventude



Foto: Davi Francisco da Silva - Grafite Teatro Municipal de São Paulo

urbana, seja da periferia ou não (Herschmann e Bentes, 2002).

MV Bill, Mano Brown e Ferréz: intelectuais produzidos pela periferia

Embora vários *rappers* ou produtores envolvidos com o hip-hop tenham recebido projeção midiática, alguns se tornaram não só referências mas lideranças célebres. Se em muitos momentos o carisma é visto como algo meramente estetizante, esses “marginais midiáticos” evidenciam que ele não é necessariamente despolitizante. A narrativa que apresentam tem sido capaz de fazer aquilo que o pensamento racional e burocrático muitas vezes não consegue: convencer e mobilizar a práxis. Por isso a importância de destacar aqui a atuação de MV Bill, Mano Brown e Ferréz, que a partir de diferentes formas de atuação se tornaram referências para a cultura e os trabalhos desenvolvidos nas periferias. Não só destituíram os tradicionais porta-vozes da cultura, mas também passaram a disputar o mesmo espaço.

Nascido e criado na Cidade de Deus, favela da zona oeste do Rio de Janeiro, MV Bill é o mais famoso *rapper* carioca. O histórico de suas produções

é longo e está presente em qualquer site ou matéria impressa sobre o gênero. Seu discurso tem a tônica da violência, da discriminação e da necessidade de promover a cidadania à população que se encontra nas periferias e favelas das cidades brasileiras. De seu primeiro contato com o *rap* até a figura altamente midiática que se tornou, sua atuação extrapolou o âmbito da música.

O *rapper* defende o diálogo com outras classes sociais e se define como uma ponte entre o asfalto e a favela afirmando: “O fato de ser poliglota e falar as duas línguas me deu trânsito. Não faço diferença, embora tenha preferência pela minha raiz”.⁴ Ao se classificar como parte da “ala falante do *rap*”, MV Bill evidencia a intenção de falar para um público que vai além da periferia. Ao usar os meios disponíveis para isso, ele está entre aqueles que acreditam na importância de se fazer presente na mídia.

Existe um mito que o *rap* não vai à TV. Não é isso. Tem muitos grupos que recusam o convite que na realidade nunca foi feito. Tem uns grupos que não vão por opção e tem muitos grupos que não vão porque não têm o que dizer. Eu faço parte da ala falante do *rap*. Eu gosto de discutir o assunto (...) Acho que dá pra você participar de algumas paradas, de alguns programas sem denegrir a sua imagem, sem precisar se corromper, sem precisar se livrar de alguns pensamentos seus.⁵

Dessa forma, embora admita a importância do *rap*, o direcionamento de seu trabalho e a desenvoltura com que ocupa o espaço midiático demonstram uma estratégia de visibilidade que tem dado resultados, seja na conquista de parcerias para os projetos que desenvolve seja na reafirmação de seu sucesso junto a um público já bem diversificado.

Atuando a partir de outra perspectiva está Mano Brown, reconhecido como uma das principais lideranças do hip-hop nacional e considerado a voz da periferia pobre de São Paulo. Líder e vocalista do Racionais MC's, Brown, Ice Blue, Edy Rock e o DJ KL Jay transformaram-se numa expressão das ideias sobre consciência negra, ocupando uma posição ímpar e obtendo projeção nacional distante da grande mídia.

Em 1997 ultrapassaram a marca de um milhão de cópias do álbum *So brevivendo no Inferno*, lançado por uma gravadora independente, à revelia da grande mídia, sem uma grande rede de distribuição e pelo qual ganharam vários prêmios. Embora hoje em dia faça sucesso também entre a classe média, o *rapper* diz que seu verdadeiro público está na periferia. Desde 1992, Mano Brown e os Racionais desenvolvem trabalhos nas comunidades, realizando palestras sobre violência e racismo, entre outros temas. Considerado pelos *hip-hoppers* o mais radical dos *rappers*, na periferia ele é visto como líder e fora dela é visto como arrogante e portador de um preconceito às avessas. Brown raramente concede entrevistas e sua justificativa sempre consistiu em dizer que o mais importante era o trabalho que desenvolvia no dia a dia dentro das comunidades.

Brown já fez críticas contundentes àqueles que, segundo ele, achavam que “a gente só vai vencer se tiver tudo misturado e unido”⁶ e apareciam em programas de auditório ou em revistas de celebridades. Porém se, para ele, manter-se na periferia continua sendo a escolha mais óbvia, hoje ele procura não tomar para si a responsabilidade de determinar o que outros irão fazer.

Somos jovens cheios de vontade de vencer e, às vezes, somos arrogantes. Quando a mídia abriu as pernas e disse “vem”, a gente falou “não”.

Mas, se hoje chegou o momento de alguns companheiros ocuparem a mídia, eu não vou oprimir a vontade deles. Sou a favor da liberdade.⁷

A mesma liberdade que usa para dispensar a maior parte dos pedidos de entrevista. Entretanto, pode-se dizer que é exatamente essa recusa em estabelecer uma relação com a mídia que o torna uma figura midiática porque rende audiência mesmo que não compareça ou não dê entrevista. Anunciar, por si só, a presença de Brown já gera expectativa. Este foi o recurso usado na chamada do programa Roda Viva de 24 de setembro de 2007: “Uma aparição rara na tv, Mano Brown está hoje no centro do Roda Viva”.

Recuperar a voz e a dignidade da periferia por meio da promoção e do fortalecimento do pensamento crítico de seus habitantes também tem sido preocupação de Ferréz, outra referência para os jovens da zona sul de São Paulo. Ligado ao hip-hop, Ferréz já participou de vários grupos de *rap*, mas sua projeção se tem dado a partir da literatura, onde se tornou um dos mais respeitados autores da nova geração de escritores da chamada literatura marginal.

Mais do que abordar os problemas da periferia, seu objetivo é desenvolver as potencialidades existentes ali, de forma a garantir a autossuficiência da comunidade. A proposta é chegar a lugares em que a grande mídia não chega. Conforme ele mesmo disse: “nosso tipo de cultura a gente está disseminando, da nossa forma. Vai pra uma escola municipal, vai pra uma palestra menor, vai preenchendo lacunas onde o sistema não alcança”.⁸

Ferréz defende que a periferia fale por si, buscando todos os espaços disponíveis e usando sua própria linguagem, sem a mediação de algum intelectual. Da notoriedade em 2000 com

Capão Pecado, que em um mês teve a tiragem esgotada, até *Deus foi almoçar*, lançado recentemente, foram livros, coletâneas, revistas, Selo Povo, projetos culturais sempre voltados para o público das periferias e usando sua linguagem. A respeito dessas características, a antropóloga Érica Peçanha (2006), em seu trabalho sobre Literatura Marginal, explica que “essas particularidades resultam em uma produção literária engajada que visa, ao mesmo tempo, dar voz ao grupo social do qual se originam os autores e enaltecer o seu modo de vida e a sua comunidade”.⁹ Foi com essas características que Ferréz chegou ao grande circuito editorial e, embora sua prioridade seja alcançar o público que inspirou seus livros, hoje ele consegue atingir também outras classes sociais.

Visibilidade, resultados e impasses

A partir de diferentes formas de atuação e divergindo em vários momentos, MV Bill, Mano Brown e Ferréz mostram antes de tudo que não se deve esperar uma homogeneidade dentro do hip-hop. Entretanto, isso não impediu que eles se tornassem exemplos dos novos tipos de liderança. Lideranças com projeção midiática que têm conseguido dar voz às favelas e periferias. A visibilidade e os resultados que obtêm a partir do trabalho que realizam têm sido significativos, principalmente para uma parcela expressiva de jovens moradores de periferia.

Ao elaborarem seu próprio discurso evidenciam o grau de autonomia conquistado pelas classes subalternas, deixando a posição de objeto para se tornarem sujeitos de sua própria fala, propondo visão e versão alternativas àquelas produzidas pelos setores hegemônicos. Por isso, caberia enxergá-los a partir do conceito de “intelectuais orgânicos” tratados por Gramsci — aqueles que, gerados por sua própria classe social,

conseguiriam exercer a função de liderança moral e intelectual em prol da coesão e do fortalecimento da consciência dessa classe.

Por isso a importância de destacar a atuação de MV Bill, Mano Brown e Ferréz, que a partir de diferentes formas de atuação se tornaram referências dentro do hip-hop. Divergem em vários momentos, em muitas de suas opiniões, mas, têm seus trabalhos voltados para suas comunidades, para a promoção de novas possibilidades aos jovens que ali moram. Se o trabalho ainda é longo, os resultados já são visíveis.

Seja pela exposição mais midiática de MV Bill, para quem a “pobreza só pode ser resolvida com o auxílio da riqueza”¹⁰, pela postura mais radical de Mano Brown, para quem “não tem como unir um lado que só está usufruindo com um que está sempre sendo usado”¹¹, ou pela posição mais flexível de Ferréz em defender a importância de a periferia mostrar sua arte, o objetivo comum dos três está relacionado ao fortalecimento e à conscientização de classe. Não devem ser vistos a partir de uma expectativa idealizada. Ao contrário, Bill, Ferréz e Brown refletem bem as contradições, polêmicas e dilemas existentes no hip-hop que, mesmo sendo uma expressão cultural de cunho político, comporta uma heterogeneidade de interesses.

Nesse caso, é necessário compreender a própria cultura hip-hop e seus atores sociais para além das perspectivas maniqueístas, a partir de processos nos quais embates, aparentes contradições e conflitos podem ser vistos como parte da necessidade histórica de negociação e estratégias de aquisição de poder. (cc)

Tatiana Galvão é pós-graduada (lato sensu) em Jornalismo e Crítica Cultural pela UFPE e Mestre em Comunicação e Cultura pela Escola de Comunicação da UFRJ. tati.galvao@globo.com

Notas

1. Considerado a maior organização de hip-hop do Brasil, o Movimento Hip-hop Organizado do Brasil – MH2O – atua em 14 estados. Em 1998 foi criada a ONG MH2O, que passou a atuar no campo institucional, tornando-se uma das maiores ONGs de juventude do Brasil. Atualmente o MH2O desenvolve projetos e programas em linhas como Cultura e Educação, Economia Social e Combate à Violência.
2. Em entrevista realizada no programa Roda Viva em 24 abr. 2005.
3. Políticas públicas à juventude. *Estação Hip-hop*. São Paulo, Ano 3, nº 30, p. 10 e 11.
4. Alexandre Sanches. O rap eleva o som. Disponível em: <<http://pedroalexandresanches.blogspot.com/2006/06/o-rap-eleva-o-som.html>>. Acesso em: 15 out. 2011.
5. Em entrevista realizada no programa Roda Viva em 25 abr. 2005.
6. Tá na moda, agora todo mundo quer ser negro. *Estação Hip-hop*. Ano 5, nº 29, p. 7.
7. Denise Brito, Mano Brown sem dúvidas. *Folhateen*. São Paulo, 20 nov. 2006. p. 6.
8. Entrevista dada à autora em 23 set. 2008.
9. Erica Peçanha. *Literatura Marginal: os escritores da periferia em cena*.
10. MV BILL, O hip-hop é um instrumento de transformação. *Revista Caros Amigos*, São Paulo, jun. 2005. p. 30-35.
11. Mano Brown, Tá na moda, agora todo mundo quer ser negro. *Estação Hip-hop*. Ano 5, nº 29, p. 7.

Referências

- ARAÚJO, Marianna e COUTINHO, Eduardo Granja. Hip-hop: uma batida contra-hegemônica na periferia da sociedade global. In: BORELLI, Sílvia H. S.; FREIRE FILHO, João (orgs.). *Culturas juvenis no século XXI*. São Paulo: EDUC, 2008. p. 211-227.
- BILL, MV. O hip-hop é um instrumento de transformação. *Revista Caros Amigos*, São Paulo, jun. 2005. p. 30-35.
- BRITO, Denise. Mano Brown sem dúvidas. *Folha de S. Paulo*. *Folhateen*. São Paulo, 20 nov. 2006. p. 6.
- BROWN, Mano. Tá na moda, agora todo mundo quer ser negro. *Estação Hip-hop*. Ano 5, nº 29, p. 7.
- DOWNING, John. *Mídia Radical*. Rebeldia nas Comunicações e Movimentos Sociais. São Paulo: Senac, 2002.
- GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do cárcere*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001. 2 v.
- HERSCHMANN, Micael e GALVÃO, Tatiana. Algumas considerações sobre a cultura hip-hop no Brasil hoje. In: BORELLI, Sílvia H.S. e FREIRE FILHO, João (orgs.). *Culturas juvenis no século XXI*. São Paulo: Educ, 2008. p. 195-210.
- HERSCHMANN, Micael e BENTES, Ivana. O espetáculo do contradiscurso. *Folha de S. Paulo*. Caderno Mais. São Paulo, 18 ago. 2002.
- PEÇANHA, Erica. *Literatura Marginal: os escritores da periferia em cena*. São Paulo: Edições Toró, 21 de março de 2009. Disponível em: <<http://www.edicoestoro.net/pesquisas/erica-pecanha-do-nascimento.html>>. Acesso em: 15 out. 2011.
- SALLES, Ecio. *Poesia revoltada*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2008.
- SANCHES, Alexandre. O rap eleva o som. Disponível em: <<http://pedroalexandresanches.blogspot.com/2006/06/o-rap-eleva-o-som.html>>. Acesso em: 15 out. 2011.



Foto: Davi Francisco da Silva

Hip-hop, multiculturalismo e ideal do branqueamento: um estudo do tipo etnográfico

WILLIAM DE GOES RIBEIRO

O multiculturalismo pode ser entendido como um corpo teórico, prático e político revestido de sentidos que desafiam discriminações ancoradas em preconceitos. Dialogando com seres humanos que por um motivo, ou vários, sentem as dores de uma história dinâmica e socialmente construída, rompe com pensamentos

movidos pelo desejo destrutivo em que partem olhares estanques para a cútis, gênero, sexualidade e demais marcadores identitários. Nessa perspectiva, almeja desafiar a hierarquização da diferença, compreendendo a vida humana em um projeto social mais amplo do que a universalização de particularismos enlaçados pelos seus próprios grupos de pertença.

No entanto, não raro, a humanidade insiste na intolerância e na manutenção de privilégios para determinados grupos. Por isso, a educação é uma das principais instâncias em que a problematização de tal ordem é um imperativo. Nesse sentido, ainda que verdadeiras como absolutas sejam alvo de questionamentos, cabe reiterar algumas

tensões que envolvem o campo educacional: que conhecimentos, entre tantas opções que informam múltiplas culturas, selecionar? O que propor em meio a uma sociedade tão problemática?

Indagações como essas emergem em diversos debates, envolvendo uma demanda sobre identidade, compondo, sobretudo, uma discussão contemporânea de que fazem parte discursos educacionais, de maneira ampla e, em especial, “teorias” curriculares. Nesse horizonte de preocupações, o propósito da pesquisa, a que se vincula o presente trabalho, foi buscar entendimento de um problema atual da sociedade brasileira: o ideal do branqueamento. Segundo Silva Júnior e Vasconcelos (2005) entende-se como um “conceito antropológico que afirma existir em nossa sociedade uma tendência a tomarmos a cultura e as características brancas (caucasoides) como padrão de excelência” (p. 89). Assim sendo, uma preocupação multicultural, já que o quadro teórico a que nos referimos (Bhabha, 1998; McLaren, 2000; Canen, 2007) procura romper com hierarquizações culturais.

Pensamos, destarte, numa proposta pedagógica em que fossem traduzidas essas questões para o currículo, acompanhando uma experiência formal de ensino, entrecruzada com um movimento cultural que já traz em seu bojo esse desafio: o hip-hop. Nesse contexto, estamos cientes de que contamos com um número muito reduzido de trabalhos multiculturalmente comprometidos (Moreira, 2001; Canen, Arbache e Franco, 2001; Gonçalves e Silva, 2006; Xavier, 2008), o que reforça uma vigilância ética, já que, no âmbito das intenções, o trabalho estaria envolvido com o multiculturalismo. Nossas análises estiveram centradas em um projeto escolar denominado “A Cultura Hip-Hop em Ação Pedagógica na Escola” (Chape).

Trazemos à baila três categorias principais: identidade negra, ideal do branqueamento e hip-hop. A preocupa-

ção foi entender a possibilidade, ou não, da desconstrução do ideal do branqueamento, independentemente da identificação étnica dos sujeitos. Os/as participantes tiveram contato com discursos presentes em letras de *rap* nacional, filmes temáticos e com as diversas linguagens (desenho, dança de rua, eventos, etc.) do movimento cultural em questão, dentro da escola. Será uma prática multicultural?

Para responder, mesmo que provisoriamente, buscamos a realização do seguinte: em um primeiro momento, houve um levantamento sobre referências em que propostas dessa ordem foram pensadas, ao passo que esboçamos traduzir para um currículo práticas pedagógicas multiculturalmente comprometidas, através de um projeto realizado em conjunto com membros do movimento hip-hop de São Gonçalo (Chape). A partir disso, o passo posterior foi realizar, ao longo de um ano, um estudo de caso de cunho etnográfico (Lüdke e André, 1986) (observação participante, entrevista e análise documental). Para o trabalho de pesquisa, a partir do referencial teórico, fizemos uso dos conceitos de hibridização (Bhabha, 1998; McLaren, 2000) e ideal do branqueamento (Souza, 1983; Silva Júnior e Vasconcelos, 2005) como cerne nessa proposta.

Para fins de estruturação do trabalho, iniciamos uma discussão teórica a partir de uma abordagem hip-hop com a qual tecemos o estudo, numa perspectiva multicultural. Posteriormente, tecemos reflexões acerca da prática pedagógica observada. Ao final, salientamos considerações e recomendações.

Rede de significação em constante devir

Longe de buscar a definição de hip-hop, procuramos destacar momentos discursivos em que o próprio con-

texto desse movimento cultural ofereceu pistas para delinear uma aproximação: onde e como surgiu o hip-hop? Faz sentido falarmos sobre hip-hop e escola? Por quê? Não seria uma prática machista que iria de encontro com o multiculturalismo proposto? Como ele pode ser entendido em meio às questões que buscam problematizar os conhecimentos e práticas educativas nas instituições escolares? Em que medida se configura em termos de categoria de análise nas produções teóricas contemporâneas?

Desde quando emergiu nos Estados Unidos, na década de 1970, o hip-hop expandiu-se para o mundo, atingindo os interesses, principalmente, da juventude urbana, negra e periférica (Herschmann, 2000). Nesse sentido, pode ser entendido como resultado da diáspora africana e das condições de vida de uma raça oprimida. Defende, embora em crescente hibridização, a resistência à opressão, proporcionando caminhos que visam à conscientização de direitos e oportunidades: social, econômica e cultural. Entretanto, não há (nem podemos afirmar se houve) um movimento cultural puro em sua essência (Lodi, 2005; Ribeiro, 2008a, 2008b, 2009).

Nesse contexto, hoje, quantas pessoas conseguem ver o hip-hop para além dos carros luxuosos, jóias e erotização presentes nas letras e nos cliques de *rap* norte-americano? Quantos conseguem compreendê-lo por trás das roupas, bonés, e demais símbolos culturais construídos? Essas questões são desdobramentos dos objetivos específicos da presente pesquisa de caráter multicultural: analisar o que é hip-hop para além de visões reducionistas de uma mídia reprodutora de preconceitos e discriminações. Justifica-se pensar essa problematização pelo fato de esse movimento se manter resistente às narrativas dominantes, podendo nos oferecer um terreno fértil ao campo educacional através

do diálogo com os movimentos sociais (Moreira, 2001; Assis e Canen, 2004).

Dayrell (2002, 2003), portanto, contribui para a trajetória analítica traçada neste estudo, quando nos ajuda a (re)pensar a condição juvenil, em que toma o *rap* e o *funk* como objeto, para longe das amálgamas preconceituosas que atribuem ao jovem das camadas populares o estigma de violento, linearmente atrelado à condição da pobreza. O estudo articula-se à reflexão atual, pois tem a visão do jovem pobre brasileiro, não raro, de cor, como sujeito que busca atuação, contrapondo os reducionismos e taxativos conceitos essencialistas (o pobre nasceu para o que é, diga-

se “preto” e “violento”). Tratar-se-ia de uma condição juvenil em respeito ao reconhecimento e à valorização da diversidade cultural, embora em constante interação e híbrida, produzindo atores sociais ao passo que vive, no presente, suas identidades.

É justamente o que Souza, Fialho e Araldi (2005) se propõem a discutir, aproximando-nos, especificamente, de algumas tensões. As autoras sugerem o hip-hop como uma proposta para o trabalho em sala de aula. Desse modo, trazem o diálogo com grupos do movimento hip-hop (Rio Grande do Sul), e neles se percebe o compromisso engajado com as questões políticas, sociais e culturais, assim como o trânsito das identidades, conforme depoimento de MC Bronx:

O hip-hop me mostrou uma coisa boa: que ele tinha um objetivo. Qual seria o objetivo? Tu podes trabalhar com tua comunidade. A gente tá fazendo um trabalho cultural em cima disso, e a gente tá correndo atrás também pra ver se a gente coloca oficinas dentro das escolas, tanto de hip-hop, como de capoeira. A gente quer englobar mais, a gente quer fazer mais grupos. E até mesmo ensinar à criançada também a questão política porque a gente quer colocar a parte da política negra e consciência negra. (p. 10) (*sic*)

As autoras trazem, em seus construtos, a base de um pensamento que vê aproximações entre os saberes escolares, bem como a dinâmica cultural por ela produzida, e os saberes não-formais, carregados de significação de mundo. Há, para elas, possibilidades de trabalho que seja significativo aos alunos — contextualizado e estimulante ao pensar crítico:

Trabalhar com o hip-hop na escola, seja por meio de oficinas ou

de workshops, pode despertar os alunos para as diferentes culturas musicais. Além disso, para aqueles que estão mais familiarizados como o hip-hop, oferece a oportunidade de vivenciá-la também no espaço escolar. Isso faz com que haja uma integração entre dois mundos: o da escola e o do cotidiano extra-escolar. (p. 116)

O estudo de caso: caminhos metodológicos

Tendo como base a trajetória teórica exposta, havia o interesse em identificar a compreensão por parte dos sujeitos da construção cultural do branqueamento, a partir de uma postura que reconhecemos como pós-colonial (Bhabha, 1998; Canen, 2007). Esse aspecto levou-nos a um estudo de caso de cunho etnográfico, pois pensamos em cruzar os dados observados ao longo do projeto com entrevistas e documentos oriundos da proposta mencionada. Destarte, a observação sistemática de uma prática pedagógica (hip-hop na escola) tornou-se o núcleo da análise. Cabe ilustrar que se trata de uma aproximação intencional, sugerida por autores do campo educacional e por pesquisadores das mais diversas áreas do conhecimento (Andrade, 1999; Souza, Fialho e Araldi, 2005; Ribeiro, 2008a, 2008b).

Na presente pesquisa, o foco estava numa prática pedagógica já envolvida por uma abordagem multicultural crítica pós-colonial (ressalta-se no plano da intencionalidade), cabendo destacar, como aspecto importante, que o estudo ocorreu em uma escola em que o pesquisador atua como professor de Educação Física. Essa informação caracteriza não uma pesquisa-ação, mas o envolvimento de alguma intencionalidade, na medida em que assumo o olhar para o ideal do



Foto: Davi Francisco da Silva - Grafite Teatro Municipal de São Paulo

Foto: Davi Francisco da Silva



branqueamento como algo indesejável dentro de uma concepção de mundo multicultural.

Levando em consideração o anteriormente assinalado, estou cômico das limitações, pois a subjetividade do pesquisador foi alvo contínuo de reflexão e de uma vigilância epistemológica. Entretanto, cabe lembrar que, por outro lado, as experiências anteriores como docente resultaram no problema do atual estudo, não um pressuposto. Saliendo o desafio de assumir papéis como o de professor e pesquisador, porém vejo isso como algo que possui a qualidade de pensarmos numa abertura para outras produções de conhecimentos que contribuam para a educação. Compete dizer que o aspecto que me levou a pesquisar o tema diz respeito ao estranhamento com agressões simbólicas entre os/as estudantes, atingindo a identidade

negra: “seu cabelo é duro”; “pelo menos sou branco”; “seu nariz é feio”, inaceitáveis do ponto de vista multicultural que defendemos.

Após esse horizonte de preocupações, somado à ideia de construção de um estudo, o projeto escolar foi elaborado no final de 2006, juntamente com um integrante de um grupo de hip-hop de São Gonçalo, com fins de comprometimento com uma perspectiva multicultural.² A versão utilizada nas presentes análises foi submetida à apreciação da direção da escola. Após isso, iniciamos as inscrições dos estudantes, que desde o início tinham a informação do duplo papel desse projeto: prática pedagógica e pesquisa.

Assim como ocorreu em projetos realizados anteriormente, os interessados ficaram sabendo das aulas a partir de cartazes informativos nos murais da

escola. Não houve critério de inclusão bem definido, exceto: estar matriculado no turno da manhã ou da noite; ter disponibilidade de horário; ter vontade de participar; limite no número de inscritos (20).³ Todos faziam parte do ensino médio (sem critério de seriação), com idade que variava entre 15 e 21 anos de idade. As aulas ocorreram no turno da tarde, motivo pelo qual os(as) alunos(as) desse turno não puderam fazer parte. Essa opção deu-se pela maior procura em atividades semelhantes em anos anteriores. A duração de cada aula foi em torno de três horas, duas vezes na semana, ao longo de dois semestres letivos. Metade das aulas ministradas pelo autor e a outra pelo *hip-hopper* conhecido como Pluto.⁴ Compuseram o planejamento das atividades: cronograma, estratégias pedagógicas e discussões teóricas sugeridas por ambos.

A população discente investigada era composta de moradores pertencentes, em sua maioria, a favelas e morros da região, como o Morro do Feijão, próximo da escola. Confrontamos as observações das aulas com a análise de documentos (planejamento, músicas utilizadas e sugeridas pelos participantes, endereços eletrônicos) e entrevistas, garantindo a triangulação dos dados a fim de conjecturar maior poder narrativo (Alves Mazzotti e Gewandsznadger, 1998).

Incumbe salientar, a inversão de papéis entrevistador–entrevistado, quando oportunezi, ao final de cada bloco de perguntas, um espaço para o entrevistado questionar o que fosse de sua vontade, se assim o desejasse, o que caracteriza uma entrevista semi-estruturada de profundidade (Minayo, 2007). Reconheço esse caminho como um potencial de pesquisa, já que um dos limites da entrevista está na ocultação de dados e na possibilidade de os entrevistados dizerem o que desejamos ouvir.

O projeto: multiculturalmente comprometido?

De que formas as discussões antirracistas foram conduzidas? Que tipo de comportamento foi possível perceber ao longo do estudo? Em que medida os interesses dos/as estudantes foram articulados às questões que traz o hip-hop? Até que ponto o trabalho na escola foi além da exaltação do folclórico? Como perceberam sua própria identidade ao longo do projeto? Foi possível perceber a desconstrução do ideal do branqueamento? Tais questionamentos conduziram a respostas, no decorrer do estudo, emergindo potenciais e desafios que procuravam traduzir o multiculturalismo para o currículo escolar.

Ao longo do projeto, vestimentas, acessórios e atitudes mereceram

destaque: alguns alunos e alunas passaram a usar roupas largas, característica da vestimenta hip-hop. Adriana⁵ passou a usar uma corrente como acessório. Houve em Wilson uma grande mudança: deixou o cabelo crescer e passou a usar óculos escuros. Mas, contraditoriamente, usou lentes de contato azul. Ingrid e Cláudia mantiveram seus cabelos alisados. Quando assistíamos ao filme *Malcolm X*⁶, que retratava a tensão (negro de cabelo alisado/ideal do branqueamento), elas se incomodaram e disseram que com cabelos alisados se sentem mais bonitas – o que foi respeitado.

No decorrer do projeto, todos realizaram um autorretrato, além de decidirem o nome do grupo. Foi distribuído, a cada aluno(a), um cartão, no qual escreveram informações sobre si e sobre um dos colegas presentes. Ficou combinado que as informações pessoais não seriam lidas em público. Nesse dia, cada um recebeu um CD com várias músicas de rap nacionais. O objetivo era que ouvissem e depois dissessem o que acharam; o intuito era que tivessem contato

com aquelas músicas, já que sabidamente não o teriam até então (ouviam rap e músicas americanas).

“... gosto de hip-hop. Amo minha mãe e minha família. Sou amiga, sincera e também bastante tímida”, diz Adriana. Enquanto Daniele: “negra, acima do peso, cabelos pretos, olhos castanhos claros, 1,63 m”. A resposta à questão “Quem sou?” revelou a presença de identidades híbridas. Nessa direção, Wilson demonstra uma mudança em relação às suas atitudes e revela a construção discursiva da identidade:

(...)Eu adoro ouvir música que tenha letra e conteúdo enquanto desenho. Me amarro em hip-hop e em toda a sua história. Eu conquisto muita amizade por ser sincero, também já perdi. Mas, fazer o quê? A vida é assim. **Porque deixei de ser branco para ser franco.** (grifo nosso)

Sua fala está de acordo com os depoimentos analisados por Assis e Canen (2004), em que salientam a construção da identidade negra para além do fenótipo e na hibridização. Dessa forma, a preocupação do projeto Chape foi ao encontro de muitos autores (Assis e Canen, 2004; Canen, 2007; Oliveira, 2006), quando enfatizam a necessidade de iniciativas como essa irem além do folclórico, dando visibilidade às questões raciais, não as tratando como algo “natural”.

Com relação aos nomes sugeridos para o grupo, surgiu a ideia de RAIZ – sigla cujas palavras ainda seriam criadas no coletivo. A opção foi bem-aceita por todos, mas faltavam as palavras, posteriormente definidas como: Raça, Amor, Integração e Zumbi. Essa definição se deu através da decisão coletiva.

Em momento seguinte, Sandra disse: “o objetivo do grupo estava indo além. Percebo um avanço em relação



Foto: Davi Francisco da Silva - Grafite Teatro Municipal de São Paulo

Foto: Davi Francisco da Silva



aos anos anteriores”. O grupo sugeriu que o tema da coreografia envolvesse o negro e a violência. Quiseram também, por decisão própria, usar música nacional. Essa decisão corrobora a anterior e nos aponta uma direção favorável: o grupo estava preocupado com o que os debates ofereciam.

Entendemos que alunos e alunas queriam denunciar a discriminação racial enfrentada por eles, o que está de acordo com toda uma discussão contemporânea étnico-racial: Silva Filho (2006) chama-nos a atenção para a necessidade de desconstruirmos os discursos sobre o negro na história do Brasil, pois existe uma história que não é contada, não é discutida nem é ensinada. Em vez de aprendermos sobre as lutas dos negros em busca de sua liberdade, de vermos o negro como resistente à opressão, “aprendemos” através da escola e das telenovelas a ver um negro submisso ao escravismo.

O fato de se interessarem por música nacional nos traz a informação de que é possível construir um trabalho no qual a música transmita uma mensagem positiva. Para isso, é necessário que se construam sentidos. Usar *rap* nacional não seria possível sem um passo anterior, pois a influência da indústria cultural é grande – o produto mais vendido é o hip-hop americano. A indústria cultural apropria-se dos produtos culturais e os devolve como produtos para o consumo, à sua maneira. Esse esquema é muito eficiente, o que nos conduz a

inferir que não bastava só ouvir as músicas nacionais para “automaticamente” se identificarem com elas. Argumentamos, com esses dados, que havia um processo de identificação em andamento.

Daniele preocupava-se com a questão feminina. Não fora a primeira vez que se preocupava com a mulher nessas questões de raça, desigualdade, etc. Isso parecia preocupá-la, constantemente. De fato, revela-se importante estarmos atentos às diferenças nas diferenças (Canen, 2007). Nessa mesma direção, Pedro pediu para Pluto fazer uma camisa grafitada: metade desenhada com a bandeira do Brasil e a outra metade a bandeira de Israel. O fato diz respeito à religião, pois é evangélico. Disse que tinha identificação com o hip-hop gospel. Mais um momento a hibridização na construção das identidades se fez presente (Assis e Canen, 2004).

Com relação às entrevistas, o maior interesse estava no segundo bloco, concernente à identidade negra. Porém, o objetivo era buscar e perceber, também, outras identidades, como a visão do não-negro sobre o branqueamento. Nesse sentido, Adriana é a única que se considera branca, Cláudio se considera pardo e os demais, negras e negros. Destaca-se a fala de João, pois revela a complexidade e ao mesmo tempo a construção narrativa do que “somos”: “negro. Na certidão, pardo”. No entanto, Wilson: “negro. Gosto do jeito que sou” e Camila: “negra. Eu tinha preconceito com meu cabelo (...)”. Ressalto

que a aluna pratica balé e queixa-se dos preconceitos que sofre no ambiente do qual luta para fazer parte.

Alunos e alunas assinalaram o hip-hop com um potencial de explicitar as diferenças. Entretanto, dificilmente foi possível perceber as diferenças como construção sociocultural. Outro ponto percebido foi que essa aproximação possibilitou visibilidade para a beleza negra. Ingrid, por exemplo, afirma que o hip-hop a “ajudou a mudar para melhor. Eu chegava no lugar: será que as pessoas iriam me aceitar por ser negra? As artistas são formosas”. Percebe-se a intencionalidade da erotização e o folclórico nessa afirmação, em que se desvia de uma perspectiva mais crítica para uma exaltação/erotização do corpo negro, sobretudo por influência do mercado. Porém, e de forma positiva, entendemos essa afirmação como um enfrentamento ao ideal do branqueamento que, a propósito, é percebido em Ingrid. Ou seja, a visibilidade do belo não é um problema, se juntamente se problematiza outras questões, tais como a erotização exacerbada do corpo, deixando de fora o inteligível, o criativo e o crítico, assim como a construção social da categoria negro/negra, tendendo a reforçar preconceitos, tais como “o negro é bom de bola”, etc. Entendi que há uma problematização quando se aproximam, e se identificam, com as letras do *rap* nacional. Logo, junto a Moreira (2001) e Canen (2007), ressaltamos a necessidade de irmos além da folclorização da cultura.

Nesse bloco de perguntas, Adriana diz que não é possível julgar pelas aparências. O que está por trás desse discurso? Que aparências? Lembro que se manifestou como a única aluna branca do projeto. Entendo que a aluna confronta-se com o racismo cultural e socialmente construído. Os seus discursos são ambíguos e até mesmo contraditórios.

Já Camila, dançarina de rua e bailarina, também demonstra ambiguidade: “ajudou. No hip-hop tem tanto preconceito quanto no balé. Mas, há diferenças. O preconceito é mais forte no balé. Maior. O negro tem um biotipo que não pede no balé: magro, alto, sem quadril, sem bunda” (*sic*). Percebe-se que, nesse caso, não foi possível desnaturalizar as diferenças a partir dos “biotipos”. Não foi possível questionar, como construção social, o fato de o negro não possuir o “biotipo” do balé, ainda que ela, por algum motivo, ou vários, lute por permanecer em um espaço que percebeu como hostil.

Do mesmo modo que assinala Moita Lopes (2002), é necessário desnaturalizar questões como essas, desconstruindo as bases para preconceitos a partir de novas bases. Permitir-se-ia, portanto, olhar para o balé como algo inventado e construído por uma elite econômica branca e racista que significa “o clássico” como parte da suposta alta cultura etnocêntrica. Nessas bases, compreendemos como núcleo o multiculturalismo pós-colonial (Bhabha, 1998; McLaren, 2000).

Houve somente uma pergunta destinada ao pesquisador nesse bloco. Percebe-se como falar de preconceito configura-se como um preconceito a ser superado. A exceção foi Daniele, ao perguntar: “Por você ser branco, por que uma cultura afrodescendente te chamou a atenção?” E respondi: “Porque raça é uma construção social, não biológica. Não é pela cor da pele e por traços de nosso fenótipo que nos definimos”. Percebo, hoje, que fui objetivo e que poderia ter aprofundado mais essa resposta; talvez não estivesse preparado para ela, o que reforça a utilização da entrevista de profundidade (Minayo, 2007) como útil à produção de conhecimento, invertendo polaridades tão questionadas em nos-

soz tempos, assim como os abusos éticos por parte de alguns pesquisadores.

Cabe destacar ainda nas falas dos entrevistados: “...Quando Pluto, nas oficinas, falou sobre a História dos quilombolas, passei a ver a Educação Física diferente. Era um saco. Só fazer esporte para ganhar e pronto. O método de ensino foi diferente. Bem melhor” (*sic*) (João). E, ainda: “Aprendi na escola tudo o que todo mundo aprende. Aprendi o outro lado da história. Qual dos dois lados está certo? Falta um pedaço no outro, se complementam. Tem que ser obrigatório: aprender as culturas, histórias...”.

Interessante perceber, nesse caso, que o aluno fala de culturas, uma percepção que já aponta um caminho pós-colonial (Bhabha, 1998; Hall, 2003; Canen, 2007). É possível inferir que o aluno atinge diferentes histórias como resultado de uma construção social e na necessidade do diálogo intercultural. Existiria, segundo ele, e diria segundo os pós-coloniais, mais de uma história, discursivas, e não a “História”.

Com relação à estrutura familiar, o revelado por Adriana aponta desafios: “A família não gosta e não aceita. Acha que é coisa de favelado: palavrão, etc. Parece coisa de bandido”. Outra fala sua evidencia como deve ter sido o enfrentamento dentro da família, ao passo que se envolvia com o projeto: “Sim. Eu era meio racista. Aquele é negro, não deve ser companhia. Agora não. Me dou super bem”.

O que vimos nesse caso ratifica o quanto é importante pensarmos num sentido multiculturalmente orientado. O ambiente assinalado, em que ela convive e construiu suas bases, consequentemente, a impedia (ou impede) de se libertar como oprimida. Não obstante, essas questões também

trazem a necessidade de pensarmos não só a identidade negra, mas a visão que o não-negro tem sobre o negro.

Desse modo, em que medida aproximar-se do hip-hop, dentro da escola, poderia contribuir na construção de identidades, da mesma maneira que a identidade racial positiva, ao enfrentamento do ideal do branqueamento? Argumentamos, através dos dados, a partir do quadro teórico, como resposta provisória à questão, que esse enfrentamento se dá através de um processo de transformação possível que pode tomá-lo (o hip-hop) como um dos instrumentos suscitadores.

Todavia, ressalto que esse processo não ocorre com todas as pessoas da mesma forma, no mesmo tempo, sob as mesmas circunstâncias, assim como o até então compreendido não revela, na maioria dos casos, a desconstrução do preconceito em suas bases (Moita Lopes, 2002). A “diferença” é percebida, em quase todos os momentos, não como espaço de enunciação, mas como algo que fixa o lugar de cada um. Não foi possível identificar, com exceção de um aluno, a desnaturalização dos preconceitos. No entanto, o estudo revela progressos quando a condição social do negro ou negra na sociedade é questionada, revelando a necessidade de continuidade do projeto e de uma maior ligação com todas as disciplinas escolares, destarte com o projeto político-pedagógico da escola e com a própria família dos envolvidos.

Conclusões

Procurei, nesse trabalho de pesquisa, encontrar respostas, mesmo que provisórias, a questões que se referem às identidades na ambiência escolar. Não somente, entender esse processo a partir da desconstrução, que julguei necessária, de bases discursivas que na dinâmica da prática social, resultariam

em preconceitos, discriminações, estereótipos, desigualdades – fato este que, indubitavelmente, acomete em relações interraciais, reforçando o ideal do branqueamento.

Argumentamos, através de uma experiência específica com o hip-hop, que ele se configura, positivamente, como um dos caminhos possíveis no processo anteriormente descrito. No entanto, para que isso tenha tido sentido, faz-se necessária maior compreensão desse movimento cultural. A contribuição teórica do multiculturalismo priorizada, nesse sentido, sintetiza-se na forma com a qual pensa as diferentes formas de significar o mundo e na valorização da diversidade.

Buscamos compreender como seria possível o hip-hop se relacionar com a escola formal, destacando que essa aproximação já havia sido sugerida na literatura acadêmica. Dessa forma, o projeto explicita episódios que entendendo como potenciais multiculturais, em que a diversidade não nos parece obscura. O interesse estava em torno da desconstrução do ideal do branqueamento, de uma convivência permeada pelo respeito mútuo e por uma ética multicultural. Para além da identidade racial, embora essa seja central na discussão, estava atento às demais identidades, buscando não hierarquizá-las. O projeto revelou identidades híbridas, não esbarrando em conflitos entre elas. O que foi possível perceber está mais para uma procura de se afirmarem no mundo, em alguns momentos com vergonha de não ser o que a sociedade valoriza.

Ressaltamos que fenômenos como o ideal do branqueamento são um empecilho ao respeito mútuo e desafiantes ao multiculturalismo que defendemos. Tal como o caminho não está dado, também não estamos fadados ao imobilismo aparente das tradições que

Notas

1. A versão preliminar do presente trabalho foi apresentada em Comunicação Oral no GT 21 da ANPEd, em outubro de 2010. Agradeço as contribuições que me foram propostas naquela ocasião.
2. Cabe dizer que o trabalho em conjunto com um integrante *hip-hopper* não garante uma proposta multicultural de acordo com a perspectiva por nós defendida, conforme o referido texto explicita. Da mesma maneira, não estamos defendendo que só pela aproximação com movimentos sociais atingiríamos tal objetivo, mas que essa é relevante para avançarmos do ponto de vista dialógico e democrático.
3. Esse número está baseado em experiências anteriores.
4. Nome sugerido pelo próprio.
5. Pelo caráter do estudo e o compromisso ético, todos os nomes utilizados são fictícios, com exceção do do pesquisador.
6. Filme que retrata a vida de um ativista americano negro, dos anos 1960. Malcolm, quando se aproximou da religião islâmica, deixou de alisar os cabelos. Percebeu que era uma forma de negar sua própria cultura e seu corpo.

Referências

- ALVES-MAZZOTTI, A.J.; GEWANDSZNAJDER, F. *O método nas Ciências Naturais e Sociais: Pesquisa Quantitativa e Qualitativa*. São Paulo: Pioneira, 1998. p. 129-178.
- ANDRADE, E.N. de (Org.). *RAP e educação, RAP é educação*. São Paulo: Summus, 1999. 168 p.
- ASSIS, M.D.P. de; CANEN, A. Identidade negra e espaço educacional: Vozes, histórias e contribuições do multiculturalismo. *Cadernos de Pesquisa*, São Paulo, v. 34, n. 123, p. 709-724, set./dez. 2004.
- BHABHA, H.K. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998, 395 p.
- CANDAU, V.M. (Org.). Direitos humanos, educação e interculturalidade. *Revista Brasileira de Educação*, Campinas, v. 13, n. 37, p. 45-56, jan./abr. 2008.
- CANEN, A. O multiculturalismo e seus dilemas: implicações na educação. *Comunicação e política*. Rio de Janeiro, v. 25, n. 2, p. 91-107, 2007.
- CANEN, A.; ARBACHE, A.P.; FRANCO, M. Pesquisando multiculturalismo e educação: o que dizem as dissertações e teses. *Educação e Realidade*, Porto Alegre, v. 26, n. 1, p. 161-181, jan./jul. 2001.
- CANEN, A. e CANEN, A.G., Rompendo fronteiras curriculares: o multiculturalismo na educação e outros campos do saber. *Currículo sem Fronteiras*, v. 5, n. 2, p. 40-49, jul./dez. 2005.
- DAYRELL, J. O rap e o funk na socialização da juventude. *Educação e Pesquisa*, São Paulo, v. 28, n. 1, p. 117-136, jan./jun. 2002.
- _____. O jovem como sujeito social. *Revista Brasileira de Educação*, Campinas, n. 24, p. 40-52, set./dez. 2003.
- GOMES, N.L. Educação e identidade negra. In: BRITO, Â.M.B.B. de; SANTANA, M. de M.; CORREIA, R.L.L.S. *Kulé Kulé: educação e identidade negra*. Alagoas: Edufal, 2005. p. 8-17.

não desejamos. Quando digo *não desejamos*, incluo os sujeitos que falam a partir de um quadro teórico que permite esse olhar e/ou então que tenham sensibilidade de estar com o mundo e a humanidade através de um olhar vigilante (até consigo mesmo) sobre o racismo e outras formas de negação de outrem.

Esse trabalho tem o limite de ser um dos poucos estudos sobre um projeto cultural específico dentro da escola. Nesse contexto, com relação à pesquisa científica do país, compreendemos que avançaremos a partir do momento em que pensarmos mais com os jovens. Em particular, a juventude negra, maioria na escola pública. Para além de “dar voz”, infiro que seja urgente a presença de uma pluralidade de narrativas.

Vejo na possibilidade de se estudar os movimentos juvenis um potencial para que compreendamos mais essas trajetórias, que constantemente mudam, mas repetem e reconstróem determinados laços tradicionais indesejáveis para um projeto social de um ponto de vista cidadão. Como me sentir parte de um lugar se este me empurra para fora? Portanto, podemos perceber, como caminho de pesquisa, que o seguido possa ser enriquecido na medida em que haja mais estudos sobre a educação interracial na escola, através de um diálogo com os movimentos sociais e culturais. Representações, significações, subjetivações em experiências escolares e não-escolares podem revelar caminhos, não para a dominação, mas para vida, respeito mútuo, ética, diálogo, educação, escola-de-portas-abertas. (cc)

William de Goes Ribeiro é Doutorando em Educação do PPGE – UFRJ. Coordenador do Grupo de Pesquisas Éticas e Multiculturais (GEEM) da Faculdade de Formação de Professor (FFP) – UERJ. Professor da FFP – UERJ.

- GONÇALVES, L.A.O. e SILVA, P.B.G. *O jogo das diferenças: o multiculturalismo e seus contextos*. 4.ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.
- HALL, S. *Da diáspora: Identidades e Mediações Culturais*. Org. Liv Sovik. Trad. Adelaine La Guardia Resende et al. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003. 410 p.
- HERSCHMANN, M. *O Funk e o Hip-Hop invadem a cena*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000. 304 p.
- LODI, C. A. Manifestações culturais juvenis: “O Hip-hop está com a palavra”. 2005. 155 p. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- LÜDKE, M.; ANDRÉ, E.D.A. de. *Pesquisa em educação: abordagens qualitativas*. São Paulo: EPU, 1986, 99 p.
- McLAREN, P. *Multiculturalismo revolucionário: pedagogia do dissenso para o novo milênio*. Porto Alegre: Artes Médicas Sul, 2000.
- MINAYO, M.C. de S. Trabalho de campo: contexto de observação, interação e descoberta. In: MINAYO, M.C. de S.; GOMES, S.F.D.R.G. *Pesquisa Social: Teoria, método e criatividade*. 26.ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007. p. 61-78.
- MOITA LOPES, L.P. da. *Identidades fragmentadas: a construção discursiva de raça, gênero e sexualidade em sala de aula*. São Paulo: Mercado de Letras, 2002, 232 p.
- MOREIRA, A.F.B. A recente produção científica sobre currículo e multiculturalismo no Brasil (1995-2000): avanços, desafios e tensões. *Revista Brasileira de Educação*, Campinas, n. 18, p. 65-81, set./dez., 2001.
- OLIVEIRA, I. de. Educação e população negra: especialistas em sala de aula e no contexto escolar. In: OLIVEIRA, Iolanda de (Org.). *Cadernos PENESB*, Niterói, n. 6, p. 179-208, 2006a.
- RIBEIRO, W.G. “Nós estamos aqui”: O Hip-hop e a construção de identidades em um espaço de produção de sentidos e leituras de mundo. 2008a. 172 p. Dissertação (Mestrado Em Educação) – UFRJ, Rio de Janeiro.
- RIBEIRO, W.G. Hiphopologia: o que dizem pesquisadores brasileiros sobre o hip-hop na escola? Caxambu, 31ª Reunião Anual da ANPEd, 2008b.
- RIBEIRO, W.G. O hip-hop como apropriação multicultural: o caso das *rappers* e o projeto Cemina. *Divers@ Rev. Elet. Interdisc.*, Matinhos, v. 2, n. 1, p. 3-16, jan./jun. 2009.
- SILVA FILHO, J.B. da. História do negro no Brasil. In: OLIVEIRA, I. de; SISS, A. (Org.). *Cadernos PENESB*, Niterói, n. 7, p. 107-140, 2006.
- SILVA JÚNIOR, G.A. da; VASCONCELOS, S. de B.M. Auto-estima em afrodescendentes: a partir de estudos comparativos. In: BRITO, Â.M.B.B. de; SANTANA, M. de M.; CORREIA, R.L.L.S. *Kulé Kulé: educação e identidade negra*. Alagoas: Edufal, 2005. p. 88- 99.
- SOUZA, J.; FIALHO, V.M.; ARALDI, J. *Hip-hop: da rua para a escola*. Rio Grande do Sul: Sulina, 2005. 136 p.
- SOUZA, N.S. *Tornar-se negro: as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social*. 2.ed. Rio de Janeiro: Graal, 1983. 88 p.
- THIOLLENT, M. *Metodologia da pesquisa-ação*. 14.ed. São Paulo: Cortez, 2005. 107 p.
- XAVIER, G.P. de M. Refletindo multiculturalmente sobre a formação continuada de professores e gestores escolares: produção do conhecimento e perspectivas. Caxambu, 31ª Reunião Anual da ANPEd, 2008.



Nas últimas décadas, a difusão espacial da cultura hip-hop no Brasil tem dado outros significados às cidades. Entendemos que a inscrição territorial do hip-hop tem se constituído como uma forma de politização dessa cultura mundializada que vem (re)posicionando o tema da questão racial no debate das nossas desigualdades. Uma cultura política negra que se manifesta como um canal de expressão e instrumento de luta por direitos sociais, majoritariamente apropriada por jovens pobres e negros das “periferias sociais urbanas”, vem convocando para outros olhares sobre o negro, as favelas e as periferias sociais urbanas.

Uma geografia da origem do hip-hop

O hip-hop nasceu ligado às diferentes geografias da desigualdade a que foi submetida a população negra nos Estados Unidos nas décadas de 1960/1970. Ele nasceu ligado tanto aos afro-america-

Cultura Política Urbana

Uma análise da inscrição territorial do hip-hop no bairro de Monjolos, São Gonçalo (RJ)

DENILSON OLIVEIRA

nos quanto aos imigrantes negros e pobres “latinos” que em Nova York passaram a fazer da cultura um canal de expressão dos problemas sociais por que passavam os jovens que viviam nos guetos (Oliveira, 2006; 2011).

O hip-hop foi criado pelo DJ jamaicano Kool Herc, que nas suas viagens entre o Caribe e a África do Sul descobriu cantos falados de grupos étnicos que se assemelhavam ao *reggae*. Kool Herc levou essa tradição para os guetos de Nova York nos anos 1960/1970 (Gomes, 1999). Nesse período a Jamaica passava por uma enorme efervescência cultural e política

com o *reggae*, lutas políticas e uma altíssima desigualdade social. Os imigrantes jamaicanos que foram para os Estados Unidos em busca de melhores condições revelavam, em suas festas de rua, conhecidas como *sound systems*, misturas de tradições “africanas” através da animação. O músico norte-americano Afrika Bambaataa reinventou esses espaços de encontro e celebração criados pelos jamaicanos ao transferir a guerra de jovens que se organizavam em gangues por território para guerras simbólicas na música, na dança e nos desenhos nos muros, apontando as mazelas dos bairros guetificados (idem).

Nesse período, os Estados Unidos também passavam por uma enorme efervescência cultural e política com a luta pelos direitos civis dos negros, os discursos que ganhavam o mundo, dos líderes Martin Luther King, Malcom X e os Panteras Negras. Portanto, a cultura hip-hop expressa uma mistura da pluralidade das culturas e lutas negras em diáspora, que se constituíam em contextos da Jamaica aos guetos de Nova York nos anos 1960/1970 com uma nova forma de conviver e lutar por direitos sociais. Nasce aí também os seus elementos, a música *rap* (*rhythm and poetry*, ou seja, ritmo e poesia) criada e cantada pelos MCs (mestres de cerimônias) e o DJ (*disc jockey*), a mistura de danças de rua com o *break* e os desenhos nos muros, os grafites. Logo essas práticas tiveram o acréscimo de mais um elemento: a consciência racial do negro afro-americano, imigrante e morador do gueto.

Logo o hip-hop se mundializou mesclado a outros ritmos musicais como a *soul music* e a filmes norte-americanos para o grande público, que retratavam as cidades americanas que começavam a ser grafitadas com os grafites de hip-hop e os dançarinos de *break* com suas performances nas ruas. Desde a sua emergência nos guetos americanos até a sua territorialização nas cidades brasileiras, o hip-hop criou uma disposição de poder ao enfrentar as manifestações de preconceito, estereótipos e discriminação racial sofridas por jovens.

O hip-hop nunca foi homogêneo. Ele tem instalado de forma densa e conflitante uma *mística de justiça social*. Contudo, ele também é prenhe de contradições ligadas a consumismo, sexismo e, em alguns casos, homofobia, fato muito combatido pelos militantes que colocam o hip-hop como uma cultura política, isto é, um canal de expressão dos negros e pobres (Abreu, 2005) que

instaura mudanças no modo de pensar a sociedade por uma “geografia do cotidiano” no seu fazer político.

No mundo atual, o progresso na produção da consciência vai se dar mediante a ampliação das organizações, mas também a partir de manifestações desorganizadas. Essas organizações, de uma forma ou de outra, são limitantes de qualquer movimento. As organizações são, por definição, um freio às inovações, pois a organização começa por eleger seus líderes, cujo comportamento um dia ou outro se distingue do comportamento dos liderados. (Santos, 2000, p. 18)

No hip-hop não existe uma estrutura que o comanda. Portanto, dizer que o hip-hop é desorganizado não significa fraqueza política, até mesmo porque essa chamada desorganização vem produzindo um dos movimentos mais fortes da história recente¹. Apesar de o hip-hop no Rio de Janeiro não possuir uma organização que o unifique, como os clássicos movimentos sociais que criam uma hierarquia entre os integrantes do movimento (dirigentes e dirigidos), metas a serem alcançadas e um programa e uma plataforma política, ele traz uma dimensão geográfica de movimento social ao negar o lugar sócio-espacial imposto aos negros e aos pobres nas periferias sociais urbanas (Porto-Gonçalves, 1999). Assim, são múltiplas as agendas do hip-hop, mas os agentes e os temários geralmente envolvem pobres e negros moradores de favelas e periferia.

As estratégias territoriais como afirmação política do hip-hop

O hip-hop em cada lugar do Brasil e do mundo tem uma instância de organização própria. No Brasil as formas de organização são autônomas. Elas não são



Foto: Davi Francisco da Silva - Grafite Teatro Municipal de São Paulo

necessariamente as *posses*, isto é, espaços historicamente criados pelos primeiros *hip-hoppers* que se espalharam pelo mundo para juntar e organizar grafiteiros, MCs, DJs, *breakers* e pessoas envolvidas com o universo hip-hop. Para alguns, essa autonomização faz com que o hip-hop seja desorganizado e com pouca força política, fato já criticado por nós anteriormente. Essas formas de organização autônomas do hip-hop no Brasil revelaram a sua face de movimento social ao criar intervenções urbanas e formas de participação na esfera pública. Apesar disso, entendemos que o hip-hop não produz líderes, no sentido clássico do termo, isto é, de uma pessoa que conduz a um fim, mas sim *intelectuais públicos* (Nascimento, 2003), ou seja, pessoas engajadas na sua *práxis* de transformação sócio-espacial. A “liderança” desses *intelectuais públicos* sur-



ge da legitimidade das ações dos sujeitos e de seu discurso político. Todavia,

[...] enquanto existir contradição entre ação e a concepção do mundo que a guia, a ação não pode ser consciente e não pode se tornar coerente. Será sempre uma ação, por assim dizer, fragmentada; [...] A ação coerente exige ser guiada por uma concepção do mundo, por uma visão unitária e crítica dos processos sociais. (Gruppi, 2000, p. 69)

Estas prerrogativas de rompimento com a subalternização que Gruppi (2000) traz de Gramsci, emerge no hip-hop em forma de tensões em relação às parcerias feitas com determinados grupos sociais que reproduzem a ideologia dominante e a legitimidade de quem fala em nome do hip-hop.

Atualmente várias ONGs e instituições públicas e privadas vêm criando ações em parceria com pessoas envolvidas com o universo hip-hop. Essas têm promovido a criação de *estratégias territoriais identitárias de construção política interna* em forma de fóruns, seminários e encontros de hip-hop e também *estratégias territoriais identitárias de caráter pedagógico*, como as oficinas (Oliveira, 2006; 2011). Sujeitas, em muitos casos, a projetos e financiamentos de grandes instituições, essas organizações acabam criando um engessamento e uma hierarquização do hip-hop enquanto movimento social, pois se instaura um campo de tensões em relação às parcerias construídas e à apropriação do discurso dentro do universo hip-hop. A eficácia da ação racional, trazida pelas ONGs que atuam em diferentes escalas

(do local ao global), contraditoriamente, ao mesmo tempo em que fortalece o hip-hop enquanto um ator modificador da esfera pública injusta e desigual produz também uma *matematização do tempo* (Santos, 2002), pois os projetos possuem prazo de entrega (custo-benefício, relatórios), descolando os atores do seu entorno imediato e do espaço vivido.

Historicamente as oficinas de hip-hop se constituíram espaço de socialização dessa cultura, através da transmissão de técnicas da dança *break*, de discotecagem, de técnicas dos grafites, do histórico do hip-hop ou mesmo de conscientização política; ou seja, elas reforçam o direito ao conhecimento. Lo Bianco (2004, p. 17) afirmará, através de sua pesquisa, que nas oficinas

[o] discurso dos oficineiros entre-

vistados é uma faca de dois gumes, pois se o hip-hop tira os jovens das drogas e evita que a criança entre para alguma marginalidade, na visão da tal professora [referindo-se a uma professora de escola municipal do Rio de Janeiro que achava a única solução para os seus alunos “bagunceiros” era a oficina de hip-hop] os oficinairos são os que devem resolver, já que “vocês falam a linguagem deles”. Os professores já não sabem o que fazer diante dos problemas que os alunos trazem para a escola, ausentando-se de suas responsabilidades. De qualquer forma, como a *rapper* afirmou, “o *hip-hop* não vem para substituir a educação e sim vem para complementar, ajudar a educação”.²

Lo Bianco (2004), a partir de depoimentos colhidos na sua pesquisa, critica a cultura salvacionista impressa nas oficinas de hip-hop, fato com o qual concordamos.

As oficinas são uma das faces da cultura *hip-hop* enquanto movimento social, pois uma das frases que escutei, durante as conversas com diversos interlocutores, foi que a cultura *hip-hop* estaria associada ao fato de tirar os “jovens das drogas”, da “vida do crime”, “dar uma ocupação aos jovens para não se envolverem na ‘vida errada’”. Isso de fato acontece? Como? As oficinas seriam para isso? Não quero aqui afirmar o contrário, mas são frases que merecem uma discussão. (Lo Bianco, 2004, p. 17)

Ele lembra que isso acaba reproduzindo preconceitos e estereótipos, pois as oficinas em áreas nobres da cidade significam “evento cultural para os jovens” e nas áreas empobrecidas significam “salvar os jovens da vida do crime e das drogas”. As oficinas são um importante instrumento de profissionalização

no hip-hop, sendo, neste sentido, produtoras e geradoras de uma economia. As oficinas de hip-hop são utilizadas como instrumento de difusão da cultura e dos seus ideais pedagógicos. Essa estratégia territorial criada por pessoas envolvidas com o universo hip-hop é utilizada para afirmar a identidade política do hip-hop, mas em alguns casos isso tem gerado tensões na autonomia do grupo quando estabelecem parcerias.

Vejam os uma inscrição territorial do hip-hop no bairro de Monjolos, município de São Gonçalo (RJ). O grupo que coordena essa estratégia territorial, apesar da articulação governamental, consegue afirmar-se politicamente com autonomia, apesar de algumas tensões.

O Ponto de Cultura Observatório de Hip-hop em Monjolos (São Gonçalo)

Para se entender a inscrição territorial do hip-hop pressupõe-se a compreensão dos grupos que o fazem. Percebemos que quando os atuantes da cultura hip-hop criavam estratégias territoriais, estes passavam a se afirmar como sujeitos da ação que rompem com a invisibilidade, com o estereótipo e lutavam por direitos sociais. São os grafiteiros que criavam suas inscrições nas paisagens das cidades; são os grupos que criavam espaços de encontro e celebração da cultura hip-hop através de festas e rodas de *break*; são grupos que estabelecem programas de *rap* em rádios comunitárias, em geral em espaços de favelas e periferias sociais, entre outros. A inscrição territorial do hip-hop é múltipla.

Por várias cidades do Brasil encontramos iniciativas que inscrevem o hip-hop territorialmente através das rodas de *break*, das festas, das posses, dos seminários e encontros, dos grafites difundidos nas paisagens, entre outros. Essas iniciativas passam a politizar

a identidade hip-hop e desvincular-se de uma cultura consumista, sexista e homofóbica de entretenimento despolitizado que uma vertente do hip-hop de matriz norte-americana tem difundido nas grandes mídias.

Antecedentes

Durante o ano 2006 participei como palestrante com o grupo CLAM³ de várias oficinas em escolas públicas do município de São Gonçalo na região metropolitana do Rio de Janeiro⁴. Algumas dessas pessoas posteriormente criaram o Ponto de Cultura Observatório de Hip-hop, de que falaremos adiante. Percebi que o convite para a atuação nessas escolas colocava em debate três questões centrais que faziam o hip-hop se aproximar da escola:

- De que ponto de vista têm sido narrados/representados os negros(?).
- Quais grupos têm o poder de narrar/representar e quais apenas são narrados/representados(?).
- Como essas narrações/representações fixam posições subalternas e posições dominantes(?).

Essas oficinas nas escolas públicas de São Gonçalo buscavam de forma tensa e contraditória uma mudança no currículo escolar praticado⁵. Apesar de as oficinas serem um evento de algumas horas, percebia que o repertório da cultura negra se inseria no currículo escolar. Contudo, contraditoriamente, algumas vezes oficinas eram propostas por escolas apenas para responder à lei nº 10.639/03⁶, mas sem problematizar o seu conteúdo, as práticas dos professores, funcionários e de todo o currículo das escolas. Dessa forma, a nossa atuação se dava sob tensões, mas ela tinha como base:

- i. politizar o conhecimento e o

currículo escolar com a afirmação da cultura hip-hop;

ii. reconstruir e combater representações que instituem imagens e imaginários estereotipados e racistas sobre os negros;

iii. envolver uma preocupação na produção de subjetividades, identidades, sujeitos com a população negra;

iv. a necessidade de reforma do currículo praticado, o que demanda uma compreensão mais ampla e densa tanto do passado quanto do presente da organização espacial da população negra;

v. o reconhecimento de outras formas de conhecer, marcar e dar significado ao mundo em que vivemos, que são inscritas pelos negros.

O Ponto de Cultura

Depois de marcar uma entrevista com integrantes do CLAM e agora os coordenadores do Ponto de Cultura Observatório de Hip-hop, Dinho K2 (*rapper*) e Roberta Frederico (psicóloga), em junho de 2011 fui ao bairro Monjolos, periferia do município de São Gonçalo. A entrevista era parte da minha tese de doutorado sobre racismo e o contexto urbano. A entrevista com um *rapper* e uma psicóloga negra que atuava com o hip-hop na periferia da periferia, isto é, periferia do município de São Gonçalo, que é periferia da região metropolitana do Rio de Janeiro marcada com várias deficiências de infraestrutura, mas também da luta cotidiana dos seus moradores. “Periferia é periferia em qualquer lugar”, diriam os Racionais MC’s.

Saí de minha casa em Inoã (município de Maricá) num sábado por volta das 12 horas e fui em direção ao bairro de Monjolos, no município de São Gonçalo. O bairro era marcado por uma via asfaltada que corta todo o bairro. Uma diferença era bem clara: o interior do

bairro era menos urbano, apresentava várias olarias em funcionamento e outras fechadas, diferentemente da entrada, em que era mais urbano e comercial. As ruas transversais eram de chão batido; traziam a referência ao passado rural e o abandono das políticas públicas no bairro.

A toponímia (nome dos lugares) é reveladora da produção racializada do espaço urbano. Lembremos que Monjolos é um termo referente à diáspora africana, pois para Lopes (2004) é um dos nomes dos grupos étnicos que viviam na atual República do Congo, os Batequese ou Tios. Lopes afirma que no período colonial o termo preferencial era “anjicos”, contudo, na segunda metade do século 19 passaram a ser mais conhecidos como “monjolos”. O termo monjolos, para Lopes parece ter sido um apelido criado na diáspora. Entendemos que ao deixar de se referir ao grupo e passar a se referir a uma porção do espaço, expressa uma inscrição

racializada do espaço que impunha uma dominação.

Já para Semira Adler Vainsencher, Pesquisadora da Fundação Joaquim Nabuco, “a palavra *monjolo* deve ter origem sânscrita, vindo de *musala*, pilão para descascar arroz, e seu aperfeiçoamento ocorreu por volta do século XVIII”⁷. Para ela, o monjolo expressa um desenvolvimento técnico de um instrumento muito utilizado no período da escravidão “[...] constituído por duas peças — o pilão e a haste — e onde a haste é movida através de um sistema similar ao de uma balança; pode ser acionado por meio hidráulico”⁸.

Não entraremos aqui na polêmica de quais das teses originaram o nome do bairro gonçalense, apenas salientamos que ambas fazem referência à diáspora africana.

Percebi que só era possível compreender o Ponto de Cultura analisando Monjolos como o resultado do desenvolvimento desigual e combinado e da

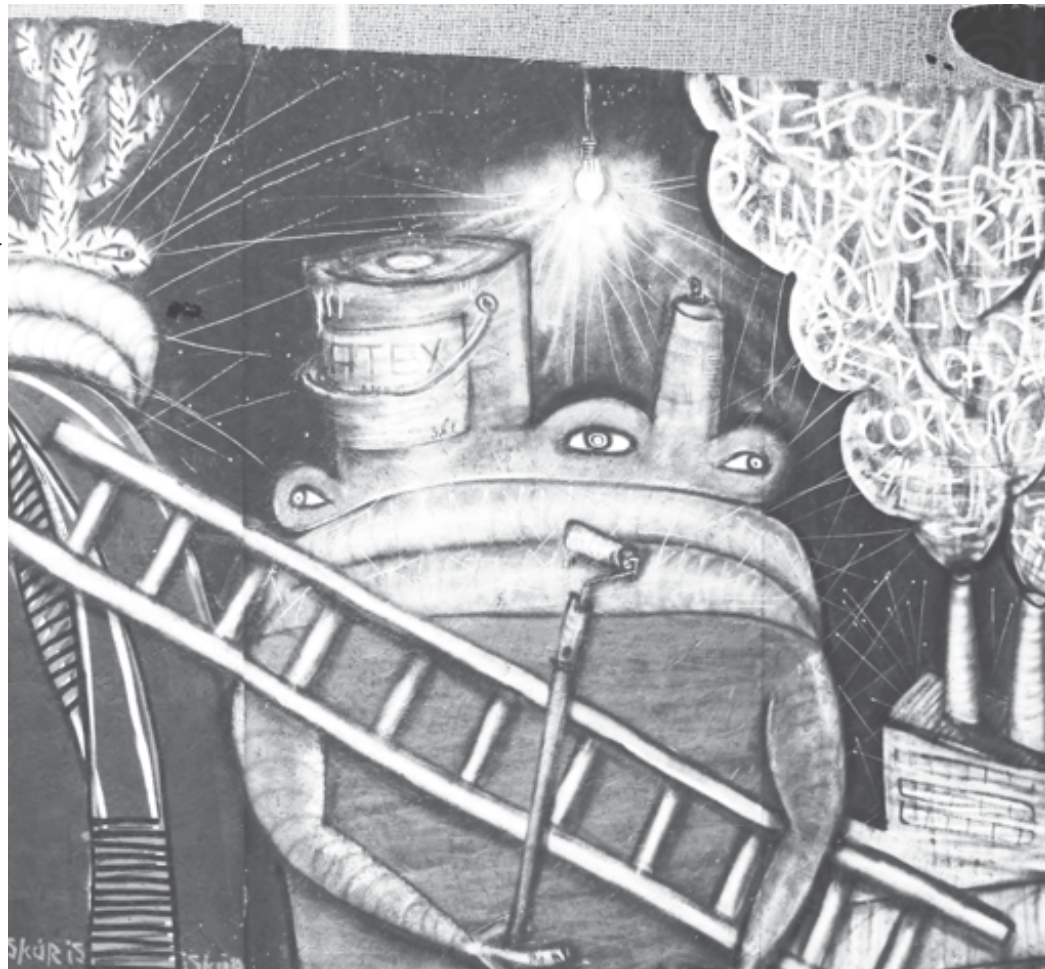


Foto: Davi Francisco da Silva - Grafite Teatro Municipal de São Paulo

produção racializada daquele espaço que expressa heranças sócio-espaciais afro-brasileiras fruto de um intercruzamento violento e sangrento de civilizações que se deu de maneira destrutiva e muito negativa para os descendentes da diáspora africana. Dessa forma, o bairro como patrimônio das lutas negras expressa outras formas de existência e luta. Entendia o Ponto de Cultura como parte dessas lutas históricas.

Os conflitos na concepção e implementação do Ponto de Cultura Observatório de Hip-hop expressavam também escalas de poder racializado que os criadores dessa estratégia territorial tiveram que enfrentar nos representantes da instituição bancária em que foi aberta a conta.

[...] quando a gente conseguiu aprovar o Ponto de Cultura no edital, a gente precisou abrir uma conta bancária específica para receber o recurso. E aí a gente tinha que dar um endereço de uma agência e aí agência foi a uma agência mais próxima, próxima onde a gente morava na época que era na Praça Seca [na cidade do Rio de Janeiro] e, assim, a gente até que não sentiu tanta dificuldade de entrar na agência, mas a gente percebeu o tratamento [...] era como se a gente fosse trambiqueiro [...] começou a pedir vários documentos, a questionar o estatuto, a questionar que só tinha ... um tesoureiro e se o tesoureiro morrer [...] O funcionário começou a querer questionar para arranjar um empecilho para a gente não abrir a conta. [...] a gente voltou para casa, ligou para o SAC [Serviço de Atendimento ao Consumidor] do Banco do Brasil. [...] (Entrevista com Roberta Federico, junho de 2011)

A discriminação racial no processo de criação de um território do hip-hop revela os obstáculos criados aos negros que buscam mudar suas trajetórias. Contudo, a luta antirracista dos integrantes do Observatório de Hip-hop não acabou nesse

LOGOMARCA DO OBSERVATÓRIO DE HIP-HOP



Por compreender o papel da cultura hip-hop na vida dos jovens das periferias urbanas, escolhemos como nossa logomarca o adinkra (símbolo ancestral africano)

Nea-OnNim, que simboliza a busca contínua pelo conhecimento. O Observatório de Hip-Hop propõe uma outra epistemologia, um outro processo de estruturação e articulação dos conhecimentos, que seja centrado na valorização da comunidade, seus saberes tradicionais e suas relações.⁹

momento. Buscando incorporar símbolos negros e da diáspora ao imaginário do Observatório, o conflito também ocorreu num momento com um fundamentalismo religioso de matriz evangélica que tem destruído do imaginário social das periferias simbologias das religiões de matriz afro.

Visitando o Ponto de Cultura coordenado por Dinho K2 e Roberta Federico, em outubro de 2011, eles relataram um fato local que expressa uma tensão com os valores culturais, intelectuais e morais afro-diaspóricos. Uma mãe, indo levar os filhos para a inscrição em oficinas do Ponto de Cultura, perguntou em tom agressivo: “Que desenhos são esses nas paredes?”, referindo-se aos grafites feitos numa das oficinas. “Isso é macumba?”, perguntou a mãe. Dinho K2 respondeu, em tom afirmativo, das culturas afro-diaspóricas: “Sim é macumba, sim”. E aquela mãe não inscreveu o filho na oficina e não voltou mais ao local.

O Ponto de Cultura Observatório de Hip-hop é um espaço criado por moradores do bairro e integrantes do grupo CLAM, que viram a necessidade de criar uma ação política de intervenção no bairro que alterasse as desigualdades entre brancos e negros e um combate ao racismo através do hip-hop. Apesar de estar dentro de uma estrutura de política governamental, o comando do Ponto de Cultura é local. Isso não significa que não haja tensões

no projeto concebido para o governo e o vivido pelos coordenadores. Percebi, em conversas informais e posteriormente em entrevista que tive com os coordenadores Dinho K2 e Roberta Federico, que a estrutura em módulos era pensada no projeto de forma distinta pelos alunos pois, mesmo com o fim do módulo *break*, crianças e jovens continuavam frequentando diariamente o espaço para praticar, já que o Observatório estava se tornando também um espaço de referência para o entretenimento local. Desta forma, a ação necessariamente precisava se traduzir à realidade das pessoas do lugar. Os ritmos do lugar também interferiam na dinâmica das oficinas.¹⁰

O Ponto de Cultura Observatório de Hip-hop busca pela educação de jovens o desenvolvimento de lideranças, utilizando as tecnologias da informação e visando realizar transformações na cultura racista dominante. Ele atinge dezenas de crianças e jovens através de uma estratégia territorial de base pedagógica que, além de socializar o conhecimento e as práticas do hip-hop, estabelece ações afirmativas em sentido *lato* ao focar a consciência de direitos sociais e da identidade de crianças e jovens, majoritariamente negros.

A politização da identidade negra através do hip-hop, que se inscreve territorialmente nas periferias, pelos pobres, pelos negros via oficinas, é marcada também por lutas contra a segregação e discrimina-

ção cultural, econômica e racial. O Ponto de Cultura Observatório de Hip-hop é uma iniciativa que tem atualizado o protesto negro nas periferias urbanas e através da inscrição territorial da cultura hip-hop, oferecendo várias oficinas à comunidade e criando ações psicossociais na construção da identidade negra e afrodescendente, especialmente com crianças e jovens. São oficinas de *rap*, *break*, grafite, DJ, informática, editoração eletrônica, fotografia, técnicas de edição de imagens, edição de vídeo, de imagens e de áudio. Desta forma, em nosso entender o Ponto de Cultura Observatório de Hip-hop estabelece um combate:

- às formas de regulação criadas pelo racismo na trajetória das pessoas negras que instituem comportamentos sócio-espaciais a serem seguidos;
- às tentativas de submissão do negro, dos seus referenciais políticos e culturais;
- à naturalização da concentração racial da riqueza e do poder que excluir de forma precária, perversa e subalterna os negros dos melhores empregos, escolas e salários, entre outros.

Assim, ele cria uma modalidade do protesto negro que atua no cotidiano das áreas pobres da cidade reconstruindo uma identidade racial negra de forma positiva “[...] através do afrocentrismo e do quilombismo, que procuravam resgatar a herança africana no Brasil (invenção de uma cultura negra)” (Guimarães, 2002, p. 160). Desta forma,

No fundo, surgem duas repulsas elementares: a de conformar-se com as condições de vida imperante e a de conformar-se com as ideias simplistas de que o negro tinha aberta diante de si a estrada que lhe concederia a cidadania e tudo o que pudesse conquistar através dela. (Fernandes, 1989, p. 38)

Percebemos que o protesto negro criado pelo grupo do Ponto de Cultura

Notas

1. Palestra de Júlio César de Souza Tavares no evento Dimensões de Gênero e Raça organizado pela ONG Criola no dia 16 de abril de 2005 na UERJ - Maracanã.
2. Para observar a aplicação da música *rap* na educação, ver ANDRADE, 1999.
3. CLAM é sigla que significa: Consciência, Liberdade, Atitude e Movimento. É uma associação cultural criada por jovens do universo hip-hop que atua no município de São Gonçalo (RJ) desde 2004, com produção e promoção de cultura hip-hop. Segundo informações colhidas no site da associação, assim entendem o hip-hop: “Partimos do ponto de vista de que a cultura hip-hop é um instrumento político e poético de manifestação frente às desigualdades sociais, e que pode e deve ser mais utilizado no diálogo entre as juventudes periféricas e marginalizadas. Pensamos e realizamos nossas atividades dentro do que acreditamos: que o hiphop é uma cultura das periferias, surgida para trazer mensagens positivas e edificadoras para seus admiradores. Não acreditamos em arte descompromissada, muito menos em neutralidade. Para nós, a cultura hip-hop está necessariamente ligada ao Ativismo” (Retirado em 05 de janeiro de 2012, às 14 h).
4. Evento: Projeto a Cor da Cultura no CREFCON (Centro de Referência em Educação e Formação Continuada), no bairro de Neves; Evento: IX Semana de Integração Pedagógica no Colégio Pandiá Calógeras, no bairro de Alcântara; Evento: Por um Brasil Melhor... Respeite as Diferenças!, no Colégio Municipal Célia Pereira da Rosa, no bairro de Santa Isabel.
5. No Colégio Municipal Célia Pereira da Rosa, no bairro de Santa Isabel, um fato me chamou grande atenção: o papel que o hip-hop cria com os jovens. Fazia minha palestra numa quadra poliesportiva lotada e com muito barulho de crianças e jovens. Na hora percebi que o meu formalismo acadêmico em nada me ajudaria com um público tão diverso que incluía pais de alunos, pessoas que moravam no entorno da escola, professores de todas as séries e disciplinas, autoridades municipais e alunos de todo o ensino fundamental e médio. Quando terminava a minha palestra e o grupo CLAM, jovens negros com a indumentária características de *b.boys* se direcionava para a sua apresentação, dezenas de crianças e jovens que estavam fazendo ‘bagunça’ correram em direção à roda onde ocorria a minha palestra. Todos ficaram surpreendentemente calados na apresentação de *rap* e vibrando com as performances dos *b.boys*. A corporeidade daqueles jovens que entravam na quadra para uma apresentação de hip-hop falava antes de qualquer palavra proferida. No Colégio Pandiá Calógeras, no bairro de Alcântara, após a nossa apresentação os alunos, na maioria negros, nos elogiavam e insistentemente queriam tirar fotos comigo e com os *b.boys*. Percebi nessas duas escolas que a palestra de um negro e as performances de dança de outros negros que se utilizavam de elementos identificadores do hip-hop (a indumentária, o andar gingado, cabelos estilo afro, a linguagem e o ‘dialeto’ das periferias) afirmavam o orgulho da cultura negra e a autoestima que eram percebidos pelas crianças e jovens que se empolgavam com as performances do grupo. O hip-hop, enquanto uma cultura política negra, busca desmistificar os estereótipos e produzir uma “positividade” da identidade do negro.
6. Legislação fruto da luta histórica do movimento negro, que tornou obriga-

Observatório de Hip-hop emerge num momento de efervescência intelectual e mobilização política que tem efetivado de forma conflituosa a implementação das ações afirmativas e da lei nº 10.639/03, que se incluem na luta contra o preconceito racial e o modo como os negros foram definidos e incluídos na formação espacial de nossa sociedade.

Para não concluir

A cartografia dos ativismos e movimentos sociais envolvidos com a cultura hip-hop em várias partes do Brasil, apesar das inúmeras contradições, apresenta ações afirmativas em sentido amplo. Entendemos que essas ações expressam um protagonismo negro, reivindicações de direitos sociais, lutas antirracistas, afirmação política da identidade negra e afrodescendente.

As distintas formas de ações protagonizadas por pessoas do universo hip-hop têm tido como consequência: a criação de outros itinerários possíveis para os sujeitos silenciados e subalternizados em nossa história; a transgressão e redefinição de padrões normativos inscritos nas paisagens como os grafites; a instauração de espaços de referência identitária para a cultura negra; a difusão pelas redes, tanto global (Internet)¹¹ quanto local (rádio comunitária), formas de protesto e de criação negra e periférica.

A busca por tornar-se visível em uma realidade urbana marcada pelo preconceito, impessoalidade, distanciamento dos diferentes que dissimula o racismo, faz com que os envolvidos com a cultura hip-hop criem uma forma de romper o anonimato (Simmel, 1987), isto é, tornam-se sujeitos. (cc)

Denilson Oliveira é Doutor em Geografia pela Universidade Federal Fluminense e professor adjunto da Faculdade de Formação de Professores da UERJ. (araujo.denilson@gmail.com)

tório, a partir de 2003, nos estabelecimentos de ensino fundamental e médio oficiais e particulares, o ensino de História e Cultura Afro-Brasileira.

7. Disponível em: <basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com_content&view=article&id=629&Itemid=195>._Acesso em: 10 jan 2012.

8. Idem.

9. Disponível em: < http://observatoriodohiphop.wordpress.com/page/6/>._Acesso em: 10 jan. 2012.

10. Dinho K2 comentou certa vez que, em razão das UPPs (Unidade de Polícia Pacificadora) na cidade do Rio de Janeiro, muitos criminosos estariam migrando para a localidade e modificando o ritmo de vida dos moradores do lugar.

9. Disponível em: < http://observatoriodohiphop.wordpress.com/page/6/>._Acesso em: 10 jan. 2012.

11. O *rapper* Prettu Júnior tem enfatizado pelas redes sociais o boicote às instituições e empresas que promovem racismo, estereótipo e estigmas à população negra. Para ele, com o qual tivemos dezenas de conversas, as transformações na cultura racista dominante só são possíveis pelo confronto direto.

Referências

- ABREU, M. Cultura política, música popular e cultura afro-brasileira: algumas questões para a pesquisa e o ensino de História. In: SOIHET, R. *et alli. Culturas Políticas: ensaio de história cultural, história política e ensino de história*. Rio de Janeiro: Mauad, 2005.
- ANDRADE, E. N. (org.). *Rap e Educação – Rap é Educação*. São Paulo: Summus, 1999.
- NASCIMENTO, M. B. A trajetória de vida de Mano Brown: um ícone do movimento hip-hop. Universidade Federal Fluminense – Centro de Estudos Gerais. Curso História, Niterói, 2003. (Monografia de Bacharelado).
- FERNANDES, F. *Significado do protesto negro*. São Paulo: Cortez, 1989.
- GOMES, J. *Arte e Educação: a experiência do Movimento Hip-hop paulistano*. In: ANDRADE, E. N. (org.). *Rap e Educação – Rap é Educação*. São Paulo: Summus, 1999.
- GUIMARÃES, A. S. A. *Classe, raça e democracia*. São Paulo: Editora 34, 2002.
- GRUPPI, L. *O conceito de hegemonia em Gramsci*. Rio de Janeiro: Graal, 2000.
- LO BIANCO, R. Identidade e relações raciais na Cultura Hip-hop: Uma abordagem antropológica. Requisito para a obtenção do grau de Bacharel em Ciências Sociais/UFF. Niterói, 2004.
- LOPES, N. *Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana*. São Paulo: Selo Negro, 2004.
- OLIVEIRA, D. A. Territorialidades no mundo globalizado: outras leituras de cidade a partir da cultura hip-hop na metrópole carioca. Niterói: Programa de Pós-Graduação em Geografia UFF. Dissertação de Mestrado, 2006.
- _____. Juventude e Territorialidades Urbanas: uma análise do hip-hop no Rio de Janeiro. I Seminário de Pesquisa Juventude e Cidade. Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 06 a 07 out. 2011.
- PORTO-GONÇALVES, C. W. A territorialidade serrigueira. In: *Revista Geographia*. Rio de Janeiro 1, 2, 1999.
- SANTOS, M. *A natureza do Espaço - tempo e técnica razão e emoção*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.
- _____. As exclusões da globalização: Pobres e negros. In: FERREIRA, A. M. (org.). *Na própria pele: Os negros no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Corag, 2000, p. 9-21.
- SIMMEL, G. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, O. G. *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

Foto: Davi Francisco da Silva - Grafite Teatro Municipal de São Paulo



Espaço, política e cultura

Breves considerações acerca do movimento hip-hop

GLAUCO BRUCE RODRIGUES

Espaço e sociedade

Existem diversas formas de se apreender, discutir e analisar o movimento hip-hop: a partir de suas práticas culturais (*rap*, *break* e grafite), a análise do discurso crítico produzido pelos seus protagonistas (principalmente em relação ao racismo, à violência policial e às desigualdades socioeconômicas), a relação entre hip-hop e educação, a história do movimento em si, o potencial político e pedagógico para mobilizações

populares, a caracterização do hip-hop como um ativismo social, a questão de gênero, suas formas de organização, as atividades políticas e culturais que são desenvolvidas pelos seus protagonistas, as relações entre o espaço urbano e o movimento. Em outras palavras, são diversas as possibilidades e os caminhos para apreendermos a rica dinâmica deste movimento político e cultural ao longo do tempo e do espaço.

Vamos desenvolver, aqui, algumas reflexões a partir das relações entre o espaço geográfico e a dinâmica do

movimento hip-hop, buscando ressaltar que, mais do que um simples palco onde as ações sociais se desenvolvem, o espaço geográfico é um elemento que constitui o próprio movimento (Rodrigues, 2005). O que nos interessa diretamente é deixar explícito aquilo que podemos denominar de espacialidade do social, ou seja, as relações imanentes entre as ações sociais e a dinâmica de produção, organização e apropriação do espaço geográfico pela sociedade; ou seja, queremos explorar e explicitar a espacialidade do hip-hop.

A ideia da espacialidade do social está fundada no princípio de que não existe nenhuma sociedade a-espacial ou a-geográfica, desprovida de uma espacialidade material e subjetiva que lhe permita constituir-se, reproduzir-se e transformar-se no decorrer da sua dinâmica sócio-espacial. Em outras palavras, toda sociedade humana, para se constituir enquanto tal, necessita espacializar-se e territorializar-se. Por este processo, entendemos:

- A transformação da natureza pelo trabalho humano produzindo objetos (cidades, portos, pontes, plantações, represas) e organizando-os de acordo com a organização política, econômica e cultural de cada sociedade (Santos, 1977, 2002; Quaini, 1979 e 1983; Oliveira, 1982). Assim, a transformação da natureza pelo trabalho humano (que é uma relação social e de poder e não apenas uma relação econômica) implica uma nova organização do espaço e em uma determinada relação sociedade-natureza (predatória como as sociedades urbano-industriais modernas; não-predatória, como sociedades tradicionais).
- Pela produção de significados, re-

presentações, discursos e formas de apropriação do espaço que passam pela subjetividade, pela estética e pelas percepções corpóreas. A espacialidade não possui apenas uma dimensão material, concreta e objetiva, mas implica a produção de uma subjetividade individual e coletiva, que é a base dos discursos, representações e significados que dão sentido e organizam o espaço e determinadas relações sociais. A produção de subjetividade não é um dado acessório ou secundário, mas ela funda as próprias relações sociais e de poder, legitimando e dando sentido a práticas sociais concretas (Relph, 1979; Tuan, 1983; Guattari e Rolnik, 1986; Guattari, 1992).

- A política e o poder são elementos constitutivos da espacialidade do social, pois através deles são estabelecidas normas, regras e valores hegemônicos em uma dada sociedade e até onde este conjunto de regras é válido, instituindo um *território* (Sack, 1986; Raffestin, 1993; Souza, 1995). A política e o poder são relações estabelecidas entre os homens para se definir o conjunto de regras que organizam a sociedade, a distribuição dos objetos, pessoas (grupos e classes sociais) dentro de um território e o limite até onde vigoram estas regras.

- A espacialidade do social implica uma relação de *imanência* entre sociedade e espaço, onde os termos não podem ser analisados separadamente. A ideia da espacialidade do social refuta a percepção de que o espaço geográfico é um palco para as ações humanas, algo externo à sociedade, remetendo à ideia de *homo geographicus* de Sack (1997).

Trata-se de considerar o espaço geográfico como uma categoria constituinte da sociedade e não como um fenômeno secundário, como um palco onde a História se realiza, apenas como um produto material, ou reduzido às noções de distância e localização.

Tampouco devemos considerá-lo uma instância social autônoma, com leis próprias de desenvolvimento. Trata-se de incorporar o espaço como uma categoria *imane*nte às relações sociais, uma vez que as ciências sociais¹, em grande parte, o negligenciaram² como uma categoria fundamental para a compreensão da sociedade.

O espaço geográfico, nessa perspectiva, é um produto social, que expressa um conjunto de relações sociais e de poder, ao mesmo tempo que é condição para a reprodução ou instituição de novas relações sociais. O espaço geográfico é um produto social na medida em que ele é produzido pelas sociedades humanas através da transformação da natureza, pela atribuição de sentidos e significados, o que implica uma apropriação simbólica e subjetiva e por um ordenamento político e econômico (logo, um ordenamento vinculado às relações de poder) do território, das forças produtivas, dos recursos naturais e da população. As sociedades humanas são distintas entre si, justamente porque cada uma é caracterizada por um determinado conjunto de relações sociais e de poder, que constituem uma determinada organização social, política, econômica e cultural hegemônica e relativamente estável. Uma vez que as sociedades humanas são diferentes entre si, o espaço geográfico produzido por cada uma delas será singular. Em outras palavras, cada sociedade, a partir das relações sociais e de poder que a constituem, expressa sua própria espacialidade, ou seja, uma determinada organização sócio-espacial. Vamos dar dois exemplos extremos de como as sociedades humanas expressam essa espacialidade. 1. Ao se tornar sedentário, é necessário que o homem domine técnicas que lhe permitam trabalhar o solo, controlar o ritmo de crescimento de vegetais, domesticar animais. Tudo isso



Foto: Davi Francisco da Silva - Grafite Teatro Municipal de São Paulo

implica organizar o espaço da agricultura, do pastoreio, da moradia, do cemitério, das festas, delimitar campos de caça, etc. Uma série de relações sociais e atividades são instituídas a partir dessa espacialidade. 2. Uma sociedade urbana industrial está fundada em uma divisão entre cidade e campo, constituição de complexos e eficientes conjuntos tecnológicos que permitem a produção e transmissão de energia (hidroelétricas, cabos de transmissão, usinas nucleares, termoeletrônicas, etc.), significativo controle da natureza através destes conjuntos técnicos, elevado grau de exploração e degradação dos ecossistemas, produção, circulação e consumo de mercadorias e serviços nas cidades; aglomeração da população em pontos da superfície terrestre, calcadas em intensos padrões de segregação sócio-espacial, favelização e periferização, além de amplas desigualdades regionais.

O espaço geográfico, além de ser um produto, também é uma condição de existência e de reprodução para a própria sociedade. Afinal, uma sociedade só se constitui efetivamente a partir do momento em que institui para si uma espacialidade própria. Tal espacialidade é a condição de existência e de reprodução das relações sociais e de poder desta sociedade pelas futuras gerações, que herdarão o espaço produzido pelas gerações anteriores. É importante salientar que o espaço é transformado, dentro das possibilidades existentes, para atender a novas necessidades socialmente criadas ou para expressar transformações profundas nas relações sociais e de poder de uma determinada organização social (o que ocorre no caso de processos revolucionários, por exemplo).

A espacialidade do social se faz através das práticas e relações sociais imanentes aos próprios homens. O espaço geográfico não vem antes ou depois da sociedade, mas é imanente a ela.

A espacialidade é imanente à sociedade porque também é um dos componentes da condição humana; ela é um *processo de construção e instituição permanente e imanente da própria sociedade*. Esta só se constitui e se institui completa e continuamente, enquanto espaço, produzindo-o e organizando-o, não apenas, enquanto tempo.

Essas considerações foram necessárias para deixar mais clara nossa proposta neste pequeno texto. A partir dessas reflexões, vamos procurar explicitar aquilo que denominamos de espacialidade do movimento hip-hop. O que significa isso? Vamos procurar explicitar as relações entre o espaço e a dinâmica do movimento, tentando identificar os seguintes pontos:

1. O espaço de referência identitária, ou seja, a identidade e a subjetividade coletiva produzida com uma referência explicitamente espacial que funda e constitui o próprio movimento;
2. O espaço enquanto lugar, ou seja, uns espaços vividos e percebidos, apropriados simbolicamente e afetivamente, o que permite a produção de novos discursos e práticas sobre o espaço, particularmente, sobre o espaço urbano;
3. As formas de manifestação do hip-hop no espaço urbano;
4. A forma como o substrato espacial (a materialidade) influencia, condiciona ou determina as demandas ou questões que são a razão de existência do ativismo (carência e deficiência dos bens de consumo coletivo, poluição, segregação sócio-espacial, etc.);
5. A forma como a dinâmica sócio-espacial da cidade contribui para a constituição do hip-hop, levando em consideração as relações sociais e de poder, que expressam e reproduzem relações de desigualdade e exploração (violência policial, concentração de renda, racismo, etc.).

Em função dos limites deste



Foto: Davi Francisco da Silva - Grafite Teatro Municipal de São Paulo

texto, e por levar em conta a dinâmica complexa do próprio hip-hop, não vamos analisar ponto por ponto separadamente, mas estabelecendo relações e conexões entre os diversos elementos ao longo de nossa análise.

As cidades e o hip-hop: a trajetória geográfica e as questões do movimento

O hip-hop surge nos Estados Unidos, mais precisamente nos guetos negros da cidade de Nova York, no final da década de 1960 e início da década de 1970, e rapidamente é disseminado para outros guetos de grandes cidades norte-americanas e, posteriormente, para o mundo.

Apesar de ter surgido nos Estados Unidos, podemos pensar o hip-hop mais como um movimento político-cultural, que já nasce globalizado, do que como uma experiência genuinamente norte-americana. Dessa forma, podemos dizer o seguinte: o hip-hop nasce

globalizado em território norte-americano. Defendemos essa tese porque os elementos que o constituíram estavam espalhados pelo mundo e serão articulados e agenciados nos Estados Unidos. Da África vieram as influências na dança e nos ritmos musicais; dos latinos também vieram influências rítmicas para a música e principalmente para a dança, além de vir da Jamaica o costume de se fazerem festas simplesmente levando os aparelhos de som às ruas e improvisando falas em cima da música (possivelmente dando origem aos primeiros DJs e MCs); dos negros americanos temos toda a produção cultural (*spiritual*, *gospel*, *soul*, *blues* e principalmente o *funk*). Os elementos que o constituíram são indissociáveis do movimento de desterritorialização e reterritorialização da população negra e latina ao longo do processo de formação e desenvolvimento do mundo colonial. A arte pode ser identificada como um importante fator de reterritorialização dessas populações expropriadas e escravizadas ao longo do processo de desenvolvimento do capitalismo. Por isso defendemos a tese de que o hip-hop é produto de uma globalização dos “de baixo”, uma expressão contemporânea de um movimento de resistência e reinvenção do cotidiano dominado por relações heterônomas. No caso do hip-hop, os elementos citados anteriormente podem ser considerados como fluxos que são agenciados, misturados e ressingularizados em um outro contexto sócio-espacial caracterizado pela política segregacionista norte-americana.

A política segregacionista está calcada no racismo da população branca em relação aos não-brancos (asiáticos, latinos e, principalmente, naquele momento, negros). Ela estabelece uma rígida separação espacial entre os grupos sociais utilizando a etnia como referência identitária. Dessa forma, são estabe-

lecidos bairros, escolas, bares, boates, meios de transporte, para que cada grupo ocupe um lugar específico no espaço. Tal política exige a disciplinarização e o controle dos corpos no espaço para manter a *ordem, as pessoas e as coisas nos seus devidos lugares*.

Enquanto expressão de relações heterônomas estruturais da sociedade norte-americana fundadas no racismo, a segregação legitima uma sociedade desigual. A sua espacialidade imanente a tais relações heterônomas manifesta-se nos guetos urbanos. Os guetos podem ser entendidos como enclaves territoriais étnicos, bairros caracterizados pela precária infraestrutura de serviços urbanos básicos (escolas, postos de saúde, iluminação, limpeza, segurança e transporte), baixa renda da população, acesso somente aos piores empregos e salários, altas taxas de desemprego, maior grau de violência urbana (gangues, por exemplo), violência policial, etc.

O final da década de 1960 e início da década de 1970 são marcados por inúmeros movimentos que lutam pelos direitos civis da população negra e contra o racismo. O hip-hop surge neste contexto como uma forma de sociabilidade e mobilização política através da arte e da cultura, principalmente da juventude. São criados espaços de encontros, diversão e lazer onde a sociabilidade, a mobilização política e a produção de uma identidade andam juntas. Tais espaços são públicos (ruas, praças, quadras de esporte) ou privados (bares, clubes e boates) e neles se desenvolvem as festas e os bailes de hip-hop, onde *rappers*, grafiteiros e *b.boys* (dançarinos de *break*) irão se encontrar. É nesses espaços que o hip-hop, enquanto movimento político-cultural, começa a tomar forma. A partir do momento em que a cultura encontra a política, surge o hip-hop, que não pode ser caracterizado apenas como um movimento cultural ou político. Ele



Foto: Davi Francisco da Silva - Grafite Rua 24 de Maio

engloba essas duas “dimensões” da vida humana, que não podem ser vistas de forma separada; rompe com uma forma de pensar e agir que fragmenta a vida humana em “esferas” – política, econômica, cultural e social³. O hip-hop nos mostra como a economia, a cultura e a política perpassam uma pela outra, constituindo um movimento do *socius* que não pode ser esquartejado. Através da arte e da cultura se faz política, que, por sua vez, é matéria-prima para a arte e a cultura.

O hip-hop rapidamente será disseminado para outras cidades dos Estados Unidos e daí para o mundo. A sua disseminação pelo mundo só foi possível através da apropriação das técnicas de comunicação e produção musical. De posse desse aparato tecnológico, as informações e a produção artística do movimento puderam ser conhecidas em outros lugares (principalmente favelas e periferias das grandes cidades mundiais) e passam por um novo processo de ressingularização.

Os elementos que constituem o hip-hop serão os mesmos, no entanto, serão ressingularizados de acordo com o novo *socius* onde estão engendrados: o hip-hop colombiano demonstra uma

preocupação com a questão dos conflitos entre o Estado, as FARC e guerrilhas de direita; em Cuba, levanta-se a questão da censura e do racismo; na França, os imigrantes argelinos, por exemplo, se colocam contra a xenofobia, o racismo e a vida nas periferias francesas; em São Paulo discute-se o problema do *crack*; no Rio de Janeiro é o poder do tráfico e seus impactos socioeconômicos, etc.

Através de redes comunicativas, chegam ao Brasil revistas, discos, vídeos, filmes e fitas, primeiro em São Paulo e logo depois no Rio de Janeiro e daí para Salvador, Porto Alegre, Fortaleza, etc. Em São Paulo e no Rio de Janeiro o hip-hop é disseminado através de festas e bailes de *black music* (*soul, funk*), justamente no momento de fortalecimento do movimento negro do Brasil e de valorização da cultura e estética negra. Os bailes serão espaços de sociabilidade fundamentais para que o hip-hop possa ser apropriado pelos seus frequentadores. Daí, os elementos do hip-hop passaram a ser conhecidos, estudados, praticados e produzidos nas favelas e periferias brasileiras.

As periferias conseguiram se apropriar das técnicas hegemônicas de comunicação, produção musical e visual, bem como de técnicas das artes plásticas e da indústria de tintas, *jets*, etc., para imprimir o seu tempo, sua voz, seu corpo, suas grafias, suas ideias e seu território no mundo. Por esse motivo, vamos designar o hip-hop como um ativismo político-cultural produzido nas periferias e favelas do mundo.

O ponto de partida para apreender a espacialidade do hip-hop é analisar a relação entre hip-hop, favelas e periferias. É explícito no discurso dos protagonistas como a vivência nesses espaços conforma a subjetividade coletiva do movimento. O hip-hop, em diversos momentos, é definido a partir desse espaço como “cultura de rua”, “voz da perife-

ria”, “grito da periferia”.⁴

Essa forma de autoidentificar/nomear o movimento indica a relação de imanência entre o movimento e o espaço geográfico (que se faz território e lugar), pois indica que os elementos que o constituem encontram-se justamente nas periferias. O conteúdo das letras, as gírias, os códigos, as normas, a estética das roupas, o ritmo das músicas, o grafite, tudo isso se constrói a partir dos agenciamentos que são feitos na periferia e nas suas relações com outras partes da cidade.

No caso do hip-hop a experiência de condições objetivas e subjetivas de existência do espaço urbano leva à criação de um conjunto de críticas que pode ser considerado como seu núcleo discursivo. Esse conjunto crítico é formado pelos seguintes elementos:

1. A crítica à segregação sócio-espacial, onde esta é entendida como uma expressão das desigualdades estruturais de uma sociedade capitalista semiperiférica instituída pelas relações heterônomas entre morro e asfalto ou centro e periferia.

2. Crítica à subjetividade hegemônica que representa a favela e a periferia como o espaço da violência, do caos, cujos moradores são os principais suspeitos dos crimes e responsáveis pela maioria dos problemas da cidade (violência, insegurança, assaltos, tráfico de drogas, “arrastões”, ocupação de encostas, poluição de rios e lagoas). São os espaços cancerosos, os tumores da cidade.

3. A crítica contundente ao racismo brasileiro e ao mito da democracia racial, entendidos pelo hip-hop como componentes estruturais da sociedade brasileira que não podem ser considerados “contradições secundárias”.

4. A crítica às ações do Estado, seja por omissão ou precariedade de serviços públicos essenciais — habita-



Foto: Davi Francisco da Silva - Grafite Bela Vista

ção, saúde, transporte, saneamento, educação, etc. — em favelas e periferias brasileiras e, principalmente, em relação às políticas de segurança, onde a violência policial contra a população desses espaços é sistemática e arbitrária. Além disso, podemos acrescentar a falta de canais institucionais de participação política efetiva que garantam os direitos políticos e civis estabelecidos nos marcos da democracia representativa.

Dentro do conjunto crítico, podemos identificar duas questões que aglutinam as demais e possuem o maior destaque no discurso e na subjetividade singular do movimento, que são a crítica à segregação sócio-espacial e ao racismo.

A crítica à segregação sócio-espacial aglutina as questões das desigualdades socioeconômicas (desemprego, subemprego, renda, etc.), acesso aos bens de consumo coletivo (hospitais, moradia, transporte público, saneamento, iluminação, educação, etc.), inexistência ou precariedade de políticas de



Foto: Davi Francisco da Silva - Grafite Teatro Municipal de São Paulo

Negro drama, eu sei quem trama e quem tá comigo, o drama que eu carrego para não ser mais um preto fudido, o drama da cadeia e favelas, túmulos, sangue, sirene, choros e velas (...) eu vivo o negro drama, eu sou o negro drama, eu sou o fruto do negro drama (Negro Drama).

Essa formulação é uma das principais contribuições políticas do hip-hop pois, de forma hegemônica, tanto a esquerda quanto o discurso conservador e reacionário separavam as duas questões. A esquerda, de forma hegemônica, sempre tratou o problema do racismo como uma contradição secundária do modo de produção capitalista, como um problema da superestrutura. Uma vez que a revolução fosse levada a cabo pelos trabalhadores, uma vez que a contradição principal estivesse superada, o racismo poderia ser eliminado.⁵

A crítica à segregação sócio-espacial engloba a materialidade dos espaços segregados em si e dos discursos preconceituosos construídos sobre esses espaços que legitimam e reproduzem relações violentas, discriminação, desrespeito, arbitrariedades, etc. Esse ponto é fundamental, pois existe um discurso hegemônico que se materializa em práticas concretas de poder.

O hip-hop constrói uma rede discursiva crítica a essa formulação hegemônica e parte de uma interessante formulação da segregação sócio-espacial: quando os Racionais MC's, um dos mais importantes e influentes grupos de rap do Brasil, criam a música "Periferia é periferia (em qualquer lugar)", nos permitem pensar o caráter globalizado da periferia. Em outras palavras, podemos pensar que a periferia está por todo espaço desde que exista um centro que a subordina a partir de relações de poder heterônomas. Assim, existe um caráter global para a periferia – um espaço mar-

cado pela inexistência ou precariedade de serviços públicos, elevado grau de violência, desemprego (ou subemprego), baixa renda, indicadores sociais ruins ou péssimos, etc. –, mas que ao mesmo tempo possui suas singularidades. A letra é a seguinte:

Periferia é periferia. "Milhares de casas amontoadas."
 Periferia é periferia. "Vacilou, ficou pequeno. Pode acreditar."
 Periferia é periferia. "Em qualquer lugar. Gente pobre."
 Periferia é periferia. "Vários botecos abertos. Várias escolas vazias."
 Periferia é periferia. "E a maioria por aqui se parece comigo."
 Periferia é periferia. "Mães chorando. Irmãos se matando. Até quando?"
 Periferia é periferia. "Em qualquer lugar. É gente pobre."
 Periferia é periferia. "Aqui, meu irmão, é cada um por si."
 Periferia é periferia. "Molecada sem futuro eu já consigo ver."
 Periferia é periferia. "Aliados, drogados, então..."
 Periferia é periferia. "Deixe o crack de lado, escute o meu recado."
 (Racionais MC's, "Periferia é periferia (em qualquer lugar)")

A letra descreve o conteúdo sócio-espacial da periferia. As imagens são contundentes e conseguem conciliar a questão de racismo e classe, destacando a condição do negro de duplamente explorado e marginalizado: "Em qualquer lugar. Gente pobre (...) E a maioria aqui se parece comigo". As casas amontoadas, consequência de um processo de urbanização calcado na espoliação urbana (Kowarick, 1993); os botecos abertos e as escolas vazias são um retrato da ausência do Estado como provedor de direitos básicos, como educação; mães chorando, irmãos se matando na violência cotidiana do tráfico de drogas, con-

planejamento e gestão urbanos (com destaque para a habitação), violência policial e segurança pública. O racismo, por sua vez, é articulado à crítica da segregação como um dos seus elementos estruturais e não como uma causa secundária.

A questão fundamental que o hip-hop coloca é da inseparabilidade entre o racismo e as desigualdades de classe no Brasil, onde ambas perpassam uma à outra, constituindo um único processo que produz e organiza um espaço urbano segregado. Podemos observar essa formulação nos trechos a seguir, das músicas do grupo Racionais MC's:

flitos com a polícia e desentendimentos do dia a dia; são todos elementos que caracterizam as periferias não só de São Paulo ou do Brasil, mas do mundo. Por isso, ao mesmo tempo que mantém um forte laço com o espaço de referência subjetiva, o hip-hop contém um elemento de caráter global que caracteriza a cidade brasileira do capitalismo semiperiférico, que é a constituição de espaços de pobreza, segregação e exploração do trabalho baseados em macros e micros estruturas, mecanismos e práticas de poder disseminadas pelas diversas práticas humanas: no trabalho, na economia, na produção de subjetividade e de desejo, na política, etc.

Os elementos do hip-hop

O hip-hop deve ser compreendido como uma forma de ação social coletiva produzida na experiência cotidiana de seus protagonistas nas grandes cidades do mundo. Em outras palavras, é a experiência concreta das relações sociais e de poder, da materialidade e da subjetividade que constituem o espaço urbano que é a força matriz dessa ação coletiva. É a relação imanente entre o espaço urbano e os protagonistas que produz o hip-hop.

O hip-hop pode ser considerado um ativismo político-cultural urbano. Em primeiro lugar, é produtor de cultura, ou seja, de novas formas de ser e estar no mundo, de novas estéticas e linguagens (corporais, musicais e plásticas). Através dos seus elementos constituintes, o hip-hop gera novas formas de produção artística que são inseparáveis de novas formas de agir. Quando falamos em novas produções artísticas que engendram ou apontam para novas relações sociais, estamos falando de *política*. E a política é o principal alimento para a produção artística desse movimento. Para produzir cultura, ele se alimenta de política. Logo, a

sua produção cultural é também uma forma de se fazer política, pois afirma outras formas de ser e estar no mundo, outros modos de existência.

O hip-hop é constituído por três elementos centrais: o *rap*, o *break* e o grafite.

O *rap* é a música, é um canto (às vezes, um verdadeiro discurso) em cima de uma base musical, geralmente eletrônica. Esse é o elemento que conseguiu atingir o maior grau de popularidade, através do qual o hip-hop consegue se expressar de forma mais direta e contundente. A maior parte da força do discurso do hip-hop vem da sua produção musical.

Um *rap* possui três elementos centrais: a base musical (melodia, ritmo e harmonia), a forma (rimas, ortografia) e o conteúdo. A questão fundamental é encontrar uma harmonia entre os três elementos. A linguagem utilizada pelo hip-hop é a do cotidiano, com gírias e expressões locais, que podem causar estranheza para quem escuta uma música; afinal, a produção artística é imanente ao território da vida, logo, a linguagem do hip-hop é a linguagem do seu território, é a linguagem singular de cada periferia, ainda que se considere que “periferia é periferia em qualquer lugar”. Dessa forma, o hip-hop busca ser o mais autêntico possível na construção do seu discurso. A preocupação com a linguagem é explicada pelo fato de o *rapper* querer ser totalmente compreendido pelas pessoas que escutam sua música. O trecho de uma entrevista dada por Mano Brown, integrante do Racionais MC's é elucidativo:

Tinha medo de falar gíria, de ser mal interpretado, da música ser vulgar. Se você ouvir, vai ver que as palavras... parece que eu sou um professor universitário... Tudo quase semianalfabeto querendo fa-

lar pros caras da área, e ficava parecendo que não éramos nós. Aí eu falei: ‘Não, para, mano!’⁶

As letras dos *raps* são verdadeiras crônicas do cotidiano das periferias, são relatos do dia a dia dos seus moradores feitos de forma extremamente crítica, que nos permite fazer uma importante leitura das contradições e conflitos que existem na sociedade. Através do discurso do hip-hop podemos buscar a compreensão das principais clivagens da sociedade brasileira: o racismo, desigualdades de toda ordem, a concentração de renda, a cidadania mutilada, a segregação sócio-espacial, a opressão e a violência física, psicológica e subjetiva que são exercidas por instituições do Estado (com destaque para a polícia) e pela construção de discursos e imagens estigmatizantes pelas elites e classes médias.

O *break* é o elemento do hip-hop que trabalha com a potência do corpo. A dança é uma arte que busca explorar essas potencialidades e possibilidades, construindo uma nova linguagem, uma nova forma de expressão, em que não existe a necessidade da interpretação, apenas da captação da força do movimento do corpo.

O *break* abre a possibilidade da apropriação do espaço público (ruas, praças, estações de metrô, etc.) por um curto período de tempo, mas que significa um ato de intervenção político-cultural na dinâmica urbana, pois leva uma nova estética, um novo ritmo, uma nova linguagem e um novo tempo que não é o tempo hegemônico das relações de trabalho, da reprodução do capital, dos transportes, da multidão que passa. Quando os *b.boys* levam o *break* para o centro de uma metrópole como Rio de Janeiro ou São Paulo, conseguem fazer um minúsculo espaço da cidade parar para observar o ritmo do novo corpo que ocupa a cidade.

O grafite é a arte mais visível na cidade, é aquela pela qual o hip-hop intervém de forma mais direta na paisagem urbana. São desenhos e inscrições feitos nos muros das cidades, que não devem ser confundidas com pichações. Se olharmos com atenção para as grandes cidades brasileiras, poderemos perceber facilmente o grande crescimento do grafite no Brasil. O grafite é a expressão de uma nova estética e de uma nova subjetividade coletiva que se apropria do espaço da cidade, dando visibilidade para grupos sociais historicamente silenciados e marginalizados (principalmente jovens negros e moradores de favelas e periferias). A apropriação do espaço urbano se dá através de desenhos, mensagens políticas, assinaturas com nomes e apelidos, etc.

O hip-hop e o “direito à cidade”

Destacamos que o hip-hop não deve ser considerado apenas uma manifestação cultural ou estética. Ele é, de fato, um ativismo social, com um grande potencial questionador, crítico e pedagógico que pode ser a base de importantes conquistas de cidadania. Além disso, devemos salientar que a vertente mais crítica do hip-hop deve ser considerada um autêntico movimento social, por colocar como horizonte processos de transformações efetivas na sociedade.

A potencialidade político-pedagógica do hip-hop pode e deve ser utilizada para mobilizar e organizar pessoas em torno de organizações que possam emergir como efetivos protagonistas políticos nas cidades brasileiras. Através de suas organizações, o hip-hop promove projetos culturais e educacionais, cursos profissionalizantes (produção audiovisual, por exemplo), geração de emprego e renda (*shows*, gravação, produção e comercialização de CDs), que, somados à produção político-

Notas

1. Souza (1997) nos lembra de importantes exceções que valorizaram a dimensão espacial da sociedade, como von Thünen, Alfred Weber (economistas) e Christaller (economista e geógrafo) e pela sociologia a Escola de Chicago e uma parte significativa da Sociologia Urbana.

2. Diversos geógrafos já apontaram, há tempo, tal negligência, como Harvey, 1975, 1980 e 1996; Soja, 1980 e 1993; Santos, 1978 e 1996; Souza, 1988b, 1997, 2000; Gonçalves, 2002. Essa negligência se apresenta de várias formas:

- O espaço é utilizado apenas como uma metáfora para indicar a abrangência de um determinado processo ou fenômeno (“espaço literário”, “espaço psicológico”, “espaço econômico”) e não uma categoria de análise fundamental para a compreensão das práticas humanas. Esta percepção, implicitamente, reduz e simplifica o espaço a uma área de abrangência e ocorrência de um fenômeno ou processo sócio-ambiental.

Santos (1996) nos lembra que “conceitos em uma disciplina são frequentemente apenas metáforas nas outras, por mais vizinhas que se encontrem. Metáforas são *flashes* isolados, não se dão em sistemas e não permitem teorizações” (p. 70). Sem dúvida, essa falta de rigor, desconhecimento e negligência são um obstáculo ao diálogo das diversas disciplinas das ciências sociais entre si e entre estas e as ciências naturais.

- As sociedades tendem a ser analisadas de forma a-espacial, como se a produção e organização do espaço fossem processos secundários ou apenas o resultado de uma dinâmica das outras “instâncias” ou “esferas” da vida social, com destaque para a “instância” ou “esfera econômica” (principalmente dentro das tradições marxista e liberal). A consequência desta posição é entender o espaço geográfico como um produto social ou como um reflexo da sociedade, sem considerar que o espaço geográfico também é um elemento que condiciona, facilitando, dificultando ou chamando à realização de ações humanas. O espaço é um receptáculo vazio e estéril por onde se desenvolvem as forças e processos históricos; é uma página em branco à espera da pena da História, essa sim, prenhe de vida, mobilidade e riqueza; ou ainda, o espaço é a paisagem natural que será dominada e domesticada pela cultura, pela razão e pela civilização humana (ou melhor, por europeus e norte-americanos, com uma pequena abertura para o Japão moderno e capitalista)

- Na dinâmica da globalização, o espaço estaria perdendo sua importância explicativa, o que, segundo alguns autores, implica um “fim da Geografia”. A perda de sentido e importância do espaço (e da Geografia) se deve ao fato de que ambos são reduzidos à distância. O espaço e a Geografia tornam-se basicamente o sinônimo de distância e de localização. Sem dúvida, essa é uma simplificação grosseira, pois ainda que a distância seja um dos atributos do espaço, não podemos confundi-la com o próprio espaço, ou pior, reduzi-lo a este atributo; além disso, Geografia não é a ciência das distâncias (no entanto, não negamos, de forma alguma, a importância das distâncias na conformação das práticas sócio-espaciais). Uma vez que a globalização permite, através de um conjunto de técnicas de transporte e comunicação, uma ampla facilidade de locomoção e circulação de serviços, mercadorias, capitais e informação de determinadas instituições (empresas, organismos internacionais, bancos, agências de financiamento) e classes sociais, diminuindo significativamente a importância da distância, o espaço estaria eliminado, uma vez que não representa mais importância política, econômica e analítica para a compreensão e a reprodução das relações sociais e de poder hegemônicas.

3. A crítica à fragmentação da vida social foi desenvolvida anteriormente em Castoriadis (1982) e Souza (1988a).

4. Pimentel (1997), Herschmann (2000), Rocha et al (2001), *Rap Brasil* nº 3.

5. Esse raciocínio não considera a possibilidade de que a superação da contradição capital/trabalho não leva necessariamente à eliminação do racismo. É possível a existência de operários racistas após a revolução proletária, por exemplo. A questão principal é buscar superar a heteronomia subjacente à exploração de classe e ao racismo, recusando uma hierarquia *a priori*, ou uma determinação mecânica de uma sobre a outra.

6. Revista *Caros Amigos*, Ano 1, nº 10, janeiro de 1998.

cultural do movimento, criam um ambiente favorável à mobilização política.

O hip-hop visita velhas (mas ainda atualíssimas) questões, como a segregação sócio-espacial, as desigualdades socioeconômicas, o racismo, a violência policial a partir de outros olhares e lugares, construindo um discurso próprio e autêntico. Esse ponto é fundamental, pois se queremos construir uma sociedade mais justa e solidária é crucial ouvirmos essas vozes, por tanto tempo silenciadas.

O conjunto crítico do hip-hop pode nos fornecer elementos para pensarmos um planejamento urbano crítico e alternativo, uma vez que ele nos permite fazer uma leitura diferente da cidade e da sociedade a partir de um ativismo social singular, que traz suas próprias questões, que coloca os problemas à sua maneira. Dessa forma, é possível que possamos apreender desta crítica elementos que nos permitam pensar em novas formas de democratização radical do planejamento e da gestão urbana, assim como incorporar uma ampla discussão sobre o racismo dentro e para além do planejamento e da discussão da cidade.

A partir do hip-hop podemos pensar em construir uma nova cidade, logo, uma nova sociedade, que rompa com o primado da propriedade privada sobre os direitos e sobre a vida, em que a dignidade, a solidariedade e a autonomia sejam os norteadoras das novas relações sociais e da organização sócio-espacial. Uma organização sócio-espacial pautada na liberdade e na vida e não nas desigualdades, nos desmandos e nas relações heterônomas. (cc)

Glauco Bruce Rodrigues é Professor do Colégio Militar do Rio de Janeiro, Doutor em Geografia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. (glauco_bruce@ig.com.br)

Referências

- Caros Amigos* Especial nº 3. São Paulo. Editora Casa Amarela.
- Caros Amigos* Ano 1, nº 10. São Paulo. Editora Casa Amarela. 1998.
- CASTORIADIS, Cornelius. *A instituição imaginária da sociedade*. Rio de Janeiro. 1982.
- GONÇALVES, Carlos Walter Porto. *Da Geografia às Geo-Gráficas – Um mundo em busca de novas territorialidades. La guerra infinita – Hegemonia y terror mundial*. SADER, Emir e CECEÑA, Ana Esther (orgs.). Buenos Aires: CLACSO, 2002.
- GUATTARI, Felix e ROLNIK, Suely. *Micropolítica – Cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 1986.
- HARVEY, David. *The Geography of capitalist accumulation: a reconstruction of Marxian theory*. Antipode nº 7, p. 9-21.
- _____. *A justiça social e a cidade*. São Paulo: Hucitec, 1980.
- _____. *Condição Pós-Moderna*. São Paulo: Loyola. 1996.
- HENRIQUES, Ricardo. *Desigualdade racial no Brasil: evolução das condições de vida na década de 90*. Texto para discussão nº 807. Rio de Janeiro: IPEA, julho 2001.
- HERSCHMANN, Micael. *O funk e o hip-hop invadem a cena*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.
- KOWARIC, Lúcio. *A espoliação urbana*. São Paulo: Paz e Terra, 1993 [1973].
- PERLMAN, Janice. *O mito da marginalidade*. Favelas e política no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1976.
- PIMENTEL, Spansy. *O livro vermelho do hip-hop*. São Paulo: TCC, ECA/USP, 1997.
- QUAINI, Massimo. *Marxismo e Geografia*. São Paulo: Paz e Terra, 1979 [1974].
- _____. *A construção da Geografia Humana*. São Paulo: Hucitec, 1983 [1975].
- RAFFESTIN, Claude. *Por uma Geografia do poder*. São Paulo: Ática, 1993 [1980].
- RELPH, Edward. *Place and placeness*. London: Pion, 1976.
- REVISTA RAP BRASIL. Ano 1, nº 3,4,5. São Paulo: Editora Escala.
- ROCHA, Janaína et al. *Hip-hop – A periferia grita*. São Paulo: Fundação Teseu Abramo, 2001.
- RODRIGUES, Glauco Bruce. *Geografias insurgentes: um olhar libertário sobre a produção do espaço urbano através das práticas do movimento hip-hop*. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro. Programa de Pós-Graduação em Geografia. UFRJ. 2005.
- SACK, Robert. *Human territoriality – Its Theory and History*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
- SANTOS, Milton. *A natureza do espaço*. São Paulo: Hucitec, 1996.
- _____. *Por uma Geografia nova*. Rio de Janeiro: Record, 2002 [1978].
- SILVA, Eliane Sousa. *O movimento comunitário de Nova Holanda: na busca do encontro entre o político e o pedagógico*. Dissertação de mestrado (mimeo). Rio de Janeiro. PUC. 1995.
- SOJA, Edward. *The Socio-spatial Dialectic. Annals of the Association of American Geographers*, 70. 1980. p. 207-225.
- _____. *Geografias pós-modernas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.
- SOUZA, Marcelo Lopes de. *Espaciologia: uma objeção*. Terra Livre: São Paulo / AGB, nº 5: 21-45.1988a.
- _____. *O que pode o ativismo de bairro? Reflexões sobre as limitações e potencialidades do ativismo de bairro à luz de um pensamento autonomista*. Dissertação de mestrado no Departamento de Geografia da UFRJ. Rio de Janeiro: UFRJ. 1988b.
- _____. *O território – sobre espaço e poder, autonomia e desenvolvimento*. In: CASTRO, Iná. et al. (org.). *Geografia: Conceitos e Temas*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.
- _____. *Algumas notas sobre a importância do espaço para o desenvolvimento social. Território*, nº 5, p. 5-29. 1997.
- _____. *O desafio metropolitano*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.
- _____. *A prisão e a ágora*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.
- SOUZA, Marcelo Lopes e RODRIGUES, Glauco Bruce. *Planejamento urbano e ativismos sociais*. São Paulo: Editora Unesp, 2004.
- TUAN, Yi-Fu. *Espaço e lugar*. A perspectiva da diferença. São Paulo: Difel, 1983 [1977].



Foto: Davi Francisco da Silva - Grafite Teatro Municipal de São Paulo

O hip-hop e para além da cultura de rua *Contribuições da montagem cinematográfica para o rap*

RODRIGO LAGES E SILVA
LUIS ANTONIO BAPTISTA DOS SANTOS

Neste artigo pretendemos fazer algumas considerações sobre o *rap* que se afastem da frequente abordagem ideológica ou sociologizante a que ele é submetido. Em vez disso, apresentaremos o *rap* como expressão cultural que, no seu surgimento, antecipou certas transformações contemporâneas nas relações de produção e consumo de objetos artísticos. Para tanto, levaremos em consideração as contribuições de Walter Benjamin a respeito da montagem cinematográfica, observando que o surgimento de novos modos de produção artística coinci-

de com transformações nos modos de conceber a arte e de exercer a política. Para argumentar nesse sentido, abordaremos o hip-hop no seu aspecto técnico, enfatizando as práticas de *sampling* e *looping* como modos de produção que nos ajudam a pensar a experiência contemporânea, especialmente a experiência da rua. Também com esse intuito, abordaremos o tema do surgimento do hip-hop e das *block parties* que lhe deram proveniência.

Passados mais de 60 anos do surgimento do *rock and roll*, nenhum jornalista ou estudioso ousará descrevê-

lo como um gênero musical de jovens “transviados”. Quantos anos ainda tardarão para que o hip-hop deixe de ser uma cultura de jovens “de periferia”?

Buscaremos aqui enunciar possíveis formas de pensar o hip-hop que estejam para além das reduções ideológicas ou sociologizantes às quais ele, frequentemente, está associado. Será que o hip-hop, como modo de produção artística, nos pode aportar outras inquietações que não sejam a de um projeto ideológico para a juventude negra estigmatizada, ou a produção de um sentido sociológico para a expressão dos jovens

de periferia, sentidos, na pior das hipóteses, estreitamente relacionados com preocupações da ordem da segurança e do controle¹? O que pode o hip-hop problematizar sobre a vida em geral? Isto é, a vida impessoal, que pode ser a vida de qualquer um: vida nossa, vida sua, e também a vida como potência anônima, vida que viceja fora da jurisdição dos pronomes possessivos. Qual o sentido de rua que pode estar associado ao hip-hop, para além da sua categorização como cultura “de rua”?

Uma vez que optamos por formular essa pergunta, portanto, torna-se imperioso enfrentar imediatamente outro problema: é possível dizer qualquer coisa a respeito de uma expressão artística ou cultural abrindo mão de analisar a ideologia que ela profere ou as condições sociológicas dos seus protagonistas? A arte é mesmo capaz de dizer qualquer coisa que não seja sempre uma justificativa, ou uma apologia, ou uma crítica, ou uma interpretação das condições de vida de um povo? Quando se abre mão de buscar elementos de análise nas contingências locais ou contextuais, o que resta?

É a partir do cinema, mais especificamente da montagem cinematográfica, que vamos enfrentar essas questões. Para nos ajudar nessa tarefa, buscaremos inspiração no trabalho empreendido pelo filósofo alemão Walter Benjamin (1994) no ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, no qual ele analisa as transformações do homem e da cidade no início do século passado, no momento em que as inovações tecnológicas da Revolução Industrial espalharam-se dos bens de consumo para os objetos artísticos. Benjamin (1994), principalmente a partir da sua análise sobre o cinema, aponta-nos um caminho para pensar a arte não como beleza universal ou objeto transcendente, tampouco como representação de

grupos sociais, mas como elemento que problematiza as relações dos homens com o momento histórico no qual estão inseridos e, igualmente, anuncia as potências de transformação nos modos de ser e de viver a cidade.

A partir de uma análise das inovações produtivas introduzidas pelo *sampling* e pelo *looping*, dois modos de fazer música apresentados pelo *rap*,² buscamos compreender aquilo que o *rap* pode nos dizer sobre a relação do sujeito contemporâneo com o fazer artístico. No momento em que há uma tendência global de compartilhar músicas, textos, imagens e vídeos gratuitamente pela internet, será que o *rap* não nos antecipou uma nova qualidade da relação entre o artista, os objetos de arte e o público? Mais do que isso, será que esse modo de relacionar-se com a arte não problematiza certa experiência do urbano, certa concepção da rua?

Nesse sentido, buscaremos em Charles Baudelaire (2005) e em Bakhtin (1987) indicações para pensar o urbano e para compreender a relação do hip-hop com a rua. No primeiro caso, o poeta busca nas multidões a inspiração para sabotar a linearidade das ruas, a previsibilidade dos traçados. No segundo, o crítico literário pensa as práticas populares de habitar o espaço público, mais especificamente, o modo primordial de sua ocupação: a festa. Assim, vamo-nos reportar às *block parties*, isto é, as festas de rua que estão na gênese do hip-hop, para pensar quais as contribuições políticas que essa cultura nos aporta e que estão para além do conteúdo dos discursos, ou da sua posterior organização como movimento social. Será que, ao compartilhar da natureza festiva e criativa das *block parties*, o *rap* pode ajudar a pensar a política no seu sentido primeiro, a saber, como modo de ocupar-se da *polis*, de experimentar o urbano?

O que o *rap* tem em comum com o cinema?

No meio musical, o *rap* introduziu práticas que até hoje geram um debate a respeito da sua validade como método de composição. Dentre elas, destaca-se o *sampling*, isto é, o recorte de trechos de músicas previamente gravadas (frequentemente músicas que já tiveram sucesso no passado) e sua colagem sobre outra batida, outro ritmo, gerando uma nova música que faz referência à anterior, sem, entretanto, coincidir com ela. Além do *sampling*, outro método frequentemente usado pelos DJs, os responsáveis pela parte “instrumental” do *rap*, é o *looping*, ou seja, o encadeamento sucessivo de um mesmo trecho musical de modo que ele se repita diversas vezes, gerando um compasso simétrico sobre o qual o MC – ou mestre de cerimônias – ou *rapper* pode improvisar sua fala-canto. Na sua forma mais ordinária, o *rap* é uma arte de recortar, colar, montar e editar. Uma relação secundária e não primária com os instrumentos musicais. Mas não seriam também as *pick-ups* dos DJs um tipo de instrumento musical?

É possível comparar esse método de composição que lança mão de objetos pré-produzidos com a arte de um compositor que faz nascerem melodias a partir da pressão das teclas do piano? Não seria cada nota, cada emissão sonora produzida por um piano, ou um violão, ou um instrumento qualquer, também um objeto pré-produzido?

Walter Benjamin, nos anos 1930, colocou-se questões muito parecidas com estas, mas a respeito das inovações produzidas pelo cinema e pela fotografia relativamente à pintura, principal método pictórico empreendido até então:

Muito se escreveu, no passado, de modo tão sutil quanto estéril, sobre a questão de saber se a fotografia



era ou não uma arte, sem que se colocasse sequer a questão prévia de saber se a fotografia não havia alterado a própria natureza da arte. (Benjamin, 1994, p. 74)

Para Benjamin, o surgimento de novas técnicas capazes de reproduzir objetos de forma serial — como a imprensa e a fotografia, por exemplo — destaca do objeto de arte sua aura, isto é, faz com que o sujeito perca o “aqui e agora” da obra de arte. A autenticidade, por exemplo, deixa de ser uma qualidade testável nos objetos reproduzidos tecnicamente. Um quadro pode, sem dúvida, ser reproduzido a partir da cópia manual, mas entre ele e a cópia entropõe-se o teste de autenticidade. Apenas um deles poderá ser aprovado nesse critério. Já em relação aos objetos de reprodução serial a autenticidade não é um valor importante, ou ao menos não o era na época de Benjamin. Os métodos de produção industrial contemporâneos e a pirataria, ou reprodução ilegal, estão aí para interrogar-nos se a questão da autenticidade não retomou de alguma maneira seu papel — em todo caso, sob uma forma modificada. No início do século passado o que estava em jogo não era a fetichização da indústria sob a forma da grife, mas o declínio da experiência renascentista da obra de arte como objeto aurático,³ objeto que abrigava certa capacidade de produzir uma experiência única do belo, certa potência de levar

o observador a um recolhimento, certo encanto capaz de suscitar uma devoção.

A “destruição da aura” foi um fenômeno que mudou a maneira de os homens perceberem os objetos de arte “ao mesmo tempo que transformaria a sua existência” (Benjamin, 1994, p. 169). Desde que os objetos de arte passaram a ser reproduzidos em grande escala através de dispositivos técnicos inovadores — o que coincidiu com a escalada populacional e os grandes movimentos de massa da primeira metade do século passado como o fascismo, por exemplo —, eles perderam sua aura e surgiu um novo homem que não se relacionava mais com a arte em busca de recolhimento e contemplação, mas com necessidade de distração e posse. A tradição renascentista, e que foi em grande parte mantida na *belle époque*, de ir ao encontro da obra de arte em busca de um momento de epifania ou revelação foi substituída na aurora do capitalismo pela relação desritualizada com o objeto artístico. Mais do que visitá-lo, o sujeito do início do século passado desejava possuí-lo, ainda que apenas para exibi-lo como ornamento, peça de exposição tanto mais visível quanto banal. A perda da aura foi também o processo através do qual os objetos artísticos, segundo Benjamin (1994, p. 172), afastaram-se das qualidades mágicas e secretas com que eram cultivados desde a pré-história, para se tornarem explícitos e ordinários.

Mas o sujeito da aurora do século passado não conseguiu cultivar por muito tempo o sonho de resgate daquela aura perdida; a busca pela arte sacralizada na eternidade dos valores universais foi interrompida, para Benjamin, pela montagem cinematográfica. Segundo ele, a tecnologia do cinema não se resumiria a mais uma invenção da modernidade. O cinema dissolveu as formas petrificadas da percepção do

real, assim como da subjetividade e da história humana. O homem do século 19 preocupava-se com o resguardo da sua interioridade, preocupava-se em proteger a sua intimidade das velozes transformações por que passava a cidade. O cinema veio para perturbar os modos daquela burguesia ensimesmada e encarcerada no culto ao bom gosto, às artes clássicas, aos bons modos, à sociabilidade dos salões e sua crença no objeto artístico como naturalização do belo. No cinema, o ritmo de corpos, objetos, paisagens e do próprio espectador que os observava na tela da sala escura perdia a inocência das naturalidades. A soberania do eu, que dava sentido a tudo que via, dissipava-se. Para o filósofo berlinense a fragmentação das imagens, e suas possíveis montagens, legariam-nos a libertária explosão do “universo carcerário” da vida citadina; o cárcere que aprisiona os sentidos inesgotáveis do gesto e do real.

Nossos cafés e nossas ruas, nossos escritórios e nossos quartos alugados, nossas estações e nossas fábricas pareciam aprisionar-nos inapelavelmente. Veio então o cinema, que fez explodir esse universo carcerário com a dinamite dos seus décimos de segundo, permitindo-nos empreender viagens aventuras entre ruínas arremessadas à distância. O espaço se amplia com o grande plano, o movimento se torna mais vagaroso com a câmara lenta. É evidente, pois, que a natureza que se dirige à câmara não é a mesma que a que se dirige ao olhar. (Benjamin, 1994, p. 189)

A intervenção da câmara permitia continuar de outro modo, desviar ou interromper histórias supostamente exauridas. Gestos humanos e inumanos libertavam-se das amarras funcionais. A percepção humana escapava através

desta intervenção dos limites da consciência. O olho politizava-se, perdia a inocência atravessado pelo que via na sala escura. Cortes, interrupções, imagens congeladas, silêncios produziam outros sentidos a um corpo agora profanado. A explosão do universo carcerário dos cafés, das ruas, dos escritórios, das fábricas fazia desses lugares territórios do improvável, da estranheza do não familiar, do gesto inacabado, da ambiguidade, do ainda não. A montagem cinematográfica provocava, com sua explosão, oxigênio: um promissor espaço propiciado pelo vazio das “ruínas arremessadas à distância”. Fragmentar ensinava um particular exercício de liberdade.

Através dos seus grandes planos, de sua ênfase sobre pormenores ocultos dos objetos que nos são familiares, e de sua investigação dos ambientes mais vulgares sob a direção genial da objetiva, o cinema faz-nos vislumbrar, por um lado, os mil condicionamentos que determinam nossa existência, e por outro lado assegura-nos um grande e insuspeitado espaço de liberdade. (Benjamin, 1994, p. 189)

O que os impasses conceituais enfrentados por Walter Benjamin nos primórdios dos novecentos nos ensinaram, portanto, é que, mais do que falar algo universal sobre o ser humano, ou refletir suas ideologias, sua consciência de época, ou ainda as interações entre grupos ou classes sociais; as técnicas de produção artística, como qualquer outro modo de produção, colocam a história em perspectiva, isto é, dão visibilidade aos conflitos, as disputas de sentido, as forças que lutam para definir aquilo que tem valor e aquilo que não tem, aquilo que pode e o que não pode ser chamado de artístico. O modo de produção artística não está separado dos modos de perceber a realidade e de viver a cidade.

A tecnologia artística de cada época fala sobre o sujeito enquanto produto do seu tempo, mas também sobre uma qualidade inexorável do tempo, que é problematizar as formas de subjetivação.

A fotografia veio para problematizar o valor eterno e sacralizado da obra pictórica, mas o cinema veio, na sua sequência, para modificar a nossa maneira de olhar. As transformações dos objetos artísticos são, nesse sentido, concomitantes com as mudanças nas capacidades perceptivas dos homens, nas suas aspirações existenciais e também na sua forma de exercício político, isto é, no seu modo de viver a *polis*, a cidade, o urbano. Para Benjamin, a crise instalada pelo cinema no campo da arte fez-se acompanhar de uma crise na relação do homem com os espaços. Esse “universo carcerário” constituído pela interioridade dos ambientes da cidade industrial que abominava o caráter desordenado das ruas foi posto em cheque pelo cinema e pela sua capacidade, enquanto novidade técnica, de abrir espaços para novas experimentações.

Atualmente há também uma asfixia instalada no espaço urbano. O encarceramento dos salões que foi implodido pelo cinema parece ter-se reinventado numa outra forma de cárcere em espaços privados, nos *shopping centers*, nos condomínios fechados, no desprezo à rua como espaço de encontro, e seu consequente rebaixamento à mera função de deslocar-se, deslocamento esse que não tira ninguém do lugar.

Parece-nos, nesse sentido, que, se há algo de politicamente interessante no hip-hop, é menos o conteúdo discursivo que a ele se associa, mas as inovações técnicas que ele anuncia e a possibilidade de perturbar esse universo privatista que se materializa na arquitetura e nos modos de habitar a cidade. E a forma pela qual ele o faz é colocar em cheque não a aura e a autenticidade, mas

a autoria e posse dos objetos artísticos.

Nossa hipótese é de que o modo de produção do *rap* mudou, assim como o fez o cinema no século passado, a maneira com que passamos a perceber a beleza, a maneira como mediamos a nossa relação com a produção artística, a maneira, enfim, com que percebemos a realidade. Na sequência do surgimento do *rap*, vimos instalar-se uma transformação na questão dos direitos de autoria e um redimensionamento nos direitos de reprodução e posse de objetos artísticos. É certo que esse redimensionamento passou a ser muito mais perceptível com a popularização da internet, mas, se não tivesse surgido o *rap*, é possível afirmar que tudo teria acontecido dessa forma? A internet não teria apenas aprofundado uma modificação



Foto: Davi Francisco da Silva - Grafite Bela Vista

na maneira de nos relacionarmos com a arte que nos foi apresentada pelo *rap*?

Uma das tarefas mais importantes da arte foi sempre a de gerar uma demanda cujo atendimento integral só poderia produzir-se mais tarde. A história de toda a forma de arte conhece épocas críticas em que essa forma aspira a efeitos que só podem concretizar-se sem esforço num novo estágio técnico, isto é, numa nova forma de arte. (Benjamin, 1994, p. 190)

O colecionador de objetos do início do século é uma figura que simbolizou o modo de relação possível entre os sujeitos e os objetos de arte após o surgimento do cinema e das demais formas de reprodução técnica que marcaram as primeiras décadas do século 20. Ter muitos objetos de menor valor artístico era indubitavelmente mais importante e mais gerador de *status* do que ter a oportunidade de contemplar apenas um objeto alheio, mas de imenso valor artístico. Mais importante do que assistir uma vez na vida a execução de um concerto pela Filarmônica de Berlim seria possuir a coleção completa de concertos da Filarmônica de Berlim em discos. A questão da autenticidade do objeto não era mais um tema de debate, cada disco tinha o mesmo valor do que qualquer outro disco feito pela mesma fábrica, mas a questão da autoria seguia importando. Era um disco de uma obra

criada por um autor consagrado e executada por uma orquestra consagrada. Entre todos os objetos possíveis de possuir, esse seria um objeto de bom gosto.

A internet veio para confundir essa lógica. À digitalização dos principais meios de produção artística — música, pintura, literatura — seguiu-se o problema da posse e dos direitos de autoria. Por um lado, a distribuição gratuita, que abalou primeiro a música, mas que já faz seus estragos no campo da literatura, do cinema e das imagens estáticas, praticamente universalizou o acesso aos objetos artísticos, diminuindo a importância da posse: “ter” um arquivo digital de uma determinada obra não confere especial *status* a ninguém; por outro lado o desenvolvimento de ferramentas de edição de som, imagem e vídeo, compatíveis com a maioria dos microcomputadores caseiros, fez com que qualquer cidadão que se empenhe seja capaz de acessar e modificar uma infinidade de músicas, filmes, quadros ou fotografias, problematizando a questão dos direitos de autoria. O consumidor de arte do início deste século, diferentemente daquele do século passado, não entende que adquirir um produto artístico é uma boa maneira de consumir arte. Ele quer fazer o *download* da música ou do filme que lhe interessa, depois alterá-lo, juntá-lo com outras músicas ou filmes, mudar sua sequência, mudar sua velocidade, mudar o seu sentido e, então, publicá-lo novamente na internet, para que seja *baixado* novamente de graça por outros usuários e, quem sabe, novamente alterado, modificado... Nunca a afirmação de Marx (1999) de que não há uma diferença radical entre produção, circulação e consumo foi tão válida quanto nesta era de *creative commons*⁴, o que reforça a ideia de que é a concentração dos meios de produção que faz com que se opere a mais-valia. A descentralização das con-

dições de produção artística operada pela internet, portanto, pelo menos no que tange aos objetos artísticos, parece abrir um horizonte no qual a arte pode engendrar-se num território comum e a nossa hipótese é que o *rap* tem muito que ver com isso.

Já que o *rap* teve seus primórdios na manipulação simultânea de dois aparelhos toca-discos quando ainda não existia ampla acessibilidade aos equipamentos digitais⁵, ao recortar e colar objetos prontos, num ambiente totalmente criativo e improvisado, não estaria antecipando, em certa medida, as transformações que se passam nos modos de se conceber, produzir e consumir arte atualmente? Não seriam as possibilidades atuais de criação artística a partir da internet o “novo estágio técnico”, como dito por Benjamin (1994, p. 190), que enfim é capaz de realizar plenamente aquilo que o *rap* prometia no seu surgimento?

A questão, pois, se a prática do DJ e do *raper* é arte ou não, tal como no caso da fotografia e do cinema, já não se aplica. Existe algo que foi profundamente alterado pelas condições técnicas do período em que vivemos. A nós, que fazemos parte dessas transformações, não nos cabe lamentá-las em nome de um passado mais “digno”, sonhando com uma aura que já não existe, mas seguir na direção das transformações políticas e existenciais que elas nos apontam.

O *rap*, portanto, pode ter-nos aportado inovações técnicas que anteciparam as formas contemporâneas de produzir arte. Mas, além disso, como veremos a seguir, sua maneira de operar parece ser também uma forma de problematizar a cidade contemporânea que não cessa de multiplicá-lo. A paisagem repetitiva das grandes cidades — seus grandes blocos residenciais, as avenidas lisas e velozes onde nada se agarra, nada perdura — poderia ser um elemento ao qual o hip-hop viria a se opor?

Foto: Davi Francisco da Silva



A montagem cinematográfica e cidade das multidões. Pode o rap perturbar a cidade contemporânea?

Desde a grande reforma de Paris realizada por Napoleão II sob responsabilidade do Barão Haussmann na Paris da segunda metade dos oitocentos, as cidades vêm perdendo a sinuosidade e a estreiteza característica das ruas medievais. As cidades mais recentes, construídas depois da Revolução Industrial, já são projetadas desde o princípio inspiradas num modelo higienista no qual as ruas e as avenidas são vistas como veias e artérias, feitas para circular, tanto mais saudáveis quando menos obstruídas.

Contudo, com os primeiros movimentos de massa do século 19, a presença das multidões nas ruas começou a sabotar esse ideal de linearidade. Também o cinema participou dessa transformação. Os primeiros filmes do final dos oitocentos levaram para a sala escura a descontinuidade encontrada nas ruas das cidades europeias. A morte abrupta dos fatos, a eletrizante composição e decomposição das multidões da urbe, o sentimento do nunca mais anunciado na imagem que passa, o ritmo descompassado do corpo aturdido por novas mobilidades entraram na tela ao avesso de qualquer linearidade narrativa. A rua sujou a tela de fragmentos de ritmos e imagens díspares entre fumaças e o burburinho dos espectadores.

Os primeiros filmes apareceram em 1895. Começaram a ser exibidos em feiras, circos, teatros de ilusionismo, parque de diversões, cafés e em todos os lugares onde houvesse espetáculos de variedades. Mas o principal local de exibição de filmes eram os *vaudevilles*. Os *vaudevilles* tinham surgido a partir de teatros de variedades (...) que exibiam coisas como mulheres barbadas, anões, bichos de duas cabeças e outras

aberrações (...) uma sessão típica de *vaudeville* em 1895 podia incluir um ato de acrobacia de animais, uma comédia pastelão, uma declaração de poesia inspirada, um tenor irlandês, placas de lanterna mágica sobre a África selvagem. (Costa, 2005, p. 40)

Os primeiros filmes, à semelhança das ruas, escapavam da linearidade das histórias à espera de uma presumível conclusão. Cenas do cotidiano urbano misturavam-se a imagens de fatos assombrosos, em oposição ao drama familiar burguês completamente previsível; mistura que turvava os limites claros entre ficção e realidade. No alarido dos *vaudevilles* o cinema nascia, anunciando a potência do truque. O real desvencilhava-se do conforto tramado no universo carcerário dos cafés, escritórios, lares e fábricas. O truque destruía a aura de qualquer coisa imaculada e pretensamente eterna.

Contrastes de ritmos, modulações, sobressaltos não são legados exclusivos da arte cinematográfica da modernidade. Nas ruas, Charles Baudelaire encontrou o material necessário para produzir a literatura na qual alma e sonhos investem-se da inesgotável materialidade das formas da cidade. Os choques urbanos, a Paris inundada por estranhamentos, destruindo valores sólidos do passado, a imprevisibilidade das multidões seriam saudados pelo poeta. A cidade maculada por misturas que transformavam o tempo contínuo do outrora o inspirava. Nuvens libertas da eternidade das suas formas, o lixo esquecido pela Paris fascinada por suas luzes eram, entre outros, fragmentos da montagem da sua literatura. A destruição da aura da arte seria também celebrada por Baudelaire; nas ruas, para o poeta, a dissipação do “universo carcerário” oferecia à alma urbana a sua provável profanação.



Foto: Davi Francisco da Silva - Grafite Teatro Municipal de São Paulo

Qual de nós, em seus dias de ambição, não sonhou com o milagre de uma prosa poética, musical sem ritmo e sem rima, bastante maleável e bastante rica de contrastes para se adaptar aos movimentos líricos da alma, às ondulações do devaneio, aos sobressaltos da consciência? É sobretudo da frequência das grandes cidades, é do cruzamento de suas inúmeras relações que nasce este ideal obsessivo. (Baudelaire, 1995, p. 857)

O encarceramento de que nos fala Benjamin, portanto, não diz respeito apenas a um modo de frequentar ambientes fechados, mas também a uma depreciação da rua, ambos associados ao redesenho da cidade produzido pela haussmanização. O cinema, assim como as multidões, sabotaram essa funcionalidade natural do modelo higienista. O truque, o artifício da montagem cinematográfica, surgiu para restituir à rua sua potência de criação, de inspiração literária que fez com que Baudelaire abrisse mão do ritmo e da rima para poder expressar tal desvio.



Foto: Davi Francisco da Silva

Nesse sentido, quem sabe, poderíamos dizer que o *rap* retoma o ritmo e a poesia justamente pelos mesmos motivos?

A cidade da segunda metade do século passado, em especial as cidades da América, já nascidas jovens, espalham-se verticalmente em tediosa repetição. Cada bairro parecido com o vizinho, num aparente esforço por copiarem-se infinitamente. Os blocos residenciais espelham-se reciprocamente, cada rua imitando a seguinte e assim por diante. Ser funcional é o seu objetivo. As ruas dessa cidade são tanto mais ordinárias quanto populosas.

Não apenas está-se encarcerado dentro de ambientes fechados, mas a experiência do espaço aberto, do espaço público é cada vez menos uma experiência exterior no sentido e nas possibilidades de liberdade que o “lado de fora” supõe.

Pois o *rap*, em seu recorta-e-cola, no *sampling* e no *looping*, copia exatamente esse movimento. Montar blocos em sucessão parece definir muito bem tanto a atividade do DJ quanto a do planejador urbano. Nesse contexto, seria possível continuar a fazer canção com o *swing* e a poética dos anos 1950? Faz sentido para um morador da metrópole da segunda metade do século 20 falar da vida com a diversidade de cores, timbres, ritmos, entonações e sínopes do jazz?

A repetição rítmica e prosódica do *rap* nos fala também sobre a rua, mas não num sentido territorial e sociológico. Não nos fala dos moradores de determinada rua, de determinados bairros, e, sim,

de que nas nossas atuais metrópoles um “universo carcerário” pode estar sendo cultivado com outras estratégias. Talvez não por meio da interioridade burguesa no século 20, mas, quem sabe, através de um projeto de cidade funcional e utilitária na qual os espaços urbanos cada vez mais seguem um modelo privado. Mais do que falar sobre uma população ou uma minoria, poderia o hip-hop constituir um modo de afrontar certa lógica confinatória que diz respeito a todos nós?

Pensamos, pois, que há algo sobre a relação do hip-hop com a rua que pode ser bastante interessante em termos políticos, mas que nada tem que ver com a ideia de uma “cultura de rua” no sentido de uma cultura “própria” daqueles que frequentam a rua, ou daqueles que não têm boas casas para morar e, portanto, habitam a rua. Acreditamos que há algo interessante na relação do hip-hop com a rua e que pode ser observado logo nos seus primórdios: a relação com a festa.

Política: festa vs espetáculo

O *rap* surgiu nos bairros de predominância negra de Nova York, a partir dos *sound systems*, grandes aparelhagens de som dispostas ao ar livre durante eventos que ficaram conhecidos como *block parties*, ou festas de quarteirão. Nesses aparelhos, DJs alternavam músicas *funk* alteradas a partir de *loopings* e *samples*. Sob o ritmo dessa batida (*beat*), um MC (mestre de cerimônias) improvisava fraseados no intuito de animar a multidão aglomerada no seu entorno.

A festa constitui-se, portanto, numa das condições fundamentais de emergência do *rap* e do hip-hop de um modo geral. Contudo, é preciso tomar duas precauções para não sermos demasiado precoces na compreensão do significado da festa para as manifestações coletivas: a primeira delas é em relação à função da festa como celebração; a segunda é relativizar a sua utilidade como

entretenimento e lazer.

Talvez um dos mais importantes teóricos da literatura de seu tempo, Mikhail Bakhtin dedicou uma vasta obra à análise da produção literária do bardo da literatura francesa: François Rabelais. Nela, ocupa um lugar destacado a interpretação do significado da festa popular na Idade Média. Para Bakhtin (1987), a festa não é secundária em relação ao fenômeno coletivo, ela não existe prioritariamente para celebrar o ócio em contraposição ao trabalho ou para afrouxar a carga de opressão que incide sobre as camadas populares. “A festa é a categoria primeira e indestrutível da civilização humana” (p. 240).

A partir de uma análise da obra cômica de Rabelais, Bakhtin (1987) aborda a relação entre o espaço da praça pública medieval e os seus modos de ocupação: a feira, os jogos, os folguedos, os charlatões, os discursos, o carnaval e, sobretudo, a festa. Fundamentalmente, o inesperado que sua observação singular nos aponta é que todos esses elementos estavam mesclados em sua gênese, não havia uma separação evidente entre o que eram as compras e as vendas de objetos, as exibições públicas de habilidades físicas, as disputas cômicas, os jogos, a dança e a música. A ocupação festiva do espaço público é o modo de estar em público por excelência e a sua restrição ou desnaturalização em atividades, datas ou ocasiões é um efeito secundário, fruto dos modos de produção social e de exercício do poder. É o Estado e as suas instituições que se apropriam da festa para seus próprios fins e não o contrário.

É a festa que, libertando-se de todo utilitarismo, de toda finalidade prática, fornece o meio de entrar temporariamente num universo utópico. É preciso não reduzir a festa a um conteúdo determinado e limitado (por exemplo, à celebração de um acontecimento histórico), pois na realidade

ela transgredir automaticamente esses limites. É preciso não arrancar a festa à vida do corpo, da terra, da natureza, do cosmos. Nessa ocasião, “o sol se diverte no céu” e parece mesmo existir um “tempo de festa” especial. Na época burguesa, tudo isso declinou. (Bakhtin, 1987, p. 241)

Voltando às *block parties*, seria uma redução perigosa caracterizá-las como ato de insubordinação às leis de silêncio ou dos modos ordeiros de habitar a metrópole em prol de entretenimento e lazer, ainda que estes elementos estivessem presentes. Antes disso, gostaríamos de pensá-las como uma emergência dessa memória popular que está sempre prestes a ser atualizada na relação com os espaços públicos, ainda que as práticas governamentais e de urbanização contemporâneas, o choque de ordem, a tolerância zero pareçam atuar frequentemente em sentido contrário.

O elemento político está nas condições de emergência do *rap* antes mesmo de qualquer associação com discursos de classe, raça ou contestação minoritária. O *rap* surge como expressão política porque é um ator importante de uma relação festiva com o espaço público, de suspensão das boas maneiras e do comedimento privados, de encontros excessivos, urbanos, multitudinais, imprevisíveis, improvisados, criativos...

Essa inversão ontológica apontada por Bakhtin não é banal e solicita que a observemos com cuidado. São os modos de exercício do poder que definem e qualificam as práticas como festa, dando-lhes um pretexto, um santo para abençoá-la, uma liturgia para especializá-la. A experiência do espaço público é genericamente festiva, porque o ato de estar coletivamente na rua, na praça pública, ensaja a experimentação e o jogo. O caráter lúdico da festa medieval nos adverte para o fato de que a política é jogo, mas também ilusão. O vo-

cábulo romano *ludus* dá origem a ambas as palavras — *jogo* e *ilusão*.

Se argumentamos, pois, que o *rap* encontra sua força política justamente porque tem na sua proveniência a marca das *block parties*, isto é, do jogo, da criação, da improvisação, cabe dizer que, pelo mesmo motivo, ele também traz consigo armadilhas ilusórias, espetaculares.

A metamorfose do modo de exposição pela técnica da reprodução é visível também na política. A crise da democracia pode ser interpretada como uma crise nas condições de exposição do político profissional. (...) Com isso os parlamentos se atrofiam juntamente com o teatro. (...) Esse fenômeno determina um novo processo de seleção diante do aparelho, do qual emergem, como vencedores, o campeão, o astro e o ditador. (Benjamin, 1994, p. 183)

As transformações anunciadas pelo cinema não foram recebidas por Benjamin com tolo otimismo. Ao mesmo tempo que ele reconhecia forças disruptivas que afrontavam as comodidades burguesas, seu recolhimento, seu recato em prol de uma reapropriação do real como contingente, como artefato, como artifício, uma força destruidora que abria um campo de liberdades possíveis, ele percebeu como essa tecnologia servia para a hipnose das massas, para os jogos verticais de identificação, para o fascismo.

Assim como o cinema não é “bom” por si só, também o *rap* deve ser incensado com tais predicados. Buscar louvá-lo como cultura popular, cultura de periferia, cultura de resistência, apenas intensifica seu aspecto espetacular, suas sedução mais rasteiras, afasta-o do saudável ambiente festivo do qual ele provém.

O *rap* não surgiu para protestar ou para representar a minoria negra nova-iorquina; surgiu como *feito* desse momento de encontro e descontração que eram as

block parties. Se há um discurso que se associa a ele, isso não significa que discursar seja uma característica intrínseca da forma artística que constitui o *rap*, senão que o ambiente de festa é precisamente aquele em que é possível dizer o que é necessário ser dito. Segundo Bakhtin, as festas medievais eram também a ocasião em que os oradores se dirigiam ao público com franqueza:

Tratava-se da franqueza perfeitamente objetiva, proclamada em voz alta diante do povo reunido na praça pública, que dizia respeito a todos e a cada um. Era preciso colocar o pensamento e a palavra em condições tais que o mundo voltasse para eles a sua outra face, a face oculta, da qual não se falava nunca ou sobre a qual não se dizia a verdade, que não coadunava com as declarações e as formas de concepção dominante. (1987, p. 237)

Diferentemente do discurso “de conscientização dos pobres” que uma esquerda antiga já almejou, o que surpreendeu no conteúdo social do *rap* na ocasião do seu surgimento foi essa franqueza de dizer as coisas que precisavam ser ditas, ainda que por vezes aludissem a uma realidade dura, de violência e segregação. Caracterizar esse conteúdo como denúncia ou prática de “dar visibilidade” é diminuir a força política que ele carrega consigo enquanto exercício de estar em público. A posição do *rapper* ao falar em público faz alusão justamente à posição do político como aquele que se ocupa da *polis* sob a sua forma mais direta e democrática, e menos disfarçada sob o que veio a caracterizar a política enquanto prática de espetáculo e, em última instância, prática fascista de relação com o público.

A rua como inspiração cotidiana

Vimos que caracterizar o hip-hop como cultura de rua, numa tentativa romântica de fazer-lhe aderir tons

revolucionários ou sociais, diminui em intensidade aquilo que o hip-hop pode nos apontar como experimentação política.

Numa estratégia inspirada em Walter Benjamin e sua análise do cinema, acreditamos que o hip-hop pode aportar importantes pistas para pensarmos a cidade e os modos de subjetivação contemporâneos, tomando como ponto de partida as técnicas nele empreendidas e não o conteúdo das músicas ou os discursos que sua modulação como movimento social profere, muito embora também não se trate de rejeitá-los completamente.

Neste começo de século, assim como no começo do século passado, as tensões que atravessam o nosso modo de produção, a nossa sensibilidade, as nossas formas de perceber a realidade encontram seu palco na rua. O hip-hop não é mais cultura de rua do que qualquer forma de arte no sentido de que a rua é “o lugar” de criação, por princípio, uma vez que consideramos a criação uma potência impessoal, anônima, que nos habita, mas a qual não fazemos cativa. O que, sim, o hip-hop consegue, pela maneira despretensiosa com que se constitui, é falar em nome de um cotidiano.

O cotidiano é o movimento pelo qual o homem se mantém como que à sua revelia no anonimato humano. No cotidiano não temos mais nome, temos pouca realidade pessoal e quase não temos uma figura (...) o cotidiano dissolve as estruturas e desfaz as formas, se bem que reformando-se sem cessar por trás da forma que insensivelmente arruinou (...) Foram necessários esses desertos que são as cidades mundiais para que a experiência do cotidiano começasse a alcançar-nos. O cotidiano não está no calor de nossos lares, não está nos escritórios (...) Está — se estiver em algum lugar — na rua (...) Quaisquer que sejam os seus aspectos, o cotidiano tem esse traço essencial: não se deixa apanhar. Ele

escapa. Ele pertence à insignificância, e o insignificante é sem verdade, sem realidade, sem segredo, mas é talvez o lugar de toda significação possível. (Blanchot, 2007, p. 237)

Nas festas urbanas pode-se celebrar a radicalidade cortante do cotidiano, lugar onde o anônimo afirma-se correndo o aprisionamento identitário de qualquer estética. E porque a festa é a marca

dos encontros coletivos num espaço público é que ela tem tanto que ver com a política no seu sentido mais primordial, isto é, de experiência da *polis*, da cidade enquanto universo de possibilidades. (cc)

Rodrigo Lages e Silva é Doutorando em Psicologia na UFF.

Luis Antonio Baptista dos Santos é Professor Titular do Programa de Pós-graduação em Psicologia da UFF.

Notas

1. Mais a respeito disso no artigo: SILVA, Rodrigo Lages e & SILVA, Rosane Neves da. Paradigma preventivo e lógica identitária nas abordagens sobre o hip-hop. *Fractal, Rev. Psicol.*, jun 2008, v. 20, n. 1, p. 135-148. ISSN 1984-0292. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1984-02922008000100015&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 15 fev. 2012.
2. Hip-hop é a conjugação de *hip* (quadril) com *hop* (salto). Afrika Bambaataa cunhou esse termo para agrupar três formas de expressão artística que surgiram nos bairros negros de Nova York no final dos anos 1970 e início dos anos 1980: o grafite, o rap (*rhythm and poetry*) e o *break*. O *rap* é a expressão mais conhecida do hip-hop e é muitas vezes chamado dessa forma. Neste artigo utilizaremos ambos os termos para aludir ao *rap*. Quando se tratar do hip-hop como movimento social, será assim referido, explicitamente.
3. É bem verdade que, se formos levar às últimas consequências o tema da autenticidade, sabemos que a Renascença foi também o apogeu das cópias, já que constitui, sobretudo, um grande movimento de cópia das formas humanas encontradas nas escavações arqueológicas de estátuas romanas, estas, por sua vez, cópias em mármore de originais em bronze gregos... Ao final vemos que o que há de mais autêntico em termos de arte é o ato de copiar.
4. *Creative commons* é uma empresa não-governamental que emite licenças de direitos autorais voltadas para o compartilhamento de produtos artísticos e tecnológicos. Nessa modalidade de licença cada autor define que parte ou uso do trabalho está reservada e que parte está liberada para o compartilhamento, a modificação, a cópia, etc. Ela substitui as tradicionais licenças de “todos os direitos reservados” por uma modalidade de “alguns direitos reservados”.
5. Vale a pena ressaltar a dualidade “zero e um” representada pelo digital para pensar a duplicação dos toca-discos como uma possível emulação da era digital através dos meios disponíveis na época.

Referências

- BAKHITIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1987.
- BAUDELAIRE, C. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica (primeira versão). In: *Obras escolhidas II*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BLANCHOT, M. *A conversa infinita*. A experiência limite. São Paulo: Escuta, 2007.
- COSTA, F.C. *O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação*. Rio de Janeiro: Azougue, 2005.
- MARX, Karl. Para a crítica da economia política do capital. In: *Os pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 1999.