

Luiz Geremias

**A Fúria Negra Ressuscita:
as raízes subjetivas do hip-hop
brasileiro**

2006

Índice

Introdução	7
1 O gueto forja sua cultura	17
1.1 As origens – MCs e DJs	18
1.2 B-boys e grafiteiros	25
2 Próxima parada: Estação São Bento	35
2.1 O funk carioca	38
2.2 O hip-hop brasileiro	41
3 As raízes subjetivas do hip-hop	55
3.1 Jazz e hip-hop: não tão distantes quanto se pode pensar	57
3.2 A ira negra	63
3.2.1 Malcolm X	69
3.3 A herança da ira negra no hip-hop	72
3.4 A Geração H	84
4 A identidade do hip-hop brasileiro	91
4.1 As referências imediatas e mediatas	97
4.2 O gangsta e o lugar do crime	106
4.3 A relação com a mídia	114
Considerações finais	123
Bibliografia	133

A todos os “manos e minas de atitude”

Resumo

Partindo da constatação do parco reconhecimento acadêmico do fenômeno cultural representado pelo hip-hop no Brasil, o autor expõe a história do movimento hip-hopper nos Estados Unidos – local onde surgiu – e no Brasil. Identifica as raízes subjetivas do fenômeno na influência negra na música norte-americana no século XX e no movimento pelos Direitos Civis empreendido pelos afro-descendentes desde a Guerra de Secessão, notadamente no pensamento de Malcolm X. A partir dessa fundamentação, expõe e discute uma proposta de abordagem das propostas subjetivas do hip-hop brasileiro, apontando como principal fator a ser considerado o fato desse movimento cultural viabilizar, para os jovens negros das periferias e favelas, a passagem de objetos do discurso jurídico-policial para o de sujeitos de seu próprio devir.

Introdução

O hip-hop vem crescendo nos grandes centros urbanos ocidentais entre os jovens dos subúrbios, periferias e das favelas. Mas, não apenas: alguns “playboys” já descobriram o rap, e desfilam em carros com os “hits” do Racionais MCs em alto e bom som; muitos roqueiros ou sambistas já reservam bons momentos de sua vida sonora para conhecer e curtir o ritmo criado pelos DJs no sampleamento de recortes musicais, e as competições entre estes são empolgantes e concorridas; jovens de todas as cores e procedências vão até os eventos de break – ou páram nas ruas para assistir aos grupos de “street dance” – e vibram com as alegorias dos b-boys; não há quem não passe em um ônibus e não fique embevecido com alguns grafites espalhados pelos muros, em cores e formas inusitadas, num estilo absolutamente singular que, como não poderia de ser em se falando do hip-hop, sempre contém uma mensagem embutida implícita ou explicitamente.

Assim, paulatinamente, a gente urbana vai descobrindo uma nova forma de expressividade bastante consistente que, muitos não sabem ainda, traz consigo um discurso coerente a ponto de reunir milhares de jovens em eventos onde se irmanam¹ e se engajam num projeto que os intelectuais preferem chamar “manifestação cultural”, mas que seus adeptos tratam como uma cultura: “a cultura hip-hop”, norteadora de grande parte de seus sentimentos, pensamentos e atos.

¹ Formando uma grande “fratria” nos termos de KEHL, Maria Rita. As fratrias órfãs, disponível em www.estadosgerais.org/historia/57-fratrias_orfãs.shtml

Se pudermos tentar uma contextualização instantânea desse movimento cultural, localizá-lo num mapa imaginário do território microfísico do poder social, imaginemos que afigura-se como uma “mancha”, uma “mancha negra”² que surgiu pontilhada nos “guetos”, e se espraia a ponto de cobrir áreas geográficas jamais representadas nos mapas oficiais³. Cartograficamente, então, situa-se no vazio deixado pela expansão da burguesia nos grandes centros urbanos. Em São Paulo, por exemplo, onde aportou vinda dos subúrbios novaiorquinos, delineia contornos nas periferias habitadas predominantemente pelos afrodescendentes e demais deserdados pela hegemonia do capital. Regiões que só constam nos mapas por um nome genérico e um vazio, um nada. Como se “nada” fosse o que a burguesia tivesse a dizer àqueles que lhe sustentam os luxos durante algumas centenas de anos⁴. Ou, ainda, como se “nada” fosse o que a burguesia devesse dar aos descendentes dos escravos que ganharam como presente áureo a miséria, a exclusão e a marginalização social. A mancha é negra e vem trazer um

² Mesmo que se saiba que a maioria dos praticantes do hip-hop seja da etnia afrodescendente, podemos entender, como faz Joel Rufino dos Santos (1995), que o negro não é, nesse caso, restrito à cor da pele, mas a um lugar social, ou como sugere Stuart Hall (1998 e 2003), a um discurso.

³ Olhe-se um mapa dos grandes centros urbanos, como o Rio de Janeiro, e se vai perceber que nas áreas de favelas nada há além de um nome, o nome oficial do local – que nem sempre coincide com o nome dado pela comunidade a esse mesmo local, como é o caso do morro, situado em Botafogo (zona sul da cidade) que oficialmente é chamado de “Dona Marta”, mas que seus moradores chamam de “Santa Marta”.

⁴ Sendo a ideologia, sob o ponto de vista marxista, uma visão de mundo que, sob a lente da lógica do capital, inverte as relações causais e de sentido, é justo afirmar que não são os trabalhadores que necessitam do burguês (patrão) para sua sobrevivência, mas sim são as elites que dependem do trabalho dessa outra classe. A relação de dependência dos numerosos membros desta para os poucos privilegiados daquela decorre exatamente dessa “inversão” que potencializa o poder da burguesia dando-lhe acesso ao poder econômico, político e, acima de tudo, policial. Seguindo nessa mesma trilha, talvez seja justo especular que boa parte das ações criminosas assumem, em nossos meios urbanos, o discurso de contestação dessa lógica invertida, buscando recuperar o prejuízo causado por esse inversão de sentido.

prelúdio de guerra, aliás, já está trazendo a guerra, utilizando a mais efetiva e ofensiva estratégia de guerra presente no contexto societário midiático contemporâneo, a guerra que se dá ao nível da subjetividade, a “guerrilha cultural urbana”, onde as armas são as mensagens enunciativas de identidades – ou seja, o que define e sustenta o amor de um soldado ou guerrilheiro por uma causa.

Como poderia ser diferente? Um sistema que, para Gilles Deleuze e Felix

Guattari, é uma forma muito especial de delírio – “Everything is rational in capitalism, except capital or capitalism itself”⁵, um dia teria que se deparar com a sua lógica delirante perversa “frente-a-frente”. Como afirma MV Bill no rap “Só mais um maluco”, “*o pesadelo que a elite não quer ter/ (é) bater de frente com alguém da CDD*”⁶. CDD, como sabemos, é a Cidade de Deus, que ficou famosa pelo filme⁷, criticado pelo próprio Bill⁸. A referência feita por este no rap citado é clara: o bairro carioca figura como mais um dos lugares pobres e violentos do mundo “globalizado” pelo capital. Bater “de frente” com alguém de lá, ou de qualquer outro gueto, é realmente o pesadelo que mais assola as elites cariocas. Encarar a fúria do povo das periferias e favelas “de frente” é o que as elites não desejam de forma alguma, simplesmente porque assim terão que vivenciar amargamente toda a violência que vitima os moradores de recantos como o citado – causada estruturalmente pelas próprias elites, que concentram de forma egoísta a circulação monetária, dos bens de consumo e, principalmente, das oportunidades. Não podemos esquecer que os deserdados da lógica delirante capitalista também têm seus delírios, ou compartilham dos mesmos delírios dos executivos e “playboys”, e bus-

⁵ “A Very Special Delirium”, an interview with Gilles Deleuze and Felix Guattari in: “Chaosophy”, ed. Sylvere Lotringer, Autonomedia/ Semiotexte 1995 with permission by the publishers.

⁶ Trecho do rap “Só + um Maluko”, disco KL Jay na Batida volume III – Equilíbrio, São Paulo, 4P Discos, 2001.

⁷ Filme de Fernando Meirelles, lançado em 2002, baseado no romance “Cidade de Deus”, de Paulo Lins.

⁸ Em texto publicado no site Viva Favela: www.vivafavela.org.br.

cam fórmulas agressivamente concretas⁹ de alcançar o dinheiro, a fama e o poder que a mídia diz ser possível a todos no ambiente “livre e democrático” de uma sociedade capitalista, gerando um ciclo de violência que se espalha como a mancha negra no nosso mapa imaginário. Ou seja, na ausência de outras oportunidades para o gozo da qualidade de vida capitalista, resta a investida contra o patrimônio e, muito freqüentemente, contra a cidadania que lhes é negada. Em vez da vida, a sobrevida.

Como os mapas estão vazios exatamente nos pontos onde habita essa gente “perigosa”, talvez a burguesia tenha tentado fingir que o problema criado pela lógica da exclusão social não existia realmente. Talvez tenha sonhado que o confronto jamais se daria, e se isso acontecesse estaria segura pelo aparato policial. Na verdade, está relativamente segura, e as investidas dos “comandos” e “quadrilhas” são contidos a bala. Por mais que a guerra urbana faça vítimas do lado das elites, as baixas não se comparam com as do outro lado. O poder está permanentemente mantido, e as reclamações públicas da burguesia ultrajada deixam claro que a situação deve se manter como está, com o recrudescimento do discurso e das práticas repressoras. No entanto, como dissemos, a relatividade do controle conseguida pelos Secretários de Segurança – com seus canis de “meganhas” e arsenais bélicos – é absolutamente relativa, e não contém o confronto entre ricos e pobres.

⁹ Utilizamos o termo “concreto” para significar as ações feitas no plano do “ato”, que escapam da subjetivização psíquica – necessariamente cultural –, conforme podemos apreender das noções de Wilfred Bion, um psicanalista inglês com noções muito singulares sobre a relação entre o sujeito e a realidade. No caso do crime, há uma prática eminentemente concreta, plenamente corporal, embora traga em si um discurso subjetivo, como o captado pelas mídias, sempre acompanhado pela condenação pelo uso da violência (de quem, cara pálida?). No caso do hip-hop, essa concretude é manifestada, por exemplo, nas letras dos raps, subjetivizando a “concretude” psicológica da ação criminosa. Um dos maiores auxílios que o hip-hop traz a quem se dedica a pensar o sentido do crime é subjetivizá-lo. Da mesma forma, ironicamente, presta um serviço à burguesia na medida em que está trazendo um “alerta”: do jeito que a coisa vai, com a opressão e discriminação crescentes, “o bicho vai pegar” com cada vez mais intensidade.

Mas, o que MV Bill proclama no rap citado acima não diz respeito diretamente a esse confronto cruel, que derrama sangue e vitima inocentes e algozes. Toma-lhe, isso sim, como uma referência metafórica, pois o verdadeiro confronto, pensam os hip-hopppers, se dá no plano das representações, isto é, da cultura. A simples presença de um rapper num palco ou num estúdio, cantando e declamando suas mensagens bélicas, é a maior ameaça. Se o crime não é tão organizado quanto dizem, e quando é fica por conta da participação das elites, a invasão midiática de uma manifestação discursiva como o hip-hop parece bem mais articulada e bem mais perigosa, simplesmente porque é mais inteligente e mais astuciosa. Para Bill e para os demais rappers, o pesadelo das elites não é o crime – como estas julgam ser –, mas a ação cultural que trazem embutida nos seus versos. Para eles, aquele é facilmente contido, enquanto esta não pode ser mais controlada.

Nossa surpresa com a descoberta dessa força discursiva que uma parcela da população jovem e pobre tem demonstrado através dos raps foi a primeira sedução para a realização deste trabalho que visa não tanto tecer imbricadas teorias sobre o hip-hop, mas principalmente apresentá-lo a quem ainda não o conhece – ou não percebeu sua vitalidade. Versando sobre o cotidiano, com as mazelas do crime misturadas às peripécias da polícia, os rappers inventam a trilha sonora do “gueto”, a “idéia”, o “papo reto” que chega às classes médias através de cds, rádios e pela tv. Um estilo que faz de uma espécie de “palavra de honra” – termo muito usado no passado, mas praticamente esquecido com a expansão indomável da lógica perversa do capital (onde as pessoas parecem ter perdido os valores, ficando apenas com os preços) – o seu ponto de equilíbrio e sua força.

A partir desse contato, e das reflexões iniciais que ele propiciou, passou a ser uma obsessão, desde o ano de 2000, ler, assistir, recortar, copiar, colar e registrar tudo o que se referia ao hip-hop em diversas mídias. Descobrimos que se trata de uma iniciativa ambiciosa, que pretende falar sobre o cotidiano das periferias e, através da busca do estabelecimento de um discurso alicerçado

por uma prática eminentemente política, ser mais que uma manifestação cultural. Pretende ir além, ultrapassar os limites da “expressão pública e coletiva de uma opinião ou sentimento” (definição de “manifestação cultural” no dicionário Aurélio) e tornar-se gérmen de um novo mundo. Um mundo tomado pelo “proceder”, pela “atitude”. Um mundo com quatro pês: “Poder Para o Povo Preto”, conforme refere a marca de uma produtora do mundo hip-hop, a 4P.

A maior parte dos jovens que se reúnem sob o que chamam de “Cultura Hip-Hop” não se contenta em fazer música, grafite, poesia ou dança. Eles querem ser referências para o seu público, aparentemente não como ídolos, mas principalmente como exemplos de vida, de poder, força e ética. Querem semear uma nova realidade para os habitantes das periferias, dotando-os de informações e fomentando o aparecimento de uma consciência crítica em relação a temas delicados da contemporaneidade: a discriminação racial, a violência, o recrudescimento da criminalidade, a desigualdade econômica, a falência da credibilidade da classe política.

Para a pesquisa, foram coletadas aproximadamente 2.000 horas de registros televisivos do tema, conseguidas nos mais diversos canais e programas da tv brasileira – aberta e fechada, mas com a predominância da MTV brasileira – a emissora que mais dá espaço aos hip-hoppers. Além disso, cds, revistas, recortes de jornais, textos retirados dos *sites* de hip-hop nacionais e internacionais, alguns textos, ensaios e entrevistas compuseram, junto com a parca literatura existente sobre o tema, o corpo conceitual examinado neste trabalho. Nos abstermos de procurar contatos “*in loco*”, o que ocasionou uma abordagem absolutamente pautada pelo contato com objetos das mídias. Acreditamos que a falta do contato direto é suprida pela riqueza da reflexão feita sobre o discurso, e que este procedimento deve ser prioritário num curso acadêmico que se propõe a refletir sobre os discursos presentes nos meios de comunicação, incluindo todas as mídias disponíveis na contemporaneidade: da pura e simples forma de um grupo social

se vestir até a ocupação do espaço virtual, passando pela exposição nos meios audiovisuais.

Como vamos afirmar no capítulo IV, as relações do hip-hop com a grande mídia estão ainda por ser esclarecidas. Talvez pauteiros, repórteres e editores precisem ser apresentados ao universo hip-hop, para quem sabe pautar mais vezes os acontecimentos desse “mundo”. Talvez esse não seja o caso, pois as diretrizes que ditam a atitude da imprensa nos últimos anos são as que levam à exploração do tema “segurança” estruturado como horror ao outro – “o” outro, a sombra estruturante do discurso burguês para a qual se inventou a antropologia – personificado nas populações faveladas. Assim, o que pode se esperar é apenas a tendência das elites em abordar dos fenômenos ligados aos “periféricos” sempre vinculada ao bizarro, às manifestações de barbárie, ao rompimento do pacto social burguês representado pelo crime.

A grande imprensa praticamente não dedica espaço¹⁰ ao hip-hop, e as informações mais importantes para nosso trabalho foram retiradas de revistas especializadas no tema, do único programa televisivo de hip-hop no Brasil – o YO!, da MTV – e de sites – principalmente o Real Hip-Hop e o Bocada Forte – fundados por hip-hoppers e dedicados à discussão daquilo que chamam a “cultura hip-hop”. A abordagem dada pelas matérias de veículos de grande circulação geralmente mostra uma considerável falta de informações acerca do que seja essa tal cultura. Por isso, matérias da grande imprensa foram coletadas, mas, para os nossos objetivos – desvendar quem são, o que dizem ser e o que discursam esses jovens – foram bem menos úteis do que as colhidas nas mídias dedicadas a hip-hoppers.

O mundo hip-hop é ainda um ilustre desconhecido fora de seus limites. Consegue reunir milhares de jovens em torno de suas diversas manifestações – o rap, o scratch, o break e o grafite

¹⁰ As redes de tv, com exceção das tvs educativas e da MTV, dedicam ao hip-hop uma atenção bastante modesta. Há programas de rádio dedicados ao rap, mas fora deles, esse estilo não costuma estar presente nas programações de AMs ou FMs.

– mas, como afirmamos, não é conhecido senão de forma fragmentada na mídia e entre a intelectualidade nacional, com raras exceções. Por isso, partindo de toda a observação feita nos últimos anos, delimitada explicitamente nas mídias de veiculação do hip-hop, reafirmamos a pretensão de, neste trabalho, fornecer elementos para uma compreensão global sobre a “cultura hip-hop”, ressaltando os pontos que consideramos importantes para cumprir esse objetivo.

Logo no primeiro capítulo, expomos a história do hip-hop em Nova York, onde nasceu trazido por DJs jamaicanos, que, em Kingston, já faziam algo bastante parecido com o rap. Alguns chegam a situar o nascimento do hip-hop se deu na capital jamaicana, mas parece-nos mais adequado localizar sua criação nos subúrbios nova-iorquinos, pois foi nos guetos dessa cidade que o projeto de DJs como Kool Herc vingou, e foi crescendo até chegar ao tamanho que assumiu durante as últimas décadas.

No segundo capítulo, veremos como o hip-hop chegou ao Brasil, dos bailes “black” nos subúrbios dos grandes centros até as “posses”, os centros de hip-hop que extrapolam seus desígnios culturais mais específicos e se lançam na aventura da organização comunitária e do projeto de uma prática política. Passando, é claro, pela Estação São Bento e pelo rap “gangsta” do Racionais MCs e outros. Aliás, talvez seja importante salientar neste momento que o grupo citado é uma referência no movimento brasileiro¹¹ durante toda a sua existência, por isso, inevitavelmente, tinha que ganhar destaque especial em nosso trabalho.

Em seguida, no terceiro capítulo, vamos contar um pouco da história da música negra americana e do movimento do povo afro-

¹¹ Como veremos no texto, a importância subjetiva do Racionais MCs só tem concorrentes na dupla Thaide & DJ Hum. Junto com os quatro rapazes “racionais”, Altair e Humberto podem ser considerados os “dinossauros” do movimento rap no Brasil, os “exegetas” desse mundo que, segundo acreditam, “é como a China: os olhos grandes não entram”, como sentencia KL Jay – o DJ do grupo paulista Racionais, e produtor de diversas outros grupos – na música rap “Ouve Af”, de sua segunda “bolacha” solo, o disco “KL Jay na batida III – Equilíbrio” (o motivo do “III”, sendo seu segundo disco, só ele sabe explicar.

americano em busca do reconhecimento de seus direitos civis, elementos fundamentais para compreender os vínculos subjetivos do hip-hop brasileiro, como veremos principalmente ao falar de Malcolm X e a herança subjetiva que a sua “ira negra” deixou para os jovens negros brasileiros que se agrupam em torno da manifestação cultural que abordamos.

No último capítulo, abordaremos a subjetividade do hip-hop brasileiro, com uma panorâmica sobre o que interpretamos como fundamental para que saibamos como pensam esses jovens. Esperamos mostrar o vigor das propostas contidas na “atitude” hip-hopper diante de uma realidade social predominantemente hostil, onde a desigualdade de renda e oportunidades predomina.

Em termos gerais, esperamos estar contribuindo para uma abordagem mais completa e complexa da “cultura hip-hop”. Acreditamos que o espaço que essa manifestação cultural tem alcançado como porta-voz de uma faixa populacional excluída da cidadania justifica nosso esforço, que, com certeza, não terá sido em vão.

Capítulo 1

O gueto forja sua cultura

O hip-hop inclui quatro vertentes, ou quatro “elementos”, segundo seus praticantes: o rap, o scratch, o break e o grafite¹. Cada uma dessas práticas se define e ganha sentido pela adesão a um projeto comum, reunido sob o nome de “cultura hip-hop”, que é definido essencialmente por uma “atitude”, uma postura ética e moral em relação ao mundo (leia-se comunidades – as “quebradas” – e a sociedade em que estão inseridas).

Essa “atitude” é extremamente valorizada como documento de inscrição na “cultura” de que estamos falando. Incorpora uma espécie de estatuto a princípio não concretizado em um texto oficial, mas que é transmitido prioritariamente de forma oral, nos diversos textos escritos e cantados/recitados, os raps. É o “proceder”, o código a ser incorporado para fazer frente ao extra-grupo.

¹ Rap significa “Rhythm and Poetry” e pode ser entendida como a vertente literária do movimento (é interessante notar que a palavra “rap” também é usada como “bater” e, curiosamente, nomeia aquelas batidas misteriosas que dizem haver nas casas mal-assombradas). O scratch diz respeito à arte do DJ, sendo o ruído que ele consegue “arranhando” o disco com a agulha ao girá-lo no sentido inverso, sendo que a arte da discotecagem abrange principalmente a criação das “bases”, com o uso do sampler – um aparelho que “mistura” sons, como os teclados eletrônicos. O break é a dança do hip-hop, que exige grande disciplina física e expressão corporal. O grafite é a vertente gráfica, é praticado principalmente em muros.

Os hip-hoppers tratam esse “estatuto” não somente como a base para se integrar no “movimento”, mas também como instrumento de ação sobre a realidade. Genericamente, podemos destacar desse princípio orientador cinco posicionamentos fundamentais: o orgulho negro², o compromisso com as comunidades pobres, a negação do crime como forma de ação, a busca do estabelecimento de um movimento cultural e político integrado – como uma “fratria”³, na qual a lealdade é um princípio inegociável – e a crítica ao sistema – a cultura dominante fundada na posse do bem material como condição de cidadania.

A partir disso, os jovens que se reúnem em torno dessa manifestação cultural se propõem a mudar o mundo, operando uma “revolução” baseada no conhecimento e no reconhecimento, isto é, na difusão de informações e no estabelecimento de uma identidade singular, independente da identidade que a sociedade atribui a esses jovens. Antes de esmiuçarmos o que seja essa tal “atitude” que define os hip-hoppers, precisamos conhecer primeiro como se deu o surgimento desse movimento, nos Estados Unidos e no Brasil.

1.1 As origens – MCs e DJs

Diferentemente do que a maior parte das pessoas pensa, o Hip Hop tem suas origens nos guetos da Jamaica. Nos anos 60, começaram a aparecer em Kingston os “Sound Systems”, descritos como algo como o “trio elétrico” que conhecemos, porém bem menores⁴, que serviam para animar bailes. Durante esses eventos, os “toasters”, os precursores diretos dos Masters of Ceremony (Mestres de Cerimônia – MCs), que comentavam assuntos diver-

² Entendido aqui “negro” não apenas como raça ou etnia, mas como um lugar social, conforme refere Joel Rufino dos Santos no texto “O Negro como Lugar” (vide bibliografia).

³ KEHL, Maria Rita. As fratrias órfãs, disponível em www.estadosgerais.org/historia/57-fratrias_orfãs.shtml

⁴ Descrição encontrada em <http://www.realhiphop.com.br>.

sos, desde a situação política até sexo e drogas, passando pela espiritualidade e, é claro, por uma reflexão sobre o cotidiano das comunidades – mas falavam de coisas mais simples, como convidar todos a dançar, davam vazão a estados de espírito momentâneos, etc. Assim surgia o rap, a expressão dos jovens pobres e negros que iria servir como referência para o desenvolvimento da “cultura Hip Hop”. Junto com ele, como elemento indissociável, nascia também a “arte” do DJ (Disk Jockey), pois os MCs jamaicanos faziam seus comentários ao som de uma remixagem de raggas (chamadas versões “dub”) já conhecidos, o que resultava na criação de novas composições feitas a partir dos fragmentos de outras músicas.

Eloisa Devese confirma essa versão histórica:

“Por acaso, acabei conhecendo uma outra versão sobre a contribuição jamaicana para o hip hop. Conversando a respeito desta reportagem com Jah Mahal, músico de raggae que tem um programa na Rádio Brasil 2000, ele me disse que os jamaicanos levaram o próprio rap (para os EUA). Eles gravaram singles com uma face tendo letra e outra apenas instrumental. Os DJs, que então só colocavam o disco para tocar, tinham o hábito de falar sobre a base instrumental, animando a galera. Assim, os DJs jamaicanos, segundo Mahal, teriam sido na verdade os primeiros MCs”⁵.

João Carvalho admite que havia uma preocupação essencialmente política no projeto jamaicano de Kool Herc, e cita outro DJ, Afrika Bambaataa. A dupla teria sido a inventora não apenas do rap, mas também dos próprios “Sound Systems”:

“Os rapazes desses bairros começaram a discutir política e as suas situações na sociedade, tendo

⁵ DEVESE, Eloisa. “Balé de Rua”. In: CAROS AMIGOS ESPECIAL Nº 3: *Movimento Hip Hop*. Setembro de 1998, p. 28

ao fundo o som que saía de velhos toca-discos. Começava a nascer aí o movimento hip hop. Por volta de 1968, um DJ conhecido como Afrika Bambaataa resolveu inovar. Juntamente com um amigo, também DJ, Kool Herc, resolveram transformar aqueles velhos passa-discos em um Sound System, aparelho portátil que animava festas nas ruas. O hip hop se solidificava através de pessoas que denunciavam as injustiças sociais, principalmente a questão do negro”⁶.

Na década de 70, vários jovens jamaicanos deixaram a ilha para tentar a sorte nos Estados Unidos, devido a uma crise econômica e social alarmante que os deixava sem qualquer perspectiva de futuro. Entre esses jovens, estavam os dois DJs citados por Carvalho, mas havia outros:

“(…) muitos desses jovens invadiram os guetos, principalmente de Nova Iorque, dando continuidade àquele novo tipo de idéia que estava se formando. ‘A situação na nova casa não estava tão agradável como os jamaicanos pensavam’, mostra o historiador português João Pimenta, estudioso do assunto: ‘Lá, eles observaram que a questão racial era muito forte. Havia muita discriminação’. Começou-se, então, a se juntar as palavras que antes eram ditas em cima de músicas com a idéia de usar o quadril (hip) para saltar, dançar (hop). ‘Era uma tentativa de se autoafirmar’, explica Pimenta”.

Utilizando sua experiência, Kool Herc e Afrika Bambaataa⁷ começaram a implantar o sistema de animação de bailes no Bronx,

⁶ CARVALHO, João. *Com Vocês, o Senhor Hip Hop*. Texto disponível em <http://aponte.com.br/omeio-00-12-23.html>.

⁷ A quem é atribuída a autoria do termo Hip Hop, referido na citação, conforme veremos alguns parágrafos adiante.

região norte de Nova York. Como o que fazia sucesso eram os ritmos afro-americanos como o Soul e o Funk, bastou uma pequena adaptação no repertório para o sucesso de sua implantação nos guetos nova-iorquinos.

Spensy Pimentel narra assim esse momento histórico:

“Assim, Kool Herc teve de adaptar seu estilo: nas festas de rua que promovia com o equipamento jamaicano, passou a cantar seus versos sobre partes instrumentais das músicas mais populares no Bronx – de modo semelhante ao dos Watts Prophets, Gill Scott Heron e os próprios jamaicanos. Como os trechos usados como base (em inglês chamados de breaks, daí o nome) com a batida apropriada eram curtos, ele teve a brilhante idéia de usar um mixer e dois discos idênticos para repetir indefinidamente um mesmo pedaço de música”⁸

Nascia o que chamamos de ‘Break Beat’⁹, designação genérica que abarca o estilo de marcação musical que funciona como pano de fundo não apenas para a declamação dos MCs, como também para a dança dos B-boys. A invenção do scratch (o efeito sonoro que o DJ consegue girando o disco no sentido oposto com as mãos – “riscar” na gíria Hip Hop) é geralmente atribuída a um suposto discípulo de Kool Herc, Grandmaster Flash, mas Spensy Pimentel afirma que há divergências:

“Se Kool Herc criou o conceito de break beat, um outro DJ do Bronx, Grandmaster Flash, que alguns

⁸ PIMENTEL, Spensy. *O Livro Vermelho do Hip-Hop*, disponível em <http://www.bocadaforte.com.br/livro/index.htm>.

⁹ A “quebra” (break) de que se fala corresponde à repetição de uma parte de uma música, especial para dançar e usada para declamar versos ou comentar algum fato genérico ou do cotidiano direto daqueles jovens negros. Com isso, aquele pedaço da música poderia ser repetido e o espaço da dança e da declamação valorizado. O termo beat se refere à batida, ao ritmo. Break Beat é, assim, o estilo da música rap até hoje.

consideram seu discípulo, desenvolveu o scratch (o qual, segundo o livro português "Ritmo e Poesia – Os Caminhos do Rap", de António Concorda Contador e Emanuel Lemos Ferreira, foi, na verdade, criado por um garoto de 13 anos, Grand Wizard Theodor). Ele também teria criado o backspin, que antecipou artesanalmente o que, alguns anos depois, os samplers seriam capazes de fazer"¹⁰.

Já Hermano Vianna atribui a Grandmaster Flash, além da criação do scratch, também um papel determinante no desenvolvimento do rap:

"Grandmaster Flash, talvez o mais talentoso dos discípulos do DJ jamaicano, criou o 'scratch', ou seja, a utilização da agulha do toca-discos, arranhando o vinil em sentido anti-horário, como instrumento musical. Além disso, Flash entregava um microfone para que os dançarinos pudessem improvisar discursos acompanhando o ritmo da música, uma espécie de repente-eletrônico que ficou conhecido como rap"¹¹.

As declamações que Kool Herc adotava inicialmente estavam circunscritas a ditados populares, gírias, recados e brincadeiras com o público – era o que passou a se chamar "free style", o improvisado. Em seguida, foram incorporados versos populares tradicionais e depois versos criados pelos MCs. O rap já tinha nome: chamava-se "MCing", ou seja, o ofício do MC.

O primeiro grupo de rap (ou de "Mcing") chamou-se Kool Herc and the Herculoids, e era composto pelo DJ jamaicano e por Coke La Rock e Clark Kent (uma "homenagem" ao superman?). Grandmaster Flash também criou o seu grupo, juntamente com

¹⁰ PIMENTEL, Spensy. *O Livro Vermelho do Hip-Hop*, disponível em <http://www.bocadaforte.com.br/livro/index.htm>.

¹¹ VIANNA, Hermano. *O Mundo Funk Carioca*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988, p. 21.

Cowboy e Melle Mel, núcleo a que se juntou Kid Creole para formar o Furious Five. Cada artista ou grupo reinava em uma parte do Bronx, animando as festas que se realizavam nas ruas (daí a designação de “Cultura de Rua” que até hoje acompanha o Hip Hop) e usando os microfones para enviar mensagens aos seus pares.

As festas de rua reuniam em torno de 500 pessoas, mas um dos bailes animado por Grandmaster Flash registrou a presença de 3 mil dançarinos.

Encontramos duas versões para o registro da primeira gravação de um disco de rap: para o hip-hopper Raphis¹², aconteceu em 1978 com o disco do grupo Fatback, que trazia a música King Tim III; para Hermano Vianna e Spensy Pimentel, isso aconteceu em 1979¹³, com o single do grupo Sugar Hill Gang, Rapper’s Delight (lançada no Brasil sob o nome de Melô da Gargalhada – em parte por conta dos efeitos de scratch). Divergências à parte, a diferença de datas é insignificante. O que importa para nós é que o rap iniciava na década de 70, em Nova York, a sua marcha para a difusão que hoje se espraia para além das populações dos guetos. Dez anos depois, no dia 21 de setembro de 1986, o jornal *New York Times* publicava matéria sobre a difusão do rap da qual Hermano Viana reproduz um significativo trecho:

“A música rap, popular principalmente entre os adolescentes urbanos desde que apareceu no final da década de 70, estourou este ano. O rap costumava ser programado pelas rádios apenas na área de Nova York, onde nasceu, e em Washington, Filadélfia e outras grandes cidades. Mas com o sucesso do último compacto do Run-DMC, ‘Walk This Way’, e do ál-

¹² Segundo versão encontrada em <http://www.roadnet.com.br/pessoais/sapceman/raphis.htm>.

¹³ Segundo versão de Hermano Vianna (1997) e Spensy Pimentel (<http://www.bocadaforte.com.br/livro/index.htm>).

bum Raising Hell, o rap está sendo ouvido em todos os lugares”¹⁴.

Ainda sobre a música *Rapper’s Delight*, Spensy Pimentel tem mais algo a dizer:

*“Rapper’s Delight é considerado o primeiro rap gravado. Apesar de ter sido a música que lançou o hip hop para o mundo, ela envolve polêmicas. Segundo a pesquisadora norte-americana Tricia Rose, nenhum dos membros da Sugarhill Gangs participava das crews no Bronx, e testemunhas dizem que os versos do rap eram plágio de rimas originais de Grandmaster Caz. Não é de espantar. O primeiro samba gravado no Brasil, “Pelo Telefone”, de Donga, também envolveu polêmicas semelhantes. ‘Samba é que nem passarinho: é de quem pegar primeiro’, diziam na época”*¹⁵.

O sucesso de vendagem da música levou algumas gravadoras independentes a procurar os rappers e DJs para lançar seus discos. Entre os mais procurados estavam Grandmaster Flash e Afrika Bambaataa – o DJ a quem é atribuído o pioneirismo do uso do termo Hip Hop, segundo afirmou Fábio Macari na revista DJ Sound de julho de 94:

“O termo foi estabelecido por Afrika Bambaataa, em 1978, inspirado em duas motivações distintas. A primeira delas estava na forma cíclica pela qual se transmitia a cultura do gueto. A segunda estava justamente na forma de dança mais popular na

¹⁴ Trecho da matéria do jornal nova-iorquino, reproduzida por Hermano Vianna no livro *O Mundo Funk Carioca*, p. 23.

¹⁵ PIMENTEL, Spensy. *O Livro Vermelho do Hip-Hop*.

época, ou seja, saltar (hip), movimentando os quadris (hop)"¹⁶.

A partir daí estava aberta a porta para outros grupos. Conforme conta Hermano Vianna,

"Em março de 83, a dupla de rappers Run-DMC lança a música Suckers MCs, outro marco da história do hip hop. O rap voltava aos seus primeiros tempos, usando apenas o imprescindível das inovações tecnológicas: vocal, scratch e bateria eletrônica, cada vez mais violenta. As letras voltam a falar do cotidiano de um b-boy comum, nada de mensagens estratosféricas. Com essa mesma estratégia musical e incorporando alguns elementos da estética heavy-metal, como os solos estridentes de guitarra, o grupo conseguiu, em 86, com o lançamento de seu LP Raising Hell, transformar o rap em música comercial, chegando a vender mais de 2 milhões de discos."

Mas, além da música, outra manifestação artística ligada ao Hip Hop conseguia atrair a atenção: a dança break. Esse é o nosso próximo assunto nesta abordagem histórica.

1.2 B-boys e grafiteiros

Os registros da existência do break são mais antigos do que os do surgimento do rap e da break beat. Spensy Pimentel afirma que desde o final da década de 60 havia gangues de break que disputavam o título de melhores dançarinos. Ele garante que

¹⁶ Citado por Spensy Pimentel n' "O Livro Vermelho do Hip Hop". Além disso, Afrika Bambaataa ficou conhecido por criar um estilo de Hip Hop que utilizava a "drum machine" – instrumento eletrônico que criava bases originais –, por ter composto o hino dos b-boys de todo o mundo: "Planet Rock", com samplers do grupo eletrônico alemão Kraftwerk e por ter proposto que as gangues do Bronx resolvessem suas diferenças por meio de competições de break.

"Pelo menos desde 1967 existem as gangues de break, que, em suas batalhas para definir quem poderia dançar melhor, foram automaticamente tirando das ruas inúmeros jovens que poderiam se tornar marginais em potencial"¹⁷.

Eloisa Devese¹⁸, porém, localiza em meados da década de 70 o surgimento da dança. Novamente temos uma divergência, fato compreensível quando se procura rastrear a origem de um movimento cultural. No entanto, podemos ter certeza que foi na metade dos 70s que o break alcançou notoriedade. Isso aconteceu principalmente quando um programa musical americano, o "Soul Train", apresentou um grupo de break chamado *LA Lakers*. Kool Herc já utilizava em suas festas uma dupla de dançarinos chamada *The Nigga Twins*, que misturava o ritmo dançado nas ruas com outros ritmos, lançando o estilo de acompanhar os breaks da música.

Em texto publicado na internet, Raphis dá a seguinte definição:

"O Break é uma dança inventada pelos porto-riquenhos, através da qual expressavam sua insatisfação com a política e a guerra do Vietnam, apresentavam performances em que imitavam os helicópteros da guerra, ou mesmo os soldados que voltavam mutilados da guerra"¹⁹.

Spensy Pimentel concorda com essa abordagem:

"Entre os soldados que voltavam da guerra havia muitos negros e latinos – como em qualquer guerra,

¹⁷ PIMENTEL, Spensy. O Livro Vermelho do Hip-Hop.

¹⁸ DEVESE, Eloisa. Balé de Rua, p. 28.

¹⁹ Texto disponível em <http://www.roadnet.com.br/pessoais/spaceman/raphis.htm>.

os pobres viravam 'bucha de canhão'. Além dos mutilados, vários viciados: nessa época, o consumo de drogas nos guetos como Bronx e Harlem aumentou bastante. Esses ex-combatentes também eram discriminados porque a população tinha visto pela TV que o exército fizera barbaridades no Vietnã. Eles tinham dificuldade para se reintegrar à sociedade, conseguir trabalho e acabavam na marginalidade. O assunto pode parecer distante, mas tudo isso tem muito a ver com o Hip-Hop"²⁰.

Ele cita a dissertação de mestrado da pedagoga Elaine Andrade, da USP, que abordou a Posse Haussa, em São Bernardo do Campo:

"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"²¹.

O fato é que há uma inegável identidade entre a lógica rítmica da Break Beat, com seus scratches, e a dança break. As quebras no ritmo são incorporadas ao movimento do corpo, e esse tipo de dança parece procurar adotar essas rupturas na invenção de uma nova forma de expressão, uma reinterpretação do ato de dançar.

²⁰ PIMENTEL, Spensy. O Livro Vermelho do Hip-Hop.

²¹ Idem.

Além da dupla Nigga Twins, que acompanhavam o DJ Kool Herc, devem ser citados os Zulu Kings e o já lembrado anteriormente Clark Kent. No final da década de 70, surgiram ainda dançarinos, entre eles Crazy Legs, que inventaram novos passos, inspirando-se em movimentos de ginástica e das lutas dos filmes de Bruce Lee, isso sem esquecer os dançarinos de Los Angeles, Don Campbell and the Lockers, que, no início daquela década, utilizavam movimentos semelhantes aos dos robôs do seriado “Perdidos no Espaço”, muito popular na época.

O filme "Beat Street", lançado em 1984, foi um dos maiores difusores da nova dança. No Brasil, foi lançado com o nome de “Na Onda do Break” (em vídeo recebeu o título de “A Loucura do Ritmo”). Ele conta a história do surgimento do Hip-Hop e mostra uma disputa de break entre duas gangues, os New York Breakers e os Rock Steady Crew, com trilha sonora de Afrika Bambaataa. Além disso, Michael Jackson, no clipe promocional do disco "Thriller", incorporou movimentos de break à sua performance.

O break acabou tornando-se mais do que uma simples habilidade ou arte. Honrando o compromisso sócio-político do Hip Hop, firmado desde Kingston, tornou-se um efetivo modo de afastar vários jovens negros da violência e da criminalidade, envolvendo-os em expressões e disputas artísticas, desviando-os, assim, do rumo que já parecia traçado por uma sociedade essencialmente excludente. Da mesma forma, isso aconteceu com os outros três “elementos” ou “fundamentos” do Hip Hop: o scratch, o rap e o grafite²². Segundo Spensy Pimentel, esse é o coração do movimento na medida em que incentiva “*uma atitude constante de criação e de invenção a partir de recursos bastante limitados*”²³.

²² Alguns hip-hoppers apenas percebem três, unindo o scratch e o rap.

²³ PIMENTEL, Spensy. O Livro Vermelho do Hip-Hop. Trícia Rose ressalta a limitação desses recursos ao afirmar que “*os artistas do hip-hop usaram os instrumentos obsoletos da indústria tecnológica para atravessar os cruzamentos contemporâneos de perda e desejo nas comunidades urbanas da diáspora africana*”. Ver: ROSE, Trícia. Um estilo que ninguém segura: política, estilo e a cidade pós-industrial no hip-hop, p. 204. In: HERSCHMANN, Micael

O grafite também nasceu nas ruas, nos muros e paredes, mas os grafiteiros Raphis²⁴ e Geio²⁵ acreditam que essa manifestação cultural e artística vem de muito mais longe no tempo. Eles enxergam uma descendência com as pinturas nas cavernas, originárias do Paleolítico. Segundo este,

“Hoje em dia existem teorias que tentam explicar o motivo pelo qual o homem registrava todas essas imagens. Uma delas é a de que os moradores eram nômades e registravam o cotidiano de sua região para se comunicar com os próximos moradores que passassem pelo local. Levando em conta todos esses fatos das primeiras experiências, podemos dizer que graffiti é todo risco, rabisco, traço, (ordenados ou não), linhas, formas feitas em qualquer suporte que dê características de inscrição urbana”²⁶.

Talvez não possamos ir tão longe quanto foram Raphis e Geio, mas com certeza podemos entender o que falam. Eles se referem à compreensão de que os desenhos das cavernas, característicos de um período nômade, eram usados como forma de estabelecimento de um controle mágico sobre situações ou criaturas que compunham o cotidiano dos primeiros humanos, um modo de estabelecer uma subjetividade, representando a realidade objetiva. Desenhando – ou grafitando, como querem os hip-hoppers Raphis e Geio – as paredes das cavernas, provavelmente o humano estabelecia uma forma de se comunicar com os demais e consigo próprio – sem dúvida registrando sua passagem não apenas por uma caverna, mas pela vida. E, nesse sentido, podemos entender que assim também faziam os primeiros grafiteiros dos

(org.). Abalando os Anos 90: funk e hip-hop: globalização, violência e estilo cultural.

²⁴ Texto disponível em <http://www.roadnet.com.br/pessoais/sapceman/raphis.htm>

²⁵ Texto disponível em <http://www.realhiphop.com.br>.

²⁶ Idem.

guetos nova-iorquinos, e certamente os de hoje também. Com desenhos e gravuras estampadas em muros, demarcavam territórios comunicando-se com seus pares e gangues inimigas, arquitetando uma identidade reconhecida no jogo especular da expressão gráfica.

O grafite passou a ser usado para além dos objetivos de demarcação de territórios de gangues e serviu (e serve ainda) para esses jovens dizer o que pensam, denunciar e protestar contra injustiças sociais, ou simplesmente como arte²⁷.

Vale a pena observar a identidade que Tricia Rose e o cineasta e crítico da cultura Arthur Jafa – citado por ela – apontam entre o break e o grafite. Eles centram essa identidade em três conceitos: o de fluxo, o da estratificação e o das rupturas sucessivas:

“No hip-hop, as linhas visuais, físicas, musicais e líricas são compreendidas em movimentos interrompidos bruscamente por cortes certos e angulares, que sustentam o movimento através da circulação e da fluidez. No grafite, as letras longas, sinuosas, ra-

²⁷ Geio diferencia assim o grafite da pichação, traçando um histórico desta: “(...) há vestígios de que graffiti é uma linguagem única e a pichação é a ação de grafitar qualquer coisa que não agrada o receptor; principalmente se ele não conseguir entender essa escrita ou achar que se deve fazer um trabalho de acordo com seus gostos ou costumes. Quem nunca leu mensagens escritas nas portas de banheiros públicos ou botecos? Todos acham legal, menos o faxineiro ou o dono do estabelecimento, e assim tudo o que a sociedade acha que é ‘ruim’, que não combina com a estética da sociedade falsamente chamada de ideal, acaba chamando de pichação, que dentre outros significados também se resume em ‘falar mal de alguém’ e vem da Idade Média, quando padres escreviam mensagens recheadas de palavrões nas paredes das igrejas de religião contrária, usando um líquido betuminoso chamado ‘piche’ (que também era usado para queimar pessoas acusadas de bruxaria). Em se tratando de registros, existe um documento de 1932 que relata a escrita nas ruas, até 1968. Essa linha permanecia com poucas mudanças, mas nessa época, os EUA já estavam fazendo uma nova linha de escrita. Seus objetivos eram marcar territórios com codinomes e no maior número de lugares possível. As gangues viviam em constante disputa com seus inimigos e tudo era ‘marcado’: trem, muro, telefone, cesta de lixo”.

dicais e curvas são quebradas e camufladas por repentinas rupturas no traço. As letras pontiagudas, angulares e fraturadas são escritas em itálicos exagerados que sugerem o movimento de ida e vinda. As letras têm sombreamento duplo e triplo de forma a ilustrar a força da energia que irradia do centro – sugerindo o movimento circular – além disso, as palavras manuscritas movem-se horizontalmente. Já a dança break desloca o fluxo e as rupturas sucessivas. Os pulos e os imobilismos são movimentos a partir dos quais as articulações são golpeadas bruscamente por posições angulares. Dessa forma, esses movimentos bruscos acontecem em uma parte da articulação após um movimento prévio – criando um efeito semilíquido no qual se desloca a energia da ponta do dedo ao dedo do pé.

“De fato, os dançarinos de break podem repassar a força da energia dos saltos, para trás e para frente, entre eles, por meio do contato entre os dedos, perfazendo uma espécie de onda. Nesse sentido, o traço é formado a partir de uma série de rupturas angulares que sustenta a energia e o movimento através do fluxo. Os breakers dublam o movimento uns dos outros, como o sombreamento e a estratificação no grafite, entretecendo seus corpos em formas elaboradas e transformando-os em uma nova entidade (como a camuflagem no estilo turbulento do grafite). E, num instante, esses corpos se separam e voltam à posição inicial. Bruscos, quebrados e graciosos, os trabalhos dos pés deixam aos olhos um traço do movimento ao criar um efeito de espaço e tempo – que não imita apenas o sombreamento do grafite, pois cria também

*um vínculo espacial entre o movimento que se forma a partir da série de fluidez e a circulação dos pés*²⁸.

A mesma autora reconhece que as bases musicais, com seus scratches, e o rap também privilegiam esses mesmos conceitos. Ressalta, ainda, a existência de uma mensagem cultural inclusa no estilo hip-hop:

*“Deixem-nos imaginar esses princípios do hip-hop como um projeto de resistência e afirmação social: eles criam, sustentam, acumulam, estratificam, embelezam e transformam as narrativas. Mas também estão preparados para a ruptura e até encontram prazer nela, pois de fato planejam uma ruptura social. Quando essas rupturas acontecem, eles as usam de forma criativa, como se fossem organizadores de um futuro em que, para sobreviver, é necessário executar transformações repentinas no espaço táctico*²⁹.

Acima de tudo, os jovens da geração hip-hop lidam com uma realidade adversa, entremeada por conflitos, conforme afirma o MC Dugueto³⁰. Os breaks, as quebras constantes em todas as expressões do hip-hop podem certamente ser entendidas como metáforas dos sobressaltos constantes a que estão expostos esses jovens. Na vida cotidiana ou falando em termos de suas existências, os jovens das periferias e favelas convivem com a incerteza, a quebra constante de perspectivas e expectativas. Uma passo errado, e tudo pode se transformar, para o bem ou para o mal.

O fluxo criativo dessas manifestações remete a uma forma de administrar as crises persistentes a que estão expostos diante dos

²⁸ ROSE, Tricia. Um estilo que ninguém segura: política, estilo e a cidade pós-industrial no hip-hop, p. 207..

²⁹ Idem, p. 208.

³⁰ DUGUETO. Hip-Hop: Cultura e Movimento ao Mesmo Tempo. Disponível em <http://www.realhiphop.com.br>.

dilemas e decisões a ser tomadas no cotidiano: a tênue e espinhosa linha que divide a tentação a seguir o caminho do crime – e conseguir dinheiro, fama e admiração – da opção pela vida fora dele, por exemplo. E para conseguir uma boa administração é preciso haver algum norte a ser seguido. Por isso, é necessário remeter-nos à identidade política dos hip-hoppers. É o que faremos mais adiante, depois de ver como nasceu o hip-hop no Brasil.

Capítulo 2

Próxima parada: Estação São Bento

Antes de abrir suas portas na estação do metrô paulistano que embalou os sonhos dos primeiros hip-hoppers brasileiros, o trem desta história passa pelo Rio de Janeiro. Foi nessa cidade que a black music americana deu seus primeiros passos, e já nasceu dançando.

A década de 70 trouxe o funk¹ para o Rio. A versão mais conhecida conta que chegou pelas mãos de dois discotecários, o performático Big Boy e Ademir Lemos (ambos já falecidos), e aportou no Canecão, Botafogo, zona sul da cidade². Eram festas onde os ritmos extremamente dançantes do *soul/funk*³ de Ja-

¹ Ou o “Funky”, segundo BAHIANA, Ana Maria. Importação e assimilação: rock, soul disothèque. In: ANOS 70: Música Popular.

² A música dita “black”, ao menos o soul, já tinha seus adeptos no Rio. Gerson King Combo já animava bailes e fazia shows, além do que o Movimento Black Rio, em seu site, afirma ter 31 anos, ou seja, foi fundado em 1969. Os “Bailes da Pesada” foram a “entrada” do funk na zona sul da cidade. Big Boy era radialista, tinha como ocupação principal a programação da Mundial, além de apresentar já alguns programas. Ademir Lemos era discotecário de boates da zona sul carioca. Eles simplesmente apresentaram aos jovens da classe média essa nova música, que, no entanto, nunca “pegou” na zona sul, onde predominava o rock e a música popular brasileira.

³ Ver discussão sobre os termos soul e funk no capítulo III. Por hora, ado-

mes Brown, Temptations e Kool and The Gang e do *new-soul* de Labelle (cuja música Lady Marmelade foi um fenômeno de execuções no mundo todo – e até hoje é regravada), predominavam sobre o pop e o rock. Muitos jovens da zona sul carioca frequentaram esses bailes, mas a frequência acabou tendendo ao rumo norte, para onde a onda black se dirigiu. E, assim, também o repertório passou a ser exclusivamente composto pela música negra norte-americana.

Spensy Pimentel registra assim aquele momento histórico:

“Na mesma época em que Grandmaster Flash realizava suas primeiras festas com 3 ou 4 mil pessoas em Nova York, no Rio de Janeiro havia bailes soul para até 15 mil pagantes. A partir dos primeiros Bailes da Pesada, organizados pelo discotecário Ademir Lemos e o locutor de rádio Big Boy, o Black Power espalhou-se pelo Brasil, sobretudo por São Paulo, Brasília e Salvador”⁴.

Ele lembra ainda que havia uma contaminação política permeando a nova moda:

“Os eventos da equipe Soul Grand Prix apresentavam a projeção de slides com cenas de filmes sobre os negros americanos, além de fotos de negros famosos, músicos ou esportistas brasileiros ou estrangeiros (...)Depois de a mídia tornar aquele movimento conhecido como “Black Rio”, Paulão, dono da equipe Black Power, e Nirto e Don Filó, da Soul Grand Prix, chegaram a ser detidos pela polícia política da ditadura militar, o DOPS, que acreditava que por trás da organização dos bailes havia grupos revolucionários

taremos o termo funk para denominar o tipo de música negra que se instalou no Brasil na década de 60/70. Essa decisão ficará melhor compreendida no capítulo supracitado.

⁴ PIMENTEL, Spensy. O Livro Vermelho do Hip-Hop.

*de esquerda. Nada disso. Eles mesmos diziam aos jornais: 'É só curtição, gente querendo se divertir...' Mas o despontar do orgulho negro incomodava o poder..."*⁵ .

Instalava-se no Brasil uma febre que chegou a ser chamada de “Onda Black”, não se restringindo apenas ao Rio de Janeiro, onde ganhou o nome de “Movimento Black Rio”. Em São Paulo e em outras capitais, também aconteciam bailes povoados por milhares de jovens que gostavam do rock e do pop, mas tenderam a aderir ao ritmo negro, bem mais dançante. O rock passou a ser mais ouvido, e uma tendência mais “light” foi incorporada com os chamados grupos de “rock progressivo”, como o Gênesis, Pink Floyd e King Crimson. As pistas de dança, assim, ficavam para o funk.

Com ousados passos de dança, o *funk* conquistou as multidões cariocas dos subúrbios e aos poucos foi moldando a mediação entre a identidade do jovem negro brasileiro e a sociedade que o cercava, a que apostou num milagre patriótico que chegou com o ufanismo, cassou, caçou e matou muita gente e acabou numa crise sócio-econômica e cultural. Abriam-se as portas para o mercado fonográfico internacional, enquanto a música composta e produzida no Brasil era decapitada pela censura. Isso fez com que um estilo musical importado, carregado de ritmo e de mensagens de orgulho racial (“Say I’m black and I’m proud”, gritava James Brown em seus shows), tomasse conta das paradas de sucesso nos subúrbios do Rio e também, um pouco depois, de São Paulo.

O funk, ou o soul, como era chamado entre nós, acabou sendo canal de identificação de uma camada da população que, embora não constituída apenas de negros, passou a cultivar a cultura negra americana, e, por identificação, a moldar um estilo de vida que não apenas era marcado pelo compasso dos passos da dança que assombrou a classe média quando Tony Tornado a executou nos

⁵ Idem.

momentos finais da música BR-3, vencedora de um Festival da Canção do início da década. O funk trazia mais do que isso. Havia a filosofia que embalou os sonhos dos Panteras Negras, o grupo político que fez da radicalização do protesto negro sua bandeira de luta nos Estados Unidos da década de 60, uma sociedade que ainda absorvia as idéias de Malcolm X, considerado o profeta do orgulho negro. Tratava-se de um apelo à união da raça em torno de um modo de se vestir, de dançar, de ser, de ter e demonstrar uma “atitude”, termo muito usado pelos Hip Hoppers de hoje.

Thaíde e DJ Hum, a dupla que atravessa toda a história do Hip Hop brasileiro, reconhecem essa influência e mantém um trabalho que cita frequentemente a Black Music dos anos 70 como iniciadora do movimento no Brasil. Em “Senhor Tempo Bom”, isso é bem marcado, principalmente no visual do clip, no qual todos usam cabelos “Black Power” – perucas, com exceção da vasta cabeleira de Nelson Triunfo, outro pioneiro – dançam o Funk e se vestem como os negros americanos dos anos 60/70, estilo incorporado pelos brasileiros na hibridização cultural que marcou o final do século XX.

2.1 O funk carioca

Antes de falarmos desses personagens antológicos da “cultura Hip Hop”, vejamos como a história prossegue a partir dos “Bailes da Pesada”. No Rio, os bailes de soul e funk foram, aos poucos, perdendo força e já não atraíam cerca de 15 mil pessoas como acontecia na década de 70. A onda não havia passado, apenas se consolidou e vários bailes passaram a ser organizados em diversos clubes dos subúrbios cariocas, como o Astória, no Catumbi, Mackenzi, no Méier, o Maran, em Marechal Hermes, o Marabu, em Madureira, além de tantos outros.

O *Miami bass* chegou. Outro estilo musical importado da América do norte e que ficou conhecido no Brasil como o “novo funk”, algo bem diferente dos gritos histéricos e do swing de Ja-

mes Brown. As marcações eram eletrônicas, mecânicas, repetitivas e dispensavam letras, pois serviam para dançar. Quem andou naquele período pelos subúrbios do Rio certamente conviveu com os rádios que acompanhavam vários jovens negros. Tratava-se de um hábito dos guetos americanos, e esses rádios, geralmente imensos e potentes, eram chamados de “ghetto blasters” (“explodidores” do gueto). O que tocavam era uma infinidade de batidas e bases repetidas, que se desenvolviam indefinidamente, praticamente sem vocalização – quando havia era, da mesma forma que as bases, marcada por bordões repetidos.

Essa foi a base do surgimento do funk carioca. Sobre as bases do Miami bass os jovens começaram a incluir letras que, assim como faziam os primeiros rappers, falavam do cotidiano, discursavam contra a injustiça social e mandavam mensagens para “parceiros”, usando bastante a sensualidade característica da subjetividade carioca. Logo a tendência que foi predominando foi esta, desenvolveu-se e promovendo a interseção entre o ritmo sensual e letras que exaltam o momento, o momento da festa, o local onde o tempo difícil é suspenso em prol do prazer, como ressaltava Hermano Vianna (1988). Nos anos 90, alcançou a mídia, com aparições de MCs vindos das favelas em programas televisivos destinados a jovens – havia alguns dedicados ao funk, como o de Rômulo Costa – e em rádios, com uma breve explosão no mercado fonográfico de interesse pelos artistas que produziam essa inusitada manifestação cultural popular.

Os bailes funk do Rio até hoje são freqüentados por pessoas de todas as classes – porém não com a intensidade dos anos 90 – inclusive os que acontecem nas favelas, onde os grupos de traficantes de drogas são os que promovem a diversão⁶.

A diferença conceitual entre o funk consumido e produzido no Rio de Janeiro e o que se instalou em São Paulo pode ser buscada na sua origem. O que cresceu na capital paulista foi o nova-

⁶ Não apenas diversão, como assistência social e de saúde, além da segurança, como expõe o jornalista Carlos Amorim em seu livro “Comando Vermelho: a história secreta do crime organizado”.

iorquino, da mesma linhagem do que tocava nas festas de Kool Herc e de Afrika Bambaataa, e que teve sua chegada no Rio nos “Bailes da Pesada”. No Rio, como já dito, o funk de Miami, muito mais dançante do que comprometido com o “orgulho negro” dos funks de James Brown. Em São Paulo, até hoje esta tendência “não pegou”, e é muito criticada por seu descompromisso e tendência hedonista. No entanto, a vertente nova-iorquina tem seu espaço no Rio de Janeiro, ainda que bastante limitado, como demonstra a aparição de MV Bill e de “sua irmã”, Nega Gizza. Bill, o nome mais importante do rap “estilo nova-iorquino” carioca, porém, costuma usar recursos musicais para além dos ditados por essa tendência. Utiliza instrumentos musicais, diferentemente do rap paulista, em que, com raríssimas exceções, apenas as pick-ups do DJ entram com as bases para as declamações do MC.

E aqui, vale a pena lembrar da demonização que sofreu, por parte da mídia, nos anos 90, com a exploração dos paradigmas do preconceito social e racial em editoriais e matérias que atribuíam aos funkeiros uma índole desordeira, além de acusá-los de vinculação direta com o “crime organizado”. Provavelmente não estaremos delirando ao afirmar que o que se temia não era tanto a desordem. O que estava em jogo era a invasão da pauta midiática por parte de uma multidão de excluídos, que cada vez mais seduziam os jovens da “zona nobre” da cidade, a sul, reduto das classes médias conservadoras cariocas. E isso tinha lá as suas conseqüências na subjetividade do carioca, que incorporou o jeito funk em gírias e comportamento, ainda dominantes principalmente nos subúrbios mas com menos força nas áreas “nobres” da cidade, as habitadas pelos mesmos que satanizaram o funk.

Quem andou pelas ruas do Rio de Janeiro na primeira metade da década de 90, percebeu que não havia apenas uma invasão televisiva ou radiofônica da multidão de excluídos do processo neoliberal. Antes da demonização, o que predominava era a glamourização do ritmo remetido a uma forma de vida, a “malandragem”, a cultura lumpem que um político oportunista escolheu como inimiga desde sua campanha, capturando a sensação de medo que o

contato entre as culturas proporcionava à classe média. Não foi à toa que os incidentes batizados pela mídia como “arrastões”, acontecidos nas vésperas das eleições para a Prefeitura do Rio, em novembro de 1992, foram imediatamente atribuídos ao ícone cultural das comunidades pobres, o funk. Os “baderneiros” eram funkeiros, membros de gangues que freqüentavam os bailes, diziam os jornais.

Toda a cidade estava tomada pelo povo que vinha das favelas e periferias para vender produtos que chegavam com a queda das taxas de importações, mendigar, traficar, roubar ou mesmo apenas conhecer o outro lado da cidade. O resultado disso foi um inevitável confronto cultural com uma aproximação entre as camadas baixas e médias da população carioca. A eclosão do fenômeno dos “arrastões” incentivou a eleição de César Maia – uma “cria” política (ou uma ovelha desgarrada) de Leonel Brizola, tendo sido seu secretário de finanças na gestão 1982/1986 – que soube como trazer para um discurso conservador e discriminatório o sentimento de insegurança pelo contato, nem sempre pacífico, entre as classes. Sua eleição foi decisiva para os interesses conservadores, para quem o combate ao funk foi a porta de entrada para um discurso de limpeza do cenário urbano – como ilustrou o projeto Rio Cidade – criando uma guarda municipal, expulsando os camelôs, mendigos e pequenos ladrões, ou seja, a cultura lumpem, para longe do visual urbano. Por ser o elo de contato cultural entre as classes, o funk foi a primeira vítima da blitz. O instrumento de mediação estabelecido entre os jovens pobres e os de classe média acabou relegada aos guetos, nos braços do tráfico de armas e drogas.

2.2 O hip-hop brasileiro

Nasceu com os anos 80, em São Paulo, e a semente foi plantada na galeria da rua 24 de Maio – anunciada, na época, como o primeiro shopping do país –, onde se reuniam vários jovens ne-

gros para vender, comprar e trocar discos de *black music*⁷. O comércio local não gostou da frequência e a polícia entrou em ação. Assim, perseguidos pelas autoridades, os pioneiros do Hip Hop mudaram-se para a estação São Bento, do metrô paulistano⁸, onde, para não perder o costume, continuaram a apanhar⁹. E foi lá que tudo começou a acontecer de verdade. As referências tradicionais ao local de origem do Hip Hop brasileiro costumam “esquecer” esse pequeno incidente ocorrido na 24 de Maio, mas sempre é bom lembrar que os jovens negros, adolescentes, são os mais perseguidos pela polícia. E foi após mais uma dessas perseguições que aquela que é chamada por eles de “Cultura de Rua” nasceu.

Em uma matéria não assinada publicada no site “Bocada Forte”, uma dos principais veículos do Hip Hop na internet, a história é contada um pouco diferente, mas com pontos em comum:

⁷ Hoje, na Galeria 24 de Maio, no shopping que foi inaugurado ainda nos anos 60, sendo provavelmente o primeiro da cidade, há, no subsolo, várias lojas dedicadas ao gênero, algumas tão antigas quanto o Hip Hop nacional. Por isso os jovens negros, na virada dos anos 70 para os 80, começaram a frequentar o local, para comprar discos nas lojas e entre si, e saber das novidades que envolviam a nascente *black music* – *soul* e *funk* predominantemente – que se estabelecia nos EUA e começava a ganhar a simpatia da juventude negra no Brasil.

⁸ Há uma música, “Estação São Bento”, gravada pelo grupo Skowa e a Máfia, do final dos anos 80 – no LP “Atropelamento e Fuga” – que presta uma homenagem a essas “gangues”, que invadiam o centro da capital para conseguir discos, mas que acabou dançando com a polícia e depois, literalmente, naquela estação do metrô. O rapper Thaíde (uma espécie de “irmão mais velho”) é um dos que podem reivindicar para si o status de “dinossauro” do movimento, junto ao seu parceiro “DJ Hum” e o breaker Nelson Triunfo, os mais antigos hip hoppers que têm hoje uma projeção de destaque na mídia hip hop.

⁹ Sobre as perseguições, Spensy Pimentel (<http://www.bocadaforte.com.br/livro/index.htm>) cita um depoimento de Clodoaldo Arruda, participante do grupo Resumo do Jazz, e agente cultural do Projeto Rappers, do Geledés – Instituto da Mulher Negra: “*Todo o pessoal daquela época tem a marquinha dos cassetetes dos seguranças do metrô nas costas...*”.

“A partir de 1960 explodiam, no Brasil, as festas de Soul. Mas é em meados de 80 que o hip-hop entrou com expressão no cenário nacional. A porta foi São Paulo, mas precisamente, no Largo São Bento em reuniões de interessados, mcs, dançarinos e ‘intelectuais de rua’. Antes disso, contudo, a dança foi para a rua com dançarinos de break no centro da cidade. O primeiro ponto de encontro foi a praça Roosevelt, depois a rua 24 de Maio, e o Largo São Bento. No início de 1985, mesmo com poucos simpatizantes, começavam a chegar djs e mcs, isso abre uma incógnita se o hip-hop chegou no Brasil através da música ou da dança”¹⁰

De todo modo, todos parecem concordar que foi lá, na já mitológica estação São Bento, onde os pioneiros aprimoraram a sua técnica no break, a onda daquele momento, e começaram a difundir o movimento não apenas com o corpo, mas também com a “mente”. O rap nascia e era cantado na rua, e as bases eram palmas, batidas de latas ou o beat Box – imitação do som da base com a boca. As primeiras letras nada tinham a ver com a declamação de cunho político-social que assumiriam mais tarde, eram bem mais ingênuas e serviam, como faziam os primeiros rappers, para mandarem mensagens simples, como a de Nelson Triunfo: *“Dance em qualquer lugar/Mostre a verdade sua/Mas nunca se esqueça que o break/É uma dança de rua”¹¹*, ou a dos BB Boys, dupla de break formada pelos futuros “Racionais” Mano Brown e Ice Blue: *“BB Boys é o nosso nome/BB Boys somos nós/ Periferia é o nosso exemplo /e o rap é a nossa voz/ Põe polícia na parada e nem se liga na real/ a farda é uma jaula que só cabe um animal./ Aqui não é gueto americano, é periferia brasileira...”¹²*.

¹⁰ Texto encontrado em <http://www.bocadaforte.com.br/br/informanos/materias1.asp?id=19>.

¹¹ Citado por PIMENTEL, Spensy. O Livro Vermelho do Hip-Hop.

¹² Idem.

O rap era conhecido como “tagarela”¹³, uma espécie de “funk falado” em que o cantor não cantava, recitava. No entanto, naquele momento, como se pode ver pelas letras dos primeiros rappers brasileiros, ainda não se tinha noção do conteúdo de protesto que aquelas “falas” traziam, como atesta KLJay, DJ do Racionais MCs:

*“O Hip-Hop chegou aqui como onda, a gente não sabia que o break evitava as brigas entre as gangues nos EUA, promovia uma mudança de comportamento. Não chegavam muito bem as idéias que estavam por trás da coisa, era tudo meio fragmentado... Um cara arranjava uma revista, traduzia naquele inglês macarrônico, levava para o pessoal...”*¹⁴ .

O fato é que, sem os incomodados do comércio, mas ainda sob os olhos vigilantes da polícia dos prefeitos Paulo Maluf e Jânio Quadros¹⁵, os primeiros hip-hoppers brasileiros dançavam o break, uma coreografia que a professora Eliane Andrade, da USP,

¹³ Os rappers costumam fazer uma menção direta da música “Rappers Delight” (conhecida no Brasil como “Melô da Tagarela”, gravada pela Sugar Hill Gang, em 1979, na cidade de Nova Jérsei, EUA) como uma referência da descoberta do rap.

¹⁴ Idem.

¹⁵ “Nesse período de ascensão do Rap, a capital paulista passou a ser governada por uma prefeitura petista, o que muito auxiliou na divulgação do movimento Hip-Hop e na organização dos grupos. Por esse motivo foi criado em agosto de 89 o MH2O - Movimento Hip-Hop Organizado, por iniciativa e sugestão de Milton Salles, produtor do grupo Racionais MC’s até 1995. O movimento existe também em outras cidades brasileiras, como Fortaleza, cuja história e práticas do MH2O no local foram relatadas e analisadas por SILVA, Roberto Antônio de Sousa. *MH2O: o movimento hip-hop em Fortaleza*.

“O MH2O organizou e dividiu o movimento no Brasil. Ele definiu as posses, gangues e suas respectivas funções. Nesse trabalho de divulgação do Hip-Hop e organização de oficinas culturais para profissionalização dos novos integrantes, não podemos esquecer de citar a participação do músico de reggae Toninho Crespo.

“Este trabalho teve sua continuidade no município de Diadema com o profissionalismo de Sueli Chan (membro do MNU - Movimento Negro Unificado).

citada por Spency no seu pioneiro estudo sobre o surgimento do hip-hop no Brasil, identifica como uma representação relacionada a um dos maiores traumas que os jovens norte-americanos sofreram nas últimas décadas, a guerra do Vietnã, conforme já ressaltamos antes (ver citação da nota 32, na página 15).

Para os b-boys brasileiros, no entanto, ela não tinha essa relação simbólica. Era, sim, uma nova forma de expressão e de unidade tribal. Reunidos, praticamente só homens, irmanavam-se em torno das batidas do ritmo e, principalmente, em torno da exibição de dançarinos. O rap brasileiro começou dançando com o break, em “estado líquido”¹⁶. Alguns dos DJs e MCs hoje em ação começaram dançando break na São Bento, entre eles os já citados Thaíde e DJ Hum, além de Mano Brown, Ice Blue e KL Jay, do Racionais. Naquele tempo, não se sabia bem o que era o hip-hop, mas a função mobilizadora e organizativa que viria a se estabelecer mais tarde já estava presente na formação dos grupos de dança, chamados “ganguês”, como a Nação Zulu, a Back Spin Break Dance (com Thaíde e DJ Hum participando ativamente), Street Warriors e Crazy Crew¹⁷.

As gangues de break se formaram à imagem das americanas, que descobriam uma nova forma de resolver disputa de poder: a habilidade na singular prática da dança. Irmanadas pelo interesse de se divertir e disputar qual era a melhor, as gangues organiza-

“Outra pessoa que foi muito importante na divulgação do Hip-Hop no Brasil, foi Armando Martins com o seu programa Projeto Rap Brasil, que lançou vários grupos de Rap durante os anos em que esteve no ar”. Artigo não assinado publicado no site http://www.nossanegritude.com.br/cultura/cultura_nobrasil.htm, associa a proliferação das casas de cultura e da força do movimento à administração de Luiza Erundina, a partir de 1989. A polícia, certamente, iria bater um pouco menos e a prefeitura liberava áreas para shows e atividades ligadas ao Hip Hop.

¹⁶ Termo utilizado na música “Estação São Bento”, do grupo Skowa & A Máfia, citada na nota 35.

¹⁷ Spency Pimentel (<http://www.bocadaforte.com.br/livro/index.htm>) lembra que “o mesmo acontecia em outras cidades como Brasília, com a Eletric Bugaloo (Jamaika dançava com eles), a Eletro Rock (da qual X – MC que integrou o grupo “Câmbio Negro” – fez parte) etc”.

vam festas nas ruas e começavam a atrair a atenção da mídia. Os primeiros rappers, como DJ Hum¹⁸, atribuem esse sucesso, em primeiro lugar, à união. Não é à toa que Bispo SB, breaker da equipe Street Breakers, define assim o b-boy:

“É aquele que dança e conhece a cultura Hip-Hop, passando adiante o que sabe, é atitude e consciência de fazer o certo, então não se assusta ao encontrar MCs, DJs ou Writers que se orgulham de ser b-boys, pois o nome evoluiu na sua concepção assim como Hip-Hop significa cultura de bairro, de melhorar o local onde vive, através da arte, da dança, da música, da ideologia correta: é paz, união e consciência”¹⁹.

Enquanto os b-boys encontravam o rumo da atitude Hip-Hop, o grafite também foi aparecendo e se estabelecendo, assim como o break, como uma alternativa para desviar o rumo de vários jovens, antes condenados à dúbia fama das páginas policiais²⁰. O objetivo dessa arte dos muros passou a servir não tanto para demarcar territórios, mas principalmente para servir como forma de expressão dos hip-hoppers, jovens alijados do sistema midiático que, assim como os b-boys, num primeiro momento, e os rappers, um pouco mais tarde, alcançaram reconhecimento por seu trabalho, com destaque na mídia que transmitia para milhares de pessoas o que só os que passassem em frente a um muro grafitado podiam ver. Além disso, servia como um “trampo”, um trabalho, uma fonte de renda e de valorização pessoal.

A discotecagem, a dança e o grafite predominaram nos primeiros tempos do hip-hop brasileiro. Os rappers só viriam a ter a enorme importância que assumiram hoje depois de algum tempo,

¹⁸ Depoimento presente em: BIONDI, Pedro. O Rap Agradece, p.21.

¹⁹ BISPO SB. Break: arte das ruas:paz, união e consciência, p. 15.

²⁰ Segundo a letra da música “Um homem na estada” (Álbum “Racionais MCs” – Cosa Nostra – 1993), do Racionais MCs, condenados a serem “superstars do Notícias Populares”.

mais precisamente na virada dos 80 para os 90, e principalmente nesta última década. Surgiu uma vertente intelectual em que o corpo, tão valorizado nos primórdios do hip-hop brasileiro, está em segundo plano – e se especializou na representação da agressividade e numa mordaz crítica social, uma dando suporte à outra. São algo como os “intelectuais orgânicos”²¹ do movimento, tão fortes nele que chegou a ser um tema de acirrado debate, no ano de 2001, se o rap não estaria se destacando do Hip Hop²².

O primeiro registro fonográfico de raps que teve repercussão nacional surgiu em 88, uma “bolacha” com o título: “Hip-Hop – Cultura de Rua”. Saiu pela gravadora Eldorado e tratava-se de uma coletânea de três grupos entre os que começavam a inventar o rap nacional. Thaíde & DJ Hum são os únicos participantes que até hoje mantêm um trabalho consistente. Outros grupos – entre eles o Código 13 – mostraram seu trabalho, mas as músicas “Corpo Fechado” e “Os homens da lei”, interpretadas pela dupla, são as que mais representam o rumo futuro que o rap tomaria. Altair Gonçalves,, o Thaíde, e Humberto Martins Arruda, o DJ Hum, tinham, na época do lançamento, respectivamente 20 e 21 anos, a idade da maioria dos jovens que freqüentavam as festas em que se tocava o rap.

²¹ Conceituação bastante adequada utilizada por BENTES, Ivana, HERSCHMANN, Micael, O Espetáculo do Contra-Discurso.

²² Essa intenção é reconhecida e criticada pelo rapper Thaíde, que afirma: *“Independente de Cultura ou Movimento, a palavra certa é ‘hip-hop’.* Se a pessoa disser que faz parte da ‘Cultura Hip-Hop’, ou ‘Movimento Hip-Hop’, tá certíssimo. O que tá errado, o que não pode, o que não se deve admitir, é falar Movimento RAP. Tem muita gente que fala isso, é o direito que eles têm, da mesma maneira que eu tenho o direito de não concordar e não aceitar o fato de usar o termo ‘Movimento RAP’ pra definir o trabalho que eu faço. Eu faço a ‘música RAP’, que faz parte da Cultura ou Movimento Hip-Hop, que tem um trabalho social que vai além da música. A música é a vitrine, ela vende mais fácil, todo mundo tá falando, tá dando lucro financeiro, lógico. Mas, antes do RAP fazer sucesso como faz hoje, a Cultura Hip-Hop já faz trabalhos sociais há muito mais tempo”. Entrevista concedida à Revista Rap Brasil, Ano I, nº 6, s/ indicação de data, Editora Escala.

Nessas músicas da dupla mais antiga do hip hop nacional²³, podia-se já ouvir o discurso rascante que viria a se acentuar mais tarde. O refrão de “Os Homens da Lei”, deixava claro, desde aquela época, o que esses jovens pensavam da sociedade, de suas leis e dos homens fardados que as faziam cumprir. O foco era a polícia, e o bordão martelava: “*Os homens da lei são todos porcos*”. E Thaíde declamava: “*Se eles são os tais, eu quero ser também/ ser mal educado e não respeitar ninguém/ bater em qualquer jovem, sem motivo nenhum/ andar em liberdade e sem trampo algum/ você tem o rabo grande se escapar da morte/ se ela nunca te parou, você tem sorte*”²⁴.

Thaíde nunca foi dos representantes do rap gangsta. Tomou outro rumo, arraigado ao ritmo e ao pensamento black mais *a la* Martin Luther King do que *a la* Malcolm X. Segundo a matéria de Pedro Biondi,

“A adoção de um discurso mais moderado rendeu à dupla muitas críticas dentro do movimento. ‘Somos sempre cucificados por não sermos mais radicais’, comenta Thaíde. Ele mesmo afirma preferir ser respeitado a temido. (...) As armas escolhidas pelos dois para buscar a mudança são ‘humildade e coragem’, dobradinha que virou nome de um dos cinco álbuns. Com educação e informação é que as coisas vão mudar, segundo eles. (...) avalia DJ Hum acreditando no papel educativo do rap. ‘É como uma revolução, mas uma revolução cultural’”²⁵.

São considerados como “irmãos mais velhos” no movimento, estavam na São Bento e iniciaram tudo, e só por esse fato já mereceriam respeito. Aliado a isso, porém, têm um trabalho consistente, que nunca descuida de mandar suas mensagens aos “ma-

²³ Em ambas, DJ Hum assina as bases, mas a letra não é de Thaíde.

²⁴ Trecho da música “Os Homens da Lei”, de Thaíde e DJ Hum, do disco Hip Hop – Cultura de Rua, 1988.

²⁵ BIONDI, Pedro. O rap agradece, p. 21.

nos”, aos irmãos da fratria de que fala Maria Rita Kehl (1998). Com a perspectiva de insuflar a auto-estima em seus pares, utilizam discursos contra o racismo e as injustiças sociais como estratégia para mudar o destino que parece quase inevitável à maioria dos jovens da população pobre: a droga e o crime. Basta escutar seu último trabalho “Assim Caminha a Humanidade”, para compreender bem o estilo da dupla.

Já um outro grupo que participou da coletânea, o Código 13, trazia uma advertência curiosa: “Compreender o Hip Hop é onde está o mal”. Certamente, se referia metaforicamente aos riscos que corria todo aquele que entrava naquela “cultura”, que nunca mais seria o mesmo. Era o surgimento de um movimento que vinha trazer uma nova forma de expressão, comprometida com um discurso contestatório que nascia de uma minoria pobre e de cor predominantemente negra, tomando as festas e fazendo surgir centros culturais onde o som dos DJs, os versos dos rappers e a dança dos b-boys eram as atrações. Começava a se moldar uma manifestação cultural que unia quatro modalidades de arte: a dança, a música, a literatura (compreendendo o rap como menos música e mais literatura, conforme classificou o rapper carioca Gabriel O Pensador no rap “Como um Vício”²⁶) e a pintura – com o grafite. Os primeiros rappers já sabiam do que estavam falando.

Na mesma época do lançamento do LP “Hip Hop: Cultura de Rua”, o acontecimento que veio balançar o rap foi o aparecimento do Racionais MCs, que, como o próprio nome diz, usam mais a “cabeça” do que o corpo. Foi a base para o desenvolvimento de uma vertente mais comprometida com um discurso político, uma “corrente” que fala abertamente na revolução, e crê que, com o rap, está lançando as bases para ela.

Assim como outros rappers, o “Racionais MCs” gravou, ainda em 1988 – na coletânea “Consciência Black”, primeiro disco do selo “Zimbabwe” –, as músicas “Pânico na Zona Sul” e “Tempos Difíceis”. A primeira “bolacha” própria saiu em 1990, e se

²⁶ Do cd “Ainda é só o começo”, Chaos, 1995.

chamava “Holocausto Urbano”. No entanto, as gravações do Racionais só viriam a ultrapassar as fronteiras da periferia com o lançamento do rap “Domingo no Parque”, em 1993. Era a explosão de uma filosofia que revertia o discurso da mídia da classe dominante: bandido era o playboy, que tinha tudo e não queria dividir nada, e dava voz ao ódio dos jovens da periferia paulistana.

Vivia-se, naquele momento, um momento de amadurecimento do movimento Hip-Hop no Brasil. Perseguidos pela polícia, vistos como perigosos e incômodos para a ordem urbana, além de indesejáveis nos bailes de funk, os primeiros hip-hoppers começaram a compreender mais profundamente o que se passava, e começaram também, principalmente, a entender que apenas se organizando conseguiriam fazer frente à situação adversa. Foi aí, como afirma Spensy Pimentel, que o movimento passou a se impor:

“Mas nada pôde impedir a explosão do rap nacional. Inevitáveis, surgiram Black Júniors, Pepeu e Mike, as coletâneas “Ousadia do Rap”, pela Kas-katas, “O Som das Ruas”, primeiro LP lançado pela Chic Show, “Situation Rap”, pela FAT Records, “Consciência Black”(que lançou os Racionais), da Zimbabwe, em 1988, seguidos pelo famoso “Cultura de Rua”, da Eldorado. Muitas dessas gravadoras surgiram das equipes de som que organizavam os bailes black desde a década de 70”²⁷.

O estilo ainda não era o que se conhece hoje, e maioria das letras, como já afirmamos, não tinha a mesma força discursiva que assumiu na década de 90. Serviam mais como um modo de contar a vida daqueles jovens ou, como acontecia com muitos dos primeiros MCs de Nova York, para animar as festas, mas as composições do Racionais e da dupla Thaide & DJ Hum já traziam a semente do discurso que iria se estabelecer mais tarde. Antes

²⁷ PIMENTEL, Spensy. O Livro Vermelho do Hip-Hop.

de tudo, porém, apenas se tornar um MC, fazer parte da “cultura Hip-Hop”, já era considerado “atitude”, independente do que se dizia.

Thaide, citado por Spensy Pimentel, comenta o início de sua carreira naquele momento:

"Em 84 ou 85, minha gangue me levou para uma festa, onde o DJ Hum tocava eu ainda não o conhecia. Nessa época eu já fazia algumas letras, mas não com o intuito de gravar um disco. Passados alguns dias, após essa festa, faleceu um amigo nosso que cantava, e eu fiz um rap em homenagem a ele. Ainda não existia o lance de alguém subir ao palco para cantar uma música falada, eu fui o primeiro a fazer isso: cantei lá onde o DJ Hum tocava essa casa, a Archote, já fechou, e a rapaziada gostou muito. Depois de mais ou menos dois anos, na festa My Baby, eu cantei com um amigo, todos gostaram e pediram bis. Fomos para o camarim e lá começamos a conversar com produtores como Nasi, André e o Skowa. Eles nos disseram que tínhamos que levar nosso trabalho adiante²⁸".

O marco do desenvolvimento do Hip-Hop foi a criação do Movimento Hip-Hop Organizado, o MH2O, fundado por Milton Salles, ex-produtor do Racionais, uma figura lendária no movimento, conforme afirma DJ Hum: “Houve um momento em que o pessoal do hip-hop quase descambou para a violência, em resposta a algumas ações repressivas da polícia. Foi o Milton Salles que aconselhou a não brigar, a combater com inteligência”²⁹.

Naquele mesmo instante, criavam-se as “posses” – centros de discussão e difusão da cultura negra, particularmente voltados para o Hip-Hop – fundamentais para que aquela mobilização tomasse contornos de um movimento organizado e coeso. A

²⁸ Idem.

²⁹ Citado em BIONDI, Pedro. O rap agradece, p. 21.

primeira foi a Sindicato Negro, de 1989, criada pelos rappers da Praça Roosevelt, no Centro de São Paulo³⁰. Johnny Campanile, um dos integrantes daquela posse, hoje é o responsável pelo site www.realhiphop.com.br, um dos portais da *web* mais frequentados por todos os que se interessam pelo Hip-Hop brasileiro.

As posses se multiplicaram aos moldes das “crews” americanas, criadas apenas para difundir o Hip-Hop, mas acabaram indo mais longe, prestando serviços comunitários e politizando seus discursos. Segundo Spensy Pimentel:

“Em São Paulo, as posses se multiplicaram. No início dos anos 90, havia uma em cada região distrital da capital paulista e até em municípios como Diadema, São Bernardo do Campo, ou em cidades do interior do Estado, como Santos, Jundiaí e Piracicaba, entre outras. Hoje, apesar de muitas terem se dissolvido, por problemas específicos, e outras terem sofrido transformações – como a que levou a Posse Mente Zulu a se tornar um grupo de rap com o mesmo nome –, ficou para o Hip-Hop brasileiro a herança da experiência da organização em grupo para a realização do bem comum. Posse, gangue, associação cultural, Ong (organização não-governamental), ou qualquer outro nome, o importante é saber trabalhar coletivamente...”³¹”.

O Hip-Hop não era mais uma moda alavancada pelos filmes americanos de break, como *Break Beat*³², e começava a filtrar seus participantes, já que muitos abandonaram o movimento depois que a onda passou. Dois grupos americanos ajudaram na definição do novo perfil, o de voz das periferias: NWA e Public

³⁰ Na Estação São Bento, se concentraram originalmente os breakers, já a Praça Roosevelt passou a ser o local de encontro dos primeiros rappers.

³¹ PIMENTEL, Spensy. O Livro Vermelho do Hip-Hop.

³² Lançado em 1984.

Enemy; e foi então que os hip-hoppers brasileiros descobriram Malcolm X.

Capítulo 3

As raízes subjetivas do hip-hop

O campo da subjetividade nos remete àquilo que nos constitui no jogo discursivo resultante do relacionamento de cada um de nós com o meio social em que estamos inseridos. Se podemos nos enunciar como indivíduos, como sujeitos de um discurso que nos define enquanto uma individualidade, é porque somos, ao mesmo tempo que ativos, passivos no confronto com um discurso diverso do nosso, o do “outro”, que nos é essencialmente referencial na tarefa de construirmos o que chamamos de identidade.

Trabalhamos com a noção de Félix Guattari e Suely Rolnik (1999), que define a produção de subjetividade como “*essencialmente social, e assumida e vivida por indivíduos em suas existências particulares*”¹. Diferentemente do sentido atribuído ao conceito de sujeito durante a modernidade, os autores atualizam sua conceituação para o ambiente pós-moderno, no qual ao invés do monólito da identidade centrada na razão, afirma-se a fragmentação que a subjetividade pós-industrial traz em si. Parece claro que o sujeito centrado e auto-referido do Iluminismo, para o qual o conceito de ideologia seria o mais adequado para explicar como

¹ GUATTARI, Félix, ROLNIK, Suely. Micropolítica: cartografias do desejo, p. 33.

constrói sua identidade, perde aqui seu posto para um sujeito que, na verdade, não é mais compreensível com a utilização de seu próprio discurso, mas que precisa incorporar vários “outros” no jogo de máscaras que caracteriza a derrocada do investimento no poder da razão.

No ambiente gerado pela reação aos parâmetros Iluministas, pode-se ainda compreender que há uma hegemonia do capital na produção do sujeito a partir da cultura de massas, na medida em que há uma centralização do emissor das mensagens, porém a difusão de informações acaba por gerar uma divergência de perspectivas através das quais as mensagens podem ser captadas. Assim, forma-se o que Maffesoli (1998) chamou de tribos, ou seja, segmentos sociais que reinterpretem os agenciamentos subjetivos de formas particulares, produzindo micro-culturas com identidades próprias e que se entregam à produção de novas angulações de enfoque do real, priorizando partes das mensagens recebidas sob o vínculo hegemônico do agenciamento subjetivo e, de acordo com suas perspectivas, reafirmando-se como agentes de subjetivação.

Configura-se um quadro em que o posicionamento dos indivíduos perante a subjetividade, para Guattari, oscila entre

“Uma relação de alienação e opressão, na qual o indivíduo se submete à subjetividade tal como a recebe, ou uma relação de expressão e de criação, na qual o indivíduo se reapropria dos componentes da subjetividade, produzindo um processo que eu chamaria de singularização”².

No caso do hip-hop, temos clareza que o movimento de singularização pode ser destacado como uma particularidade importante dessa manifestação cultural. Se observarmos a origem sociológica dos hip-hoppers, poderemos perceber que se localiza na periferia não apenas geográfica dos grandes centros urbanos, mas principalmente às margens do poder político e da influência cultural e subjetiva. Podemos dizer que o hip-hop nasce das ruínas

² Idem.

da sociedade urbana industrial, como afirma Tricia Rose: “Arquitetado no coração da decadência urbana como um espaço de diversão, o hip-hop transformou os produtos tecnológicos, que se acumularam como lixo na cultura e na indústria, em fontes de prazer e de poder”³. Aproveitando-se de produtos obsoletos, como os toca-discos, criaram uma música original, fizeram da rua um centro de manifestações culturais, um teatro onde os jovens podiam exhibir suas habilidades diversas, no campo da música, da dança, da arte gráfica e da poesia. O hip-hop é uma manifestação cultural que nasceu onde a cultura hegemônica só via uma terra arrasada, nos bairros negros de Nova York, depósito dos excluídos do mundo produtivo e até mesmo dos direitos de cidadania.

A história da cultura negra norte-americana pode nos ajudar a compreender as raízes desse movimento, que ganhou no Brasil uma força inesperada com a incorporação sempre híbrida e criativa desse produto “importado” pelos jovens das periferias dos grandes centros urbanos, principalmente de São Paulo. É preciso lembrar que o orgulho da raça negra é um dos fatores subjetivos mais fortes para manter a coesão do grupo que se reúne em torno do hip-hop. E esse orgulho nasceu em terras distantes, mais precisamente nos Estados Unidos, com a luta do povo afro-americano pelos direitos civis. Antes de falarmos nisso, vamos fazer uma breve incursão ao mundo da música e de algumas identidades subjetivas inesperadas entre o jazz e o rap, a música do hip-hop.

3.1 Jazz e hip-hop: não tão distantes quanto se pode pensar

Já ficou bem clara a vinculação direta entre a música e a dança do hip-hop com a música *soul* e o *funk*. Os primeiros hip-hoppers ouviam e veneravam James Brown e Sam Cooke, entre outros.

³ ROSE, Tricia. “Um estilo que ninguém segura: política, estilo e a cidade pós-industrial no hip-hop”, p. 192.

As batidas e os estilos até hoje estão relacionados subjetivamente à corrente da *black music* norte-americana, que chegou ao Brasil entre os anos 60/70 influenciando milhares de jovens dos subúrbios e favelas dos grandes centros. No entanto, devemos ir um pouco mais longe para entender algumas particularidades subjetivas da música rap que se remetem bem mais longe no tempo.

Compreendemos que a história subjetiva do hip-hop tem uma vinculação direta com a história do povo afro-americano, sua cultura, sua música, suas lutas e suas aspirações sociopolíticas. E foi o aparecimento do jazz, na virada do século, que trouxe, pela primeira vez, um movimento musical que assumiu tanta importância na cultura que veio a moldar uma nova forma de relacionamento da música com a sociedade.

Até então, a cultura musical ocidental era a europeia, pautada na erudição. A música, nesse contexto, tinha a função essencial de tocar o espírito⁴, deixando ao corpo – o velho e sujo corpo cartesiano que ganhou sua mais perfeita delimitação no vitorianismo – o pecado e o bizarro da vida mundana. A contribuição negra para a reformulação dos costumes – que acabou gerando o ritmo que embalou a transição da sociedade americana de sua face rural para a urbana – não se dirigia ao espírito, como o som dos violinos das sinfonias. Não era angelical, muito menos desprezava o corpo. Ao contrário, era feito “sob-medida” para ele, que se sacudia nos bailes animados pelas orquestras de ragtime e dixieland.

O jazz desenvolveu-se bastante, incorporando diversos estilos e propostas rítmicas⁵, até resultar no rock, a apropriação branca da

⁴ Muito embora houvesse o estilo feito para a dança, como a valsa vienense, que promovia o encontro dos corpos. A valsa, porém, não pode ser considerada uma música de valor erudito na alta cultura europeia. As grandes músicas eram as sinfonias, e quem tentar se lembrar de grandes autores certamente se deparará com uma dúzia de autores de sinfonias à frente de qualquer outro gênero, como a tocata ou a música de câmara.

⁵ Joachin Berendt percebe cada transformação do jazz como correspondente a cada momento da história americana no século XX: “A alegria despreocupada do dixieland corresponde ao período anterior à primeira Guerra Mundial. No estilo Chicago se nota a intranqüilidade dos roaring twenties.

revolução do jazz, que acabou gerando a radicalização da música soul e do funk, conforme veremos adiante.

Foi um tempo que veio acompanhado e resignificado pela indústria do entretenimento, praticamente inexistente até então. Nessa linha, formava-se uma nova cultura, com uma transformação de costumes ditada pelos Meios de Comunicação de Massa, que imediatamente se apropriaram do mercado do lazer. Isso traria modificações radicais à subjetividade do povo americano e, com o passar do tempo, a praticamente todo o mundo. David Riesman (1971) captou bem a transformação, e a enunciou no seu livro “A Multidão Solitária”: passava-se de um modelo de subjetividade introdirigido para o alterdirigido, no qual o que não estava mais em jogo tanto a identidade, mas sim a identificação mediada por mecanismos de comunicação.

Os fenômenos de massa, nos quais a comunicação é o fator preponderante, aparecem no momento em que enormes contingentes de populações rurais “invadem” a cidade pela transformação dos modos de produção, de agrícolas e pecuários a industriais. Se antes a tradição era o que integrava o conhecimento dessas camadas populacionais, a partir da sociedade industrial houve a necessidade da substituição dos princípios imutáveis da tradição para a mutabilidade da cultura urbana. A música negra foi um dos elementos fundamentais nessa transformação, desde o jazz, a trilha sonora que cadenciou o ritmo da urbanização americana, até a *soul music* e o funk, nascidas da afirmação da cultura afro-americana na segunda metade do século. Foi essa modalidade

O estilo swing revela a segurança e a maciça estandardização da vida norte-americana e, como diz Marshall Stearns, esse seu love of bigness, essa vontade de conquistar dimensões novas e cada vez maiores. No be bop já se nota a nervosa intranqüilidade dos anos 40. No cool jazz a resignação do homem, que vive bem, mas sabe que a bomba de hidrogênio está sendo construída. O hard-bop nasceu carregado de protesto, embora este tenha abrandado com a onda da soul music. Já o free jazz parte para um tipo de protesto sem compromissos, que se consolidou ainda mais nos anos 70. Aqui não há nada de resignação; muito ao contrário, uma agressividade consciente”. BERENDT, Joachim. O Jazz: do rag ao rock, p. 18.

musical que predominantemente compôs o repertório da “indústria cultural” americana e através dela alcançou as massas, produzindo, ao mesmo tempo em que banalizava esses produtos, uma referência de identificação nas camadas mais pobres. A banalização da arte e do cultural, a reprodutibilidade contínua e repetitiva que levou a um diálogo entre o erudito e o popular, marcava o acesso das massas não apenas ao consumo da cultura, mas à participação na sua produção e reprodução, como sonhavam os iluministas e como sinalizou Walter Benjamin (1983) – ainda que desagradando aos autores do conceito de “Indústria Cultural”, Adorno e Horkheimer, que não enxergavam nada de positivo na cultura de massas e deploravam tanto o jazz⁶ quanto o cinema.

Parece inegável que a influência cultural dos negros na cultura americana nasceu com a melodia do jazz. A sociedade puritana viu nascer, em New Orleans, a música que falava ao corpo e redefinía os padrões musicais clássicos, pautados na execução de uma música por uma partitura, sendo que os músicos tinham uma importância quase secundária em relação à música que executavam. Era ela a importante, e não eles, os músicos.

A partir do jazz, a tônica não era mais a técnica musical, amarrada pelas notas e claves de sol. O músico, o sujeito, era fundamental na recriação das mensagens acústicas. O jazz libertou o músico das amarras da seqüência imposta pela partitura, fez com que ele se transformasse em sujeito de seu próprio discurso, deixando de ser objeto do ícone música. A partir do jazz, música passou a ser o que o músico executa, e as variações trazem sempre uma nova abordagem do tema a ser executado. Tema que, como já dissemos, muitas vezes torna-se parte de uma colcha de retalhos sonora, que serve basicamente para a singularidade do músico brilhar, principalmente nos momentos do virtuosismo do solo, o elemento definidor da subjetividade do jazz. Por isso, nomes como Billie Holliday, Lester Young, Charlie Parker e Clifford Brown são venerados pelos fãs do jazz. Eram músicos que tinham

⁶ Talvez possamos afirmar que o problema de Adorno não era tanto com o jazz, mas com sua utilização alienadora.

como característica descartar a preliminaridade dos ensaios e das partituras em prol de suas experiências melódicas. Por isso ocupam o lugar de referências subjetivas fundamentais para quem deseja conhecer o jazz.

Com o jazz, a música passou a ser apenas a produção que os músicos, com seu virtuosismo livre das partituras, executavam sua arte improvisando e mesmo criando músicas compostas de outras músicas, com as citações constantes – hoje, sempre presentes no mundo hip-hop, principalmente na arte do DJ que *sampleia* e *mixa* várias músicas para formar uma e/ou insere na música original citações de frases de rappers ou trechos de *funks* e *raps*, mas também nas letras dos rappers. A música do espetáculo é inteiramente criada por ele, que a executa utilizando diversos discos, mesclando-os e produzindo seus “solos” com o ruído da agulha no vinil ao girar o disco no sentido inverso. Uma verdadeira sinfonia de sons e batidas diferentes, entremeadas pelos “riscos-solos”, os *skratchs*, que se entremeiam à declamação dos versos dos rappers.

Quem já assistiu a uma “disputa” de DJs, sabe do que estamos falando quando comparamos subjetivamente o DJ ao músico de jazz. No centro das atenções, não mais na “cozinha” do espetáculo, o artista cria músicas a partir de dezenas de fragmentos e efeitos conseguidos ao girar o prato e repetir trechos de uma música, mesclando esse efeito com uma base ou com outra citação. Ali não há uma partitura a ser lida, apenas a intenção de criar algo novo, algo que nunca se repetirá da mesma forma, assim como faz o músico de jazz. A música não é, novamente, o mais importante, e sim a sua habilidade em produzi-la, e sem o uso de instrumentos que não os toca-discos (ou “*pick ups*”, “picapes” como os chamam), o que realça a criatividade desses “músicos”. Mesmo quando há uma “partitura”, uma seqüência previamente escolhida, a execução depende da sensibilidade e da destreza dos DJs, assim como acontecia com os primeiros músicos de jazz. A qualquer momento, a seqüência pode ser rearticulada, e possibilidades de improviso estão sempre presentes.

A herança subjetiva do jazz para os hip-hoppers está concen-

trada na conceituação do virtuosismo do músico. A linha melódica de um rap é uma colcha de retalhos de ritmos, batidas e citações, e cada DJ é um solista que, no durante toda a música ou em partes específicas, “sola” usando os “pratos”, “riscando” ou repetindo trechos e sílabas de frases de rappers. Estes, por sua vez, também usam o recurso jazzístico de fazer da declamação um solo vocal. Há grupos que exploram esse recurso, como o Racionais (principalmente em seu disco “Nada como um dia depois de outro dia”), De Menos Crime e o RZO, marcando os versos pela utilização de timbres e compassos vocais que funcionam como solos instrumentais. Ou seja, não apenas declamam, mas cantam, com o balanço rítmico que os cantores de jazz popularizaram, sempre no virtuosismo de criar novas experiências musicais. Isso fica muito claro no “*free-style*”, quando o rapper inventa na hora os versos, geralmente numa “disputa” com outro improvisador. Há como perceber o espírito “*jam session*” nesses momentos.

Há uma diferença fundamental, porém, entre os jazzistas e os rappers. Aqueles eram músicos, tocavam instrumentos, e estes não têm qualquer formação musical a não ser a que adquiriram escutando os *funks* e a que vão incorporando de forma empírica em sua prática. Essa diferença, no entanto, traz uma interessante demarcação subjetiva dos hip-hoppers. A limitação por não tocar instrumentos, ou seja, por não serem sujeitos de posse de predicados musicais objetivos, de estarem mais alijados da cultura do que estavam seus antepassados jazzísticos, acabou por gerar uma radicalização na submissão da música a um projeto que a coloca em segundo plano, reduzindo-a mais ainda a ser veículo de uma subjetividade que a transcende. Se a música tradicional era um “em si”, imantando os músicos ao seu redor, os jazzistas invertiram a polaridade e passaram a imantar a música, domando-a no que tinha de objetividade. Ou seja, subjetivizaram-na, tornando-a mera mediação entre o músico e a mensagem de sua virtualidade, da capacidade do músico negro criar algo absolutamente singular na história da música. No entanto, o posicionamento dos rappers

opera um outro rebaixamento das pretensões do ícone musical: o de esgotar-se, em si, como mensagem subjetiva, conforme acontecia até o final do século XIX.

Por não serem músicos (na acepção restrita do termo), a música não é algo a que rendam homenagens a partir do aprendizado e da prática da variação de timbres ou de técnicas melódicas. A música, de “coisa em si” é reduzida a um instrumento, ela mesma, mais do que no jazz⁷. Trata-se da radicalização da subjetividade do praticante, que usa a música como veículo e pano de fundo para um discurso para além dela mesma, atacando diretamente o substrato de objetividade que o jazz ainda lhe deixou. O elemento verbal dos MCs é o que submete a música, a condena a fundo, logo ela que por tantos séculos foi figura. A música “em si”, assim, toma o segundo baque desde que o jazz a destronou. É rebaixada mais uma vez, e de passa a sub-plano da subjetividade do rapper, um veículo discursivo submisso à oralidade das declamações, versos que funcionam como uma crônica da vida de seu grupo, seja ele a comunidade ou o grande grupo dos excluídos representados pelo hip-hop.

3.2 A ira negra

E chegou o tempo em que a nascente indústria do entretenimento deixou de investir no jazz e descobriu novas formas de extrair dinheiro da cultura. O rock’n’roll, a resignificação “branca” do jazz, estava nascendo, e a atenção se voltava para Chuck Berry, Little Richard, Bill Halley, Elvis Presley e outros. De música eminentemente negra, o rock embranqueceu e os negros passaram a priorizar a *soul music*, junção do gospel e do *rythm’n’blues*. Começava

⁷ Submetendo-se ao instrumento, ela foi instrumentalizada no jazz, enquanto no rap ocorre uma radicalização dessa instrumentalização, desta vez eminentemente tecnológica, ainda mais se percebermos que não há instrumentos musicais como o sax ou o trompete. No rap, ela passa a ser apenas uma tecnologia adequada à expressão verbal do rapper.

outra revolução, a que, nos anos 50/60, flertou e casou com o movimento dos negros americanos pela igualdade dos direitos civis, afirmando que “black is beautiful”.

Antes de chegar a impor culturalmente a beleza da negritude, os negros americanos trilharam um longo e árduo caminho de lutas. Desde a Guerra de Secessão, iniciou-se um movimento que objetivava a aplicação dos direitos civis aos negros, ainda considerados – mesmo libertos da escravatura por Lincoln, num decreto de 1863 – uma sub-raça sem quaisquer direitos políticos.

A guerra civil já tinha sido motivada pelo conflito entre abolicionistas e antiabolicionistas. As oligarquias agrícolas sulistas, que resistiam a libertar seus escravos, reuniram-se em uma confederação que, após a vitória de Abraham Lincoln nas eleições de 1860, iniciaram uma guerra contra a federação do norte, industrialista. A guerra, que ameaçava a unidade do grande território norte-americano, acabou vencida pelos federados, mas custou a vida de Lincoln, mesmo depois de terminada. O saldo foi uma inicial depressão econômica do sul, solucionada pela implantação de uma política de desenvolvimento nacionalista, e o acirramento dos conflitos raciais.

Os primeiros atos legislativos que trataram dos direitos civis foram implantados ainda no século XIX e determinavam que todo cidadão, independente da cor de sua pele, tinha direito a acionar e ser acionado juridicamente, de dar testemunho e de adquirir e manter propriedades. Um dos atos, o de 1875, previa a penalização de todo aquele que discriminasse cidadãos afro-americanos, mas foi cassado, em 1883, pela Suprema Corte, que não reconhecia sua validade. Enquanto isso, a reação racista se organizava e, em 1865, nascera o famigerado Ku Klux Klan.

O cenário estava posto para a batalha que se acirrou e teve, como primeiro marco jurídico favorável à causa afro-americana, a decisão da Suprema Corte, em 1954, que decidiu, por unanimidade, que a segregação nas escolas públicas era inconstitucional, o que causou extremo desconforto às elites brancas. Como lembra James Buggs,

“O Tribunal esperava que a dessegregação tivesse lugar apenas ‘com toda a velocidade que fosse julgada prudente’. Ao invés disso, os pais negros do Sul começaram a organizar-se e mobilizar-se para enviar seus filhos a escolas anteriormente só de brancos, mesmo em face das turbas hostis inclinadas a sustentar as maneiras familiares de vida americana, e prontas para cuspir e vaiar pequenas crianças. Então, o garoto de 14 anos Emmett Till, de Chicago, foi brutalmente linchado em Mississipi, e seus raptos e assassinos foram deixados impunes nos tribunais. A grande maré da revolta negra, por tanto tempo represada, começou a provocar uma inundação”⁸.

O oprimido saía de sua postura defensiva e começava a partir para o enfrentamento. No ano seguinte, um episódio tornou mais radical a luta pelos direitos dos negros. Rosa Parks, uma ativista do NAACP (National Association for the Advancement of Colored People) recusou-se a ceder o lugar a um branco em um ônibus de Montgomery, Alabama. A iniciativa acabou dando vez a um protesto mais radical contra o privilégio branco: o boicote aos ônibus da cidade durou um ano, mas teve sucesso com o fim da discriminação. Martin Luther King emergiu nesse momento como um líder da causa, advogando uma postura pacífica para enfrentar a segregação.

Buggs assim comenta o episódio:

“Em 1955-1956, o boicote de ônibus em Montgomery tornou-se uma questão internacional, pois toda uma comunidade se organizou para boicotar os transportes públicos, até que os ônibus foram dessegregados de acordo com a lei federal”⁹.

⁸ BOGGS, James. A Revolução Americana, p. 97.

⁹ Idem, p. 98.

Luther King liderou a luta pelos direitos civis até seu assassinato, em 1968. Apesar de pregar o pacifismo, foi várias vezes preso sob a alegação de incitar a desordem. Um grande ato de protesto, que organizava para selar o posicionamento negro pelo definitivo estabelecimento dos direitos civis e contra a guerra do Vietnã, foi interrompido por sua morte. Os motivos do crime nunca foram esclarecidos.

É impressionante perceber a força desse movimento de enfrentamento entre uma camada discriminada e a sociedade que a discriminava. O povo negro, afro-americano como preferem os intelectuais “politicamente corretos”, encontrava-se na lona, pobre, sem qualquer direito civil até a guerra civil. A vitória dos federados não transformou assim tanto o quadro, pois, como virá a afirmar Malcolm X nos anos 60, o povo branco mantinha não apenas o poder legal como também percebia o negro como inferior, uma presença a ser tolerada com desagrado. Era não somente o degredado, como o feio, o sujo, o mal-cheiroso, o negro (o funky?).

Houve ainda uma centena de outros marcos históricos dessa luta. Inúmeras entidades foram fundadas, como a SCLC (Southern Christian Leadership Conference), em 1957 – que fez de Martin Luther King seu primeiro presidente e foi uma das entidades que adquiriram maior força na luta pelos direitos civis –, a SNCC (Student Nonviolent Coordinating Committee), em 1960, uma organização que tendeu a radicalizar suas posturas sob a liderança de Stokely Carmichael e a Black Panthers¹⁰, em 1966, também radical, que tentava conscientizar os jovens para a necessidade do confronto com as injustas práticas racistas e tinha como hábito acompanhar patrulhas policiais para evitar que negros fossem maltratados. Os Black Panthers andavam armados e por várias vezes trocaram tiros com a polícia.

Vários confrontos entre negros e brancos marcaram o século XX nos Estados Unidos da América. Estudantes negros eram impedidos de frequentar bares e escolas, e tropas federais eram

¹⁰ Ver, no Anexo 1, o programa do Black Panthers Party.

enviadas para todos os cantos com a tarefa de garantir o cumprimento das leis de integração e a integridade dos “indesejáveis”, que constantemente eram ameaçados de linchamento e, frequentemente, efetivamente linchados, como incentivavam os racistas da Klu Klux Klan. Aliás, um dos episódios que mais ocupou o governo americano, ocorreu no Mississipi, quando, em 1965, essa entidade clandestina assassinou três militantes que faziam um cadastramento na região, ocultando os cadáveres. O fato inspirou o filme “Mississippi Burns” (Mississipi em Chamas, no Brasil), de Alan Parker, concluído em 1988.

Ainda em 65, aconteceu o episódio que ficou conhecido como “Bloody Sunday”, uma referência muito freqüente nos discurso anti-segregacionistas, quando, no Alabama, os participantes (quase todos negros) de uma passeata pacífica foi atacado com bombas, chicotes e cassetetes por uma barreira policial na Pettus Bridge.

Enquanto tudo isso acontecia, no mesmo ano o executivo e o Congresso aprovavam leis que iam minando a segregação, como a que aprovava o direito de voto para os negros, prevendo sanções para quem lhes tentasse restringir o voto. Na assinatura da lei, o presidente Johnson proferiu um discurso no qual a igualdade é tratada como um fato, e não apenas como um direito. Três anos depois, em 1968, mesmo ano do assassinato de Martin Luther King, o presidente Johnson assinou o “Civil Rights Act of 1968”, proibindo discriminações na compra, venda e financiamento de imóveis, e, em 1988, derrubando o veto de Reagan, o Congresso aprova o “Civil Rights Restoration Act, que estendia as leis anti-discriminação às instituições privadas – não atingidas pelas leis anteriores. Mais recentemente, em 1991, o presidente George Bush (pai do atual presidente americano, George W. Bush) aceitou, ainda que contrariado, assinar o Ato dos Direitos Civis, reforçando as leis de direitos civis e instituindo indenizações em casos de discriminações no mercado de trabalho.

Muitos outros marcos deveriam ser citados, notadamente os relativos às chamadas “Ações Afirmativas”, nas quais não apenas incentivava-se o abandono de práticas discriminatórias, como

principalmente ações que mostrassem efetivamente que o tempo da segregação havia terminado em prol de uma nova era de igualdade racial.

A filiação a essa contestação foi fundamental para o povo afro-americano. Nathan Caplan, em 1971, destacava a importância da militância negra na afirmação de uma identidade racial com alto poder discursivo e eficácia no item realização pessoal. Para ele, o orgulho da história do povo africano e afro-americano deve estar no centro da subjetividade do militante negro. Para além disso, deve servir como base para o salto da formação da nova identidade negra, assertiva, em contraposição à tradicional postura de submissão ao destino de um povo classificado como inferior, adotada pelos não-militantes. Como ele mesmo conclui, *“Moreover, since militancy is associated with youth, education and ambition, it represents the black future; nonmilitancy with its emphasis on nonachievement, malleability, and passive adaptation to discrimination and exploitation represents the black past”*¹¹.

Apesar da eficácia da luta da população afro-americana, a sociedade norte-americana ainda expressa restrições às teses e ações anti-segregação. E foi nesse cenário que os hip-hoppers nasceram e se criaram. Foi da fonte de onde jorraram não apenas as pregações pacifistas de Martin Luther King, mas também as exortações à ira negra de Malcolm X, o discurso político da comunista Angela Davis e a fundação de um grupo político radical na sua postura (ou atitude, como gostam os hip-hoppers), os Black Panthers¹².

¹¹ CAPLAN, Nathan. Identity in Transition, p. 165.

¹² "A Organização Black Panthers exercia forte influência entre os jovens negros, indicando-lhes a necessidade da organização grupal, da dedicação aos estudos e do conhecimento das leis jurídicas. Boa parte destes valores foram resgatados pelos membros do Hip-Hop, principalmente no Brasil, para combater os abusos de poder exercido pela instituição policial contra os negros." Elaine Andrade, da USP, citada por Spensy Pimentel, n' O Livro Vermelho do Hip Hop.

3.2.1 Malcolm X

Malcolm X é o líder negro daquele momento de lutas mais referenciado pelos hip-hoppers brasileiros, tanto em citações como na identificação conceitual de grande parte das letras. Não à toa. Ele apontava a hipocrisia da sociedade americana exatamente no momento em que o conflito racial mais era debatido e a luta pelos direitos civis conseguia obter respostas governamentais. Mesmo assumindo uma postura oficialmente menos segregacionista, a sociedade branca ainda tratava o povo negro como inferior, depreciando-o em todos os sentidos. A estratégia de Malcolm X era a de insuflar o povo negro, acusando-o de aceitar ser menos inteligente, bonito e digno do que o branco, isto é, de ser tão racista quanto ele. Ao invés de dirigir diretamente sua ira contra o opressor, Malcolm queria despertar o amor-próprio do oprimido. Segundo Cornel West,

“Malcolm X foi o profeta da ira negra sobretudo em razão de seu grande amor pelo povo negro. Esse amor não era abstrato nem efêmero; constituía um elo concreto com um povo degradado e desvalorizado, carente de conversão psíquica. Foi por esse motivo que a articulação da ira negra levada a cabo por Malcolm X não se dirigiu em primeiro lugar à América Branca. Malcolm acreditava que, se os negros sentissem o amor que motivava aquela ira, esse amor produziria neles uma conversão psíquica; eles se afirmariam como seres humanos, não mais enxergando seus corpos, mentes e almas segundo a ótica dos brancos, e se julgariam capazes de assumir o controle de seu próprio destino”¹³.

No entanto, quando Malcolm discursa, da mesma forma que testava os brios dos negros que o ouviam, atacava o opressor, “The

¹³ WEST, Cornel. *Questão de Raça*, p. 113.

Devil White Man”, conforme explica o próprio Malcolm X, citado por James Turner (1971):

“Unless we call one white man, by name, a ‘devil’, we are not speaking of any ‘individual’ white man. We are speaking of the ‘collective’ white man’s historical record. We are speaking of the collective white man’s cruelties, and evil, and greeds, that have seen him ‘act’ like a devil toward the non-white man. Any intelligent, honest, objective person cannot fail to realize that his white man’s slave trade, and his subsequent devilish actions, are directly responsible for not only the presence of this black man in America, but also for the condition in which we find this black man here (...)¹⁴”

E, também, citado por Eldridge Cleaver:

“Como posso amar o homem que violou minha mãe, matou meu pai, escravizou meus ancestrais, lançou bombas atômicas sobre o Japão, exterminou índios e me mantém engaiolado no gueto? Era preferível que me amarrassem dentro de um saco e me jogassem no rio Harlem”¹⁵.

Se hoje a situação ainda não é favorável ao povo negro americano, no século XIX e na primeira metade do XX as coisas estavam muito piores. O negro que arriscasse demonstrar altivez, orgulho de sua raça, o que se engajava na luta pela liberdade do jugo do racismo, acabava, segundo Cornel West, “*como uma daquelas estranhas frutas [os corpos dos negros pendurados nas árvores,*

¹⁴ TURNER, James. *Social Origins of Black Consciousness*, p. 180.

¹⁵ CLEAVER, Eldridge. *Alma no Exílio*, p. 36. Cleaver foi membro do Black Panthers.

enforcados e queimados] encontradas nas árvores sulistas da tocante canção ('Strange Fruit') interpretada pela magnífica Billie Holliday¹⁶”.

Malcolm X sabia dos riscos que corria, e não escondia dos que o tomavam como modelo que também corriam os mesmos riscos. A relação entre a consciência da situação desfavorável vivida pelos negros e a morte prematura era íntima e, muitas vezes, inevitável, conforme aconteceu com o próprio Malcolm e com Martin Luther King. No entanto, a posição desfavorável ocupada pelo negro na sociedade americana lhe possibilitava, mas só poderia efetivamente pôr em prática sua capacidade se rompesse com os grilhões subjetivos que o “White Devil” impunha. O caminho proposto era o da “conversão psíquica” – a aceitação da singularidade negra e o rompimento com a subjetivização imposta pelo racismo – e se manifestava pela ira. Pela mobilização dela nasceria a liberdade.

Assim como Martin Luther King, acabou assassinado, em 1965, no Harlen, supostamente por um militante da organização muçulmana Black Muslim, que Malcolm havia abandonado. O crime, assim como o de King, nunca foi apurado pela polícia americana.

A morte prematura interrompeu o processo detonado por Malcolm X, que procurava fazer de sua vida um exemplo do que pregava. Talvez tenha sido o primeiro a chamar a atenção para a “atitude” (o “proceder”) da qual os rappers hoje fazem seu estandarte e entrincheiram sua singularidade. Enquanto, por seu lado, Martin Luther King falava de algo semelhante quando se opunha de forma pacífica à opressão, Malcolm X radicalizava a posição de King, rompendo com a possibilidade de convivência pacífica entre o negro e o “White Devil”. Não estamos muito longe da verdade ao afirmar que o hip-hop brasileiro, objeto deste trabalho, assinou sua ficha de adesão ao projeto da “ira negra” proposta por Malcolm.

¹⁶ WEST, Cornel, *Questão de Raça*, p. 114.

3.3 A herança da ira negra no hip-hop

O posicionamento de confrontação do movimento negro norte-americano está na raiz da subjetividade do movimento hip-hop, tanto no seu início, nos Estados Unidos, quanto no caso brasileiro – quando os hip-hoppers brasileiros “descobriram” Martin Luther King, Eldridge Cleaver e Malcolm X a partir do final da década de 80.

Malcolm X foi um marco na história do movimento negro americano, e, como veremos, é uma referência fundamental no hip-hop, notadamente no brasileiro da última década. Para Cornel West, Malcolm X foi

“o primeiro grande porta-voz dos negros que olhou firme nos olhos do feroz racismo dos brancos, não pestanejou e viveu o bastante para contar aos Estados Unidos a verdade sobre essa óbvia hipocrisia, com uma postura audaz e desafiadora. Ao contrário de Elijah Muhammad e Martin Luther King Jr., ele não viveu o suficiente para forjar suas próprias idéias e estratégias características para canalizar a ira negra em canais construtivos e mudar a sociedade americana. Somente se nos dispusermos tanto quanto Malcolm X a crescer e confrontar os novos desafios impostos pela ira negra em nossa época colocaremos a luta pela liberdade dos negros em um patamar novo e mais elevado”¹⁷.

Nada melhor, para esclarecermos como se deu a adesão de alguns militantes negros a essa posição, do que seguirmos com as palavras de Cornel West, um arguto observador da evolução das lutas anti-racismo na década de 80:

“Para tirar proveito do melhor que nos legou Malcolm X, temos de preservar e expandir sua idéia de

¹⁷ Idem.

conversão psíquica com a finalidade de consolidar redes e grupos nos quais a comunidade negra, seu caráter humano, amor, zelo e solicitude possam criar raízes e crescer (...). Esses espaços – que vão além da música e religião negra no que elas têm de melhor – rejeitam ideologias maniqueístas e disposições autoritárias, em favor de perspectivas morais, análises cuidadosas sobre riqueza e poder e estratégias concretas de coalizões baseadas em princípios e de alianças democráticas. Essas perspectivas, análises e estratégias nunca deixam de levar em consideração a ira dos negros, porém direcionam essa ira para alvos apropriados: todas as formas de racismo, machismo, homofobia ou justiça econômica que prejudicam as oportunidades das ‘pessoas comuns’ (para usar a memorável frase de Sly and the Family Stone e Arrested Development) para viver com dignidade e decência. A pobreza, por exemplo, pode ser um alvo para a ira negra, tanto quanto a identidade degradada”¹⁸.

Pautados pela filosofia de confrontação proposta por Malcolm e outros líderes negros da mesma cepa – Martin Luther King, por sua vez, pregava a ação pacífica, sem porém nunca negar a realidade do confronto –, hip-hoppers, como Celso Athayde, KL Jay, Xis e MV Bill, tentaram articular um partido negro, o Partido Popular Poder para a Maioria (PPPOMAR), em 2001. A idéia, que parece não ter ido muito à frente, era recrutar o povo negro em torno de uma representação que passaria a defendê-lo e a promover a sua emancipação, aos moldes das propostas do movimento dos direitos civis americano. O manifesto foi escrito por Celso Athayde, um produtor e empresário de grupos de hip-hop, e começa definindo sua razão de ser pela defesa do povo negro:

¹⁸ Ibidem, p. 123. A frase citada é da canção “Everyday People”, gravada na década de 60 por Sly and the Family Stone e regravada nos anos 90 pelo grupo de rap Arrested Development com o nome de “People Everyday”.

“Sabemos todos, de todas as injustiças contra os descendentes de escravos no Brasil. Sabemos todos do racismo desvelado da elite dominante desse país, cúmplice com o poder público em geral e da ineficácia dos partidos políticos tradicionais, que quando muito, teimam em tratar esse assunto tão específico, no bojo genérico das discussões sociais, o que implica, em última instância, em manter mais da metade da população brasileira em completa letargia político-econômica. Excluída, assim, não apenas da pauta das grandes questões políticas nacionais, mas também, e principalmente, do acesso aos bens materiais e simbólicos que constituem o patrimônio da nação, construído com a contribuição inquestionável desta mesma parcela da população ao longo dos séculos. Exclusão esta que tem como objetivo último assegurar os interesses daqueles que almejam se perpetuar no poder a qualquer preço”¹⁹.

O texto tem a mesma inspiração da plataforma e programa do The Black Panther Party, escrito em 1966, que atacava questões nodais do racismo, tocando os temas políticos e econômicos como a educação e a pobreza da maior parte da população negra, que ainda por cima era cruelmente perseguida pela polícia. Celso Athayde define o objetivo central no mesmo espírito:

“Portanto, o PPPOMAR tem o legítimo e principal objetivo de usar todos os meios constitucionais para transformar esse contingente de afro-descendentes em cidadãos felizes, integrados verdadeiramente à sociedade do país, capacitados a nela atuar e por ela serem reconhecidos como "iguais". O que implica em usufruir das benesses econômico-sociais hoje desfrutadas por apenas um percentual da população, que

¹⁹ Texto disponível em http://www.bocadaforte.com.br/revista/ed15/revista_materia15d.asp.

se encontra distante dos guetos, temerosa com o agigantamento da pobreza e da violência vivenciada pelos negros e excluídos em geral, e que transborda para o resto da sociedade como um problema para o qual, os partidos políticos até hoje não formularam um projeto verdadeiramente competente e transformador”²⁰.

Esse parece ser o espírito do hip-hop brasileiro. A ruptura com a democracia racial, com o jeitinho que faz com que os problemas de discriminação sejam “resolvidos” sem que se toque na questão central a eles: uma estrutura interdiscursiva que define os negros como inferiores, gente de menor inteligência, feia, cujo convívio é inoportuno e indesejável, aceito geralmente com reservas, em grande parte das vezes uma relação pautada por intermediações de poder econômico. Se há uma desigualdade, há que se expô-la, aos moldes do confronto racial norte-americano. O inimigo é o branco, não o branco comum, o indivíduo com parca pigmentação na pele, mas a civilização branca, a que explora, oprime e deprecia o povo negro.

Sempre que pensarmos no hip-hop temos que ter claro como ele se enuncia. A partir do ponto de vista que nos apresentam, falamos de um grupo de negros, e precisamos entender “negro” – ou “preto”, como eles mesmo dizem – não apenas como pigmentação excessiva ou traços físicos como o formato do nariz, olhos ou lábios, mas como uma subjetividade específica, um discurso subjetivo que abrange diversos vértices simbólicos a partir da identificação com a história de perene opressão do povo negro pelo “White Devil” de Malcolm X. Uma subjetividade negra que parte do princípio que a desigualdade deve ser verbalizada e o inimigo confrontado, sempre com a confiança no “orgulho negro”, a “revolução cultural” que Malcolm propunha, a saída subjetiva da opressão pela recusa da visão “branca” do negro.

²⁰ Idem.

É interessante conhecer o discurso que Luiz Carlos Gá – ex-presidente do Instituto Palmares de Direitos Humanos e aquele que declarou fundado, em 8 de maio de 2001, às 22 horas de uma terça-feira, o PPPOMAR – proferiu num fórum de debates sobre o partido, promovido pelo site Real Hip-Hop. Diante de uma mensagem de um participante do fórum, identificado como Paulo Henrique, que classificava a fundação do partido como um ato racista, realçando a discriminação social como hegemônica, Gá foi incisivo:

“Permita-me corrigir dois graves equívocos no seu discurso:

1) O nosso irmão branco e pobre da periferia tem apenas um problema, ser pobre, o negro além de pobre é negro. Sabemos que não é fácil deixar de ser pobre nesse país, mais é quase impossível quando esse pobre é negro. 2) Se a cor da pele não influi, como você explica os resultados das estatísticas oficiais, que dizem que um homem negro ganha menos que um homem branco considerando os dois desempenhando a mesma função? Entre uma mulher negra e uma branca a mesma coisa acontece.

(...)

“Querido Paulo, esse discurso de tentar confundir a discriminação social com a racial, foi inventado pela elite racista brasileira para enganar pessoas bem intencionadas, mais inocentes como você, e já está prá lá de ultrapassada, até o FHC já admitiu isso. Se vc for um pouco mais atento, e mais crítico nas coisas que ouve, que lê e que vê, perceberá que a nossa proposta muito longe de ser racista, é antes de tudo libertadora desse povo que ajudou a construir esse país e que teve como pagamento a miséria e o escárnio, enquanto os europeus que vieram para cá tiveram terras para plantar. Não precisa ser muito

inteligente para concluir que existe uma grande diferença entre a pobreza do branco, e a do negro. A pobreza do branco pode ser explicada de várias formas, que não deixa de ser inaceitável, enquanto a do negro só tem uma, o RACISMO HISTÓRICO.

“UM EXERCÍCIO ESPECIAL PARA VOCÊ: Leia com atenção, pense rápido, e depois faça um exame em sua própria consciência.

Imagine duas mulheres, uma branca e uma negra, com o mesmo grau de escolaridade, saindo para ocupar duas vagas de emprego, uma para babá outra para faxineira. QUEM VOCÊ ACHA QUE VAI SER A FAXINEIRA ??????????????????”²¹.

Basta vivermos na realidade brasileira, na qual o racismo acaba camuflado de inúmeras formas “cordiais”, mas é inegavelmente um fator componente de nossa cultura, para darmos razão a Gá. O que temos visto nos últimos tempos no Brasil é a radicalização do confronto racial, com a tentativa de atualizar o confronto que já existe, mas acaba sempre mascarado pela já dita “cordialidade” e pela adesão à noção de convívio pacífico de Gilberto Freyre (1954) para explicar a “suave” miscigenação de raças brasileira.

A questão do racismo no Brasil sempre foi encarada de forma bastante diversa do que aconteceu nos Estados Unidos. Enquanto lá o conflito sempre foi a tônica, aqui, como já citamos, a convivência sempre foi discursivamente tratada como amável e pacífica. Vimos acima como o povo afro-americano teve que se defrontar com resistências violentas à sua emancipação da condição de sub-raça, de não reconhecimento sequer de seus direitos básicos. No Brasil, porém, esse confronto inexistiu historicamente de forma organizada, mas a discriminação é a mesma – ou pior, exatamente porque camuflada e geralmente escamoteada pela questão econômica e pelo “jeitinho” característico de uma sociedade

²¹ Texto disponível em <http://www.realhiphop.com.br/forum.htm>. Ver no Anexo 2 o texto na íntegra, com a participação de Paulo Henrique.

em que a igualdade entre os indivíduos não existe, tendo que ser alcançada por rearranjos momentâneos.

Enquanto nos Estados Unidos, o confronto sempre foi aberto e direto, no Brasil a questão racial é esvaziada por um sistema que a dissolve no fator político e/ou econômico, como se fosse possível esquecer a demarcação racial, chegando-se mesmo a negá-la. Conforme afirma Roberto da Matta,

“Enquanto o esquema de preconceito racial americano é de ‘origem’, o brasileiro é de ‘marca’. Ou seja: o sistema americano não admite gradações e tem uma forma de aplicação axiomática; uma vez que se tenha algum ‘sangue negro’ (e isso é determinado culturalmente), não se pode mudar jamais de posição. Pode-se ser tratado idealmente como um ‘igual perante a lei’, mas a diferença do ‘sangue’ permanecerá para sempre. Já no nosso sistema, o ponto-chave é a admissão de gradações e nuanças. A ‘raça’ (ou a cor da pele, o tipo de cabelos, de lábios, do próprio corpo como um todo, etc.) não é o elemento exclusivo na classificação social da pessoa. Existem outros critérios que podem nuançar e modificar essa classificação pelas características físicas (que são definidas culturalmente). Assim, por exemplo, o dinheiro ou o poder político permitem classificar um preto como mulato ou até mesmo como branco. Como se o peso de um elemento (como o poder econômico) pudesse apagar o outro fator”²².

Trata-se, como o próprio Da Matta afirma, de uma sociedade na qual se cria o status de mestiço – o mulato – como uma “válvula de escape” contra o conflito racial, e em que

²² DA MATTA, Roberto. Relativizando: uma introdução à antropologia social, p. 81.

“Há, em todos os níveis, essa recorrente preocupação com a intermediação e com o sincretismo, na síntese que vem – cedo ou tarde – impedir a luta aberta ou o conflito pela percepção nua e crua dos mecanismos de exploração social e política. O nosso racismo, então, especulou sobre o ‘mestiço’, impedindo o confronto do negro (ou do índio) com o branco colonizador ou explorador de modo direto”²³.

No Brasil, os negros são iguais aos brancos, só que há o elevador de serviço para ser usado pelos primeiros, enquanto o social, por ironia, acaba servindo aos segundos. Essa peculiaridade da cultura brasileira faz com que a discriminação seja feita com sorrisos e afagos aos “negrinhos(as)” ou “neguinhos(as)”, desde que saibam o seu lugar. Essa herança subjetiva do escravismo perdura até hoje, e a estrutura arquitetônica dos apartamentos brasileiros feitos para as elites demonstra isso:

“Os apartamentos, no Brasil, não eram bem vistos porque não levavam em conta a organização social do espaço, onde sem por perto os empregados, mas sem que se misturem com os patrões. A partir dos anos 20, o mercado imobiliário cria o apartamento que reproduz o espaço da Casa-Grande & Senzala. Atendida essa regra, apartam-se os empregados do espaço familiar. Desde então, os apartamentos passaram a ser uma morada adequada para as famílias brasileiras”²⁴.

A iniciativa é inédita, um primor de cinismo demonstrado pela subjetividade das elites brasileiras. A divisão social entre as etnias

²³ Idem, p. 83.

²⁴ SANTOS, Hélio. Os dois brasis, p. 34. In: Revista CARTA CAPITAL, ano IX, nº 216, 20 de novembro de 2002. Ele cita uma pesquisa de James Holston, um pesquisador norte-americano que se interessou pelo modernismo no Brasil.

poucas vezes esteve tão bem representada quanto nos modelos de moradias que reservam o cubículo chamado “quarto de empregada” e a cozinha (e o pano de chão para limpá-la) para os pobres, na grande maioria negros, e o resto do mundo para os bem nascidos, geralmente brancos. Cada qual no seu lugar, de forma igualitária e pacífica, sem despertar rancores e culpas.

Durante bastante tempo essa forma de lidar com as diferenças étnicas vigorou praticamente sem oposição, já que, afinal, é bastante cordial e sedutora. Muito recentemente, o movimento negro se articulou e começou a cutucar a ferida que jaz sob a camuflagem das relações raciais no Brasil. Por isso, como lembra Joel Rufino dos Santos,

“Freqüentemente, lideranças do movimento negro são acusadas de ‘racismo às avessas’. A acusação tem algum fundamento uma vez que a tendência de encarar a questão étnico-racial em separado, despegada da estrutura social e das relações de poder político era, até recentemente, dominante entre aquelas lideranças. Ora, num país de incrível pauperização, marcado por insolúveis problemas sociais, a pretensão de destacar do social o que quer que seja, suscita imediatas desconfianças. As lideranças do movimento negro vêem-se, assim, sistematicamente obrigadas a combater em duas frentes: contra o mito da democracia racial e contra o estigma de ‘racistas ao avesso’. (...) A democracia racial é, basicamente, o pacto nacional, supraideológico, de não considerar a interação racial como significativa. O movimento negro como tal é a ruptura desse pacto”²⁵.

Um bom indicativo para a necessidade de rompimento desse pacto está corroborado pelo indicador da Organização das Nações

²⁵ SANTOS, Joel Rufino dos. O Negro como Lugar, cópia xerográfica, s/ indicação de página.

Unidas (ONU) para medir a qualidade de vida no mundo, chamado de Índice de Desenvolvimento Humano (IDH), construído a partir dos parâmetros da renda, educação e saúde relativos a uma sociedade. Na avaliação de 1996, o Brasil ocupava a 63^a posição, o que lhe conferia o título de um país com médio desenvolvimento humano. No entanto, como cita Hélio Santos (2002), um estudo realizado um ano depois, tomava essa honrosa posição alcançada tomando em conta toda a população (brancos, negros, índios e orientais) e apurava o mesmo IDH apenas levando em conta os negro-descendentes. O resultado é alarmante. Da importante 63^a posição, que deixava para trás mais de cem países, o país caía para a humilhante 120^a posição, semelhante aos países mais pobres. Ou seja, o Brasil dos negros é completamente diferente do Brasil das demais etnias.

Não há como negar a preponderância da discriminação racial diante desses dados. Eles falam de uma realidade cindida, em que os brancos constituem uma casta poderosa em todos os níveis importantes para avaliar a qualidade de vida: na renda, educação e saúde. A negação das diferenças de cunho racial configura-se, assim, como escárnio num quadro como esse. A chamada democracia racial oculta o abismo existente entre o Brasil branco e o negro e configura-se, para Hélio Santos (2002), como uma “*patologia social antiga e complexa, cuja terapia requer um remédio específico*”. Para o autor,

*“Tratar da mesma maneira pessoa secularmente
excluídas e outras que não têm essa condição é insensato.
É não se vergar diante da lógica mais banal.
Nesse caso, para que se tenha efetiva igualdade, é
fundamental tratar de forma desigual aos desiguais,
sem o que se eternizam as diferenças”²⁶.*

A proposta vem claramente no sentido de findar com o mito da democracia racial, rompendo o pacto que coloca imaginaria-

²⁶ SANTOS, Hélio. Os dois brasis, p. 34. In: Revista CARTA CAPITAL, ano IX, n^o 216, 20 de novembro de 2002.

mente negros e brancos como iguais na sociedade brasileira. Vemos que a tendência dos movimentos de emancipação racial tem seguido essa trilha, e os hip-hoppers abraçaram essa proposta que tem sua vinculação no movimento dos direitos civis do povo afro-americano. Aproveitando a constatação da situação de confronto constatada na história americana, os hip-hoppers importaram não apenas um ritmo musical, uma dança ou uma arte gráfica, mas principalmente trouxeram a inspiração dos “irmãos” negros que lutam de forma radical pela cidadania. Contra a falácia da relação pacífica entre as raças, o conflito aberto, o tratar como desiguais àqueles que o são. Essa é a proposta dos hip-hoppers brasileiros, pegando uma oportuna “carona” no movimento negro norte-americano, ainda que com algumas décadas de atraso.

Vemos, então, como uma das raízes subjetivas mais importantes do hip-hop brasileiro está na situação de confronto racial, e os líderes e ideólogos do movimento negro norte-americano, como Malcolm X, são referências que os hip-hoppers encontram para fundamentar suas ações. Como referências nacionais, o único citado com frequência é Zumbi dos Palmares, um líder do Quilombo dos Palmares, uma das unidades de resistência onde se abrigavam os escravos que conseguiam fugir de seus senhores nutrindo o sonho de uma vida livre. Fora ele, as figuras emblemáticas do movimento hip-hop brasileiro são Martin Luther King, Malcolm X e os Black Panthers, como Eldridge Cleaver. Trata-se de heróis da luta negra numa sociedade em que tinham que confrontar abertamente o poder do “White Devil” para sobreviver. Os hip-hoppers brasileiros vivem na sociedade da suposta democracia racial, e o que eles pretendem cultuando os líderes negros norte-americanos é usá-los como referência para estabelecer uma nova forma de convivência entre as raças. Como vimos, essa proposta representa a ruptura do pacto que estabelece a igualdade racial em nosso país.

A manifestação do orgulho negro, com a proposta do confronto com o poder branco, excludente e simulador da não-exclusão, é a potencialidade subjetiva que vem marcando o hip-hop em

nosso país. Tudo o que é dito em seu nome traz essa marca, a do conflito não mais escamoteável.

Rappers brasileiros como Thaide, MV Bill e o Racionais MCs, além de outros, parecem trilhar a linha de abordagem do “orgulho negro” *a la* Malcolm X – identificando o “playboy”, o branco, como opressor – em várias composições. O rap Versículo 4, Capítulo 3, um dos ícones do gangsta nacional, toca frontalmente no tema da depreciação a que o próprio negro se sujeita: “*Em troca de dinheiro e um cargo bom/ tem mano que rebola e usa até batom./ Vários patrícios falam merda pra todo mundo ouvir/ pra ver branquinho aplaudir*”²⁷. Na mesma letra, decreta: “*Ser um negro tipo A custa caro*”.

Já Thaide, em seu disco “Assim Caminha a Humanidade”, gravou uma música cujo título já diz tudo: “Sou negro d+ pra você”. Nela, chama a atenção dos os negros que esquecem suas origens e sonham com o “kit fama”²⁸: “*Olhe para mim, você que não se enxerga de tão branco que é, negro!/ Que falta de respeito, decepção, ser traído pelo próprio irmão./ Você é muito fácil/ Quinze moedas te compram*”²⁹.

MV Bill, o rapper carioca que usa o epíteto de Mensageiro da Verdade (MV), no rap “Pare de babar”, manda um duro recado: “*Ainda tem cara que fica babando o ovo de playboyzinho/ Mesmo sabendo que é chamado de neguinho/ Mulatinho, escurinho, moreninho, macaco/ Nunca foi aceito, sempre foi tolerado/ puxa-saco, no mundo da playboyzada/ entra na porrada, fica quieto e não fala nada*”³⁰. MV Bill, no rap “Só mais um maluco”³¹

²⁷ RACIONAIS MCs. Capítulo 4, Versículo 3. Faixa 1 do disco Sobrevivendo no Inferno, de 1998. Cosa Nostra/ Zâmbia.

²⁸ Composto por carro importado, corrente de ouro e uma loira em cima da cama, segundo a mesma música.

²⁹ THAIDE & DJ HUM, “Sou negro d+ pra você”, 2000, Trama.

³⁰ MV BILL. “Pare de babar”, cd Traficando Informação, 2000, Natasha Records.

³¹ Gravado com esse nome no disco de KL Jay, “KL Jay na Batida, volume III: Equilíbrio” (2001, Trama), e com o nome de “Camisa de Força” – com bases diferentes – no disco “Declaração de Guerra”, de MV Bill (2002, Natasha).

também critica o racismo e a homofobia das elites: “*É muito confuso/ é muito sinistro/ quem causa a miséria é quem jura ter amor a Cristo/ E com seu ar superior/ não tem respeito pelo gay, pelo pobre, pelo preto*”³² .

3.4 A Geração H

Porém, antes de falar mais do “produto nacional”, o que faremos no capítulo IV, vamos fazer encerrar este capítulo com uma breve, mas necessária, menção ao conteúdo subjetivo do hip-hop americano, que assumiu características bem diversas das que tem assumido esse movimento cultural no Brasil.

O hip-hop americano desenvolveu-se pautado pela filosofia de confronto racial característica daquela sociedade, porém acabou, em grande parte, tragado pela máquina de produção cultural em série, a célebre “indústria cultural” de Adorno e Horkheimer, comandada pelo poder dos Meios de Comunicação de Massa. O confronto assumiu novas formas, às quais não temos como dedicar muito espaço nesta monografia, que se dedica a pensar a subjetividade do movimento no Brasil. No entanto, é possível perceber que, curiosamente, houve nos Estados Unidos com a música rap, por exemplo, o mesmo que aconteceu com o samba no Brasil. Isso pode ser constatado com um simples acesso ao tipo de rap que os rappers americanos têm produzido e divulgado. Após a morte de Tupac Chacur e Notorius Big, representantes do gangsta rap americano, poucos artistas têm sido identificados com a causa do orgulho negro³³ . As letras falam mais de temas ligados ao hedonismo e à mostra do poder que o sucesso e o dinheiro trouxeram ao negro do que ao comprometimento com uma luta de contestação ao *status quo*, como acontece com os rappers brasileiros.

³² Ver nota 42.

³³ Ver, no anexo 3, artigo de Jean-Christophe Servant, publicado no *Le Monde Diplomatique* de dezembro de 2001, página 29. Nele, se pode obter um flash da dinâmica do rap norte-americano, com os dilemas que se apresentaram imediatamente ao ataque de 11 de setembro.

Para corroborar essa nossa percepção – pautada em uma avaliação pessoal fundada na observação dos conteúdos que tocam o tema em revistas, sites e no único programa periódico de TV dedicado exclusivamente ao hip-hop, incluindo um exaustivo acompanhamento dos clipes de rap americano apresentados – é interessante evocar o depoimento de uma hip-hopper porto-riquenha, que morou em Nova York durante boa parte de sua vida e escreveu um artigo intitulado “A cultura hip-hop do Brasil não deve nada a ninguém!” para a revista RAP Brasil:

“O rap americano é a mesma coisa que o pagode no Brasil. A única diferença é que enquanto o pagode só fala de bunda, o rap dos EUA fala de bunda, dinheiro, carros, jóias e nomes de marcas de roupa. O fato do preto nos EUA se assumir como preto não quer dizer que ele ou ela se identifique com Marcus Garvey, Angela Davis ou Malcolm X. O fato do preto aqui não andar se chamando de mulato ou marrom bom-bom também não quer dizer que ele ou ela não tenha auto-estima. Para mim, auto-estima para o povo preto significa orgulho de nós mesmos, de nossa forma original e dos nossos antepassados e resistência. Auto-estima não significa querer andar arrumadinho ao estilo hip-hop, com as marcas supercaras, como Tommy Hilfiger, Nike ou Ralph Lauren. E para a maioria dos pretos aqui de Nova Iorque a auto-estima é reduzida a isso”³⁴.

É difícil tentar uma reflexão, em tão pequeno espaço, para dar conta das particularidades do hip-hop nos Estados Unidos. Em linhas gerais, o que se pode perceber é que em uma sociedade declaradamente segmentada pela divisão étnica os espaços diferenciados entre brancos e negros acabaram por se afirmar e

³⁴ LINBAL, Loira. A cultura hip-hop do Brasil não deve nada a ninguém!. In: Revista RAP BRASIL. São Paulo: Editora Escala, Ano I, nº 7, s/ data.

a conviver, não sem algumas rugas. O espaço social do negro parece ir se afirmando na histórica confrontação aberta e declarada, muito embora muitas vezes esse espaço corresponda aos poucos metros quadrados de uma cela de qualquer uma das penitenciárias americanas, onde a grande maioria é negra. Também é possível hipotetizar que os rumos do movimento negro, que assumiram posturas de amplo confronto subjetivo em um dado momento, como demonstra Cornel West (1994), foram em boa parte amenizados, na seqüência da última década, pelo otimismo que tomou conta da sociedade americana com a prosperidade econômica dos anos 90 – caracterizada pela explosão da produção e do consumo e pela queda do nível de desemprego. No entanto, nada podemos concluir sem um exame bem mais detalhado das especificidades do hip-hop norte-americano e da sociedade em que está inserido. O que podemos afirmar é que o hip-hop americano parece ter abandonado o conteúdo político proposto pelos líderes do *Black Power*.

Bakari Kitawa, tem uma visão um pouco diferente. trata-se de um militante negro, ex-editor da “Source”, “a bíblia do hip-hop”, segundo Marcos Flamínio Peres, editor-adjunto da revista de ensaios “Mais!”, publicada aos domingos na Folha de São Paulo, onde foi publicada, no dia 18 de agosto de 2002, uma entrevista com o teórico negro norte-americano. Kitawa compreende que o grande mérito da geração H, a geração hip-hop, foi deslocar o foco da questão de raça para a de classe, num movimento inverso ao que vem sido tomado no hip-hop nacional. Para ele, os intelectuais negros vinculados à “geração X” não conseguiram compreender a geração que cresceu nas décadas de 80/90, criada em outra realidade sócio-econômica. O resultado foi a hegemonia dos hip-hoppers e dos cineastas que realizaram filmes como “Boyz’n the Hood” (1991), “New Jack City” (1991), “Sugar Hill” (1993) e “Menace 2 Society” (1993), mais adequados para a compreensão da “geração H” do que os tratados baseados em Malcolm X.

Kitawa vê com tranquilidade a ascensão social de negros como o pugilista Mike Tyson e os rappers Tupac Shakur e Notorious Big

– representantes do estilo gangsta e ambos assassinados –, além de outros. Segundo ele,

“Todos eles partilham o fato de terem saído dos níveis mais baixos da sociedade americana para des-pontarem, mas o aspecto mais importante é que eles não deram as costas para o lugar de onde vieram. É algo que se vê em gente como Allen Iverson, Chris Weber (também jogador de basquete da liga profissional americana), o rapper Jay Z e outros. Todos eles cresceram nos anos 80 e 90 e sua visão de mundo foi influenciada pela política pública de combate aos jovens negros que vingava naqueles anos”³⁵.

Kitawa merece ser citado e lido, pois sua compreensão sobre a evolução da cultura negra americana é realizada por alguém que conhece bem o assunto e percebe detalhes fundamentais do processo. Ele prioriza a discussão da questão econômica em detrimento da racial, e enxerga a formação de um “terceiro mundo” na sociedade americana, determinante para a “cultura H”, que vai lidar mais com o confronto econômico do que com o racial. A cultura carcerária também é, para o ex-editor da “Source”, um dos vetores mais importantes para entendermos a geração negra americana das últimas décadas:

“A população carcerária total nos EUA é de cerca de 2 milhões de pessoas. Aproximadamente 1 milhão, como já disse, é de negros, a maior parte inserida na geração hip-hop. A educação inadequada nas regiões mais pobres juntamente com o início da guerra contra as drogas no país, o que modificou a ação da polícia, criaram uma situação em que é impossível encontrar um jovem negro que não tenha um amigo

³⁵ KITAWA, Baskari. Entrevista publicada na Folha, matéria “A Geração H”, de Marcos Flaminio Peres, Caderno Mais!, 4/5, Folha de São Paulo, 18 de agosto de 2002.

ou parente que tenha sido preso. Com tantos jovens negros dentro e fora do sistema carcerário, a inevitável cultura da prisão começa a pavimentar seu caminho em direção à cultura jovem negra, o que pode se detectar na linguagem – em ‘bitches’ (putas) – e na religião (desde a ascensão de grupos religiosos entre os jovens negros) até a cultura de gangue e a cultura prisional do cada-um-por-si”³⁶.

A situação norte-americana não é tão diferente assim da brasileira do ponto de vista econômico das populações excluídas. A forma de lidar com o racismo parece também cada vez mais parecida, mas historicamente as diversidades marcantes entre as duas sociedades vão determinar as especificidades da cultura hip-hop aqui e lá. A referência maior dos negros brasileiros na luta contra a discriminação, os movimentos negros, está cada vez mais contaminada pelo hip-hop. Os negros brasileiros ainda não passaram pelo estágio de organização alcançado pela “geração X”, a geração do “orgulho” e da “ira” negra. As características do racismo no Brasil, já descritas acima, vão determinar a postura dos hip-hoppers, num primeiro momento, pelo rompimento da “democracia racial” para, quem sabe, na seqüência, trilhar outros rumos.

Diferenças à parte, a identidade dos hip-hoppers brasileiros com o movimento americano é óbvia demais para ser sequer questionada, e a referência aos autores do “Black Power” são possivelmente mais adequados para as propostas estratégicas dos hip-hoppers brasileiros. Os nomes utilizados pela maioria dos rappers, por exemplo, são referências à herança subjetiva dos negros norte-americanos: KL Jay, Mano Brown, MV Bill, X, Eddy Rock, Ice Blue, Rappin’ Hood, Afro-X, e por aí vai. Só que são codinomes artísticos, referências da subjetividade que herdaram, como pensamos ter demonstrado. Tudo indica que entre eles, o tratamento é pelo nome de batismo. Assim, KL Jay é o Kleber, Ice Blue é o Paulo e Eddy Rock atende pelo apelido de “Bocão”.

³⁶ Idem.

Mano Brown é o Pedro Paulo e MV Bill é o Alex, mas preferem ser chamados por Brown e Bill. Por várias vezes nos raps, notadamente do Racionais, os rappers se dirigem uns aos outros pelo nome que ganharam no registro de nascimento ou por apelidos que nada têm a ver com a “persona” rapper.

No próximo capítulo, vamos conhecer mais sobre o que pensam esses jovens brasileiros que herdaram o orgulho negro e vêm se constituindo não num fenômeno de massa atípico, pois este costuma trabalhar com mensagens que falam mais à emoção do que à razão, enquanto o hip-hop trabalha com informações que tentam levar à reflexão, unindo razão e emoção num só discurso, com palavras duras e sentenças irrevogáveis.

Capítulo 4

A identidade do hip-hop brasileiro

Falamos de jovens marginalizados, alijados do processo produtivo do sistema do capital e que, como mostrou a história econômica do ocidente na segunda metade do século XX, cada vez mais desnecessários para esse “sistema”, tão criticado pelos hip-hoppers. O ambiente urbano hostil em que os negros norte-americanos criaram o hip-hop assemelha-se muito ao ambiente onde os hip-hoppers brasileiros desenvolvem seu movimento, caracterizando-se pela condenação social, nutrida pela veiculação midiática, dos bairros pobres como antros de decrepitude moral e humana. No entanto, como vimos, há diferenças que determinam particularidades em cada movimento.

A resposta criativa à exclusão e opressão veio através da produção cultural que gerou uma nova proposta de subjetividade que traz consigo tanto um contradiscurso midiático¹, pautado pelo uso de uma estética particular – agressiva aos olhos e ouvidos dominantes, uma estratégia já utilizada pelos primeiros funklers norte-americanos – quanto um discurso sempre resignificado pela reinterpretação do cotidiano desses jovens – um discurso que in-

¹ Conforme compreendem BENTES, Ivana e HERSCHMANN, Micael. O espetáculo do Contradiscurso.

clui uma visão de mundo e propostas de intervenção na realidade social, sempre pautadas pela união de todos em torno da “cultura hip-hop”.

Há que se perceber que se trata de um movimento cujo discurso está diretamente significado pela coesão grupal de seus membros. Os temas abordados em entrevistas, participações em fóruns e textos remetem diretamente à existência de um grupo que se distingue socialmente não apenas pelo gosto musical, mas, principalmente, pela integração em torno de um estatuto comum, cujo principal artigo é a “atitude”, conforme já vimos antes. Esta inclui o “orgulho negro”, o compromisso com as comunidades pobres e a crítica ao “sistema”, a negação do crime como forma de ação e a busca do estabelecimento de um movimento cultural e político integrado para tanto defender a si próprios quanto para atacar os inimigos “burgueses”, os “playboys”.

Os jovens que transitam em torno da identidade de hip-hoppers pregam a união como única possibilidade de enfrentamento contra uma sociedade que qualificam de hostil e discriminatória, e que prioriza o consumo e a posse de bens – “*neste mundo você vale o que tem*”², protesta Mano Brown, do Racionais MCs. De forma direta, um dos fatores de maior animosidade dos hip-hoppers com a lógica social em que se inserem está exatamente na sua condição social de exclusão do mundo produtivo e, conseqüentemente, do consumo. O drama do pobre que assiste ao esbanjamento ostentatório de uma classe social, segundo Baudrillard (1995), um dos apanágios da sociedade de consumo, e não tem como realizar os projetos de vida, geralmente pautados pelas mídias – jogador de futebol, artista, ou simplesmente rico – é narrado pelo rapper Afro-X:

“Sempre fui sonhador, é o que mantém vivo. Quando pivete, sonhava ser jogador de futebol. Mas o sistema limita nossa vida de tal forma, que tive que fazer uma

² “Tô ouvindo alguém me chamar”, rap do disco Sobrevivendo no Inferno, Racionais MCs, Cosa Nostra, 1997..

escolha: sonhar ou sobreviver. Os anos se passaram e eu fui me esquivando do círculo vicioso. Porém, o capitalismo me obrigou a ser bem sucedido. Acredito que o sonho de todo pobre é ser rico. Em busca do meu sonho de consumo procurei dar uma solução rápida e fácil aos meus problemas: o crime. Mas é um dinheiro amaldiçoado, quanto mais eu ganhava, mais eu gastava. Logo fui cobrado pela lei da natureza: 14 anos de reclusão”³.

No entanto, não é apenas isso que incomoda esses jovens. Da mesma forma, a insensibilidade das camadas dominantes, dos que eles chamam de “playboys”, com o povo pobre é ressaltada em várias letras, ficando claro o ódio depositado sobre aqueles que retiram as melhores fatias do bolo social, sem qualquer consideração com os menos assistidos pela “sorte” econômica, como no rap “Burguesia”, do grupo De Menos Crime:

“A minha voz não calo, não sou otário/burguesia do caralho/ A podridão domina o seu círculo/ seu estilo de vida pra mim fede/ você abafa, despreza a plebe/ Mas, no seu interior a pobreza te fere/ Você propôs a pena de morte/ Mais um de seus esquemas para acabar com o pobre/ Mas minha gente é forte (...)”⁴.

Jesús Martin-Barbero (2001) chama a atenção para a resistência cultural que caracteriza algumas manifestações culturais de populações pobres. Para eles, o que incomoda não é tanto o fato de viverem em condições difíceis, mas principalmente porque não sentem “no andar de cima” nenhuma manifestação de solidariedade, muito pelo contrário. Parecem ter descoberto que a ligação

³ Depoimento que abre o rap “A vida é um desafio”. Racionais MCs, cd Nada como um dia após o outro dia, Cosa Nostra, 2002.

⁴ De Menos Crime, “Burguesia”, cd “De Menos Crime”, Kaskata’s Records, 1999.

entre a pobreza de uma boa parte da população e a riqueza de uma minoria está vinculada diretamente à exploração, ou seja, para que poucos tenham muito é preciso que muitos não tenham nada, conforme ensinam as noções de distribuição do capital do velho Karl Marx.

Historicamente entrincheiradas nos guetos e favelas, as camadas pobres da população encontraram, desde o jazz, nos Estados Unidos, e o samba, no Brasil, uma nova forma de trincheira, a da cultura, e agora isso se dá de forma radical com o hip-hop, com a passagem de uma convivência pacífica para o confronto. É interessante notar como há uma novidade: a recriação das possibilidades de participação política. Os negros do jazz já tinham entendido que em torno de sua música uma multidão se formava e não apenas se divertia, mas incorporava um novo modo de ser, de pensar e de lidar com os sentimentos e o corpo. Os do hip-hop mantém essa compreensão, e acrescentam, como tempero picante, um discurso oral que não apenas funciona como contradiscurso midiático, mas também como rearticulação do discurso da relação entre as raças, com a exortação ao “orgulho negro” e a inevitabilidade do confronto.

Como autênticos representantes da contemporaneidade pós-moderna, os hip-hoppers trabalham no corpo a sua identidade. Tornando-se discursivos em cada gesto, na escolha das roupas – o “street wear” –, nos gestos e dialetos⁵ que criam para se diferenciar e glamourizar o seu modo de ser, o modo de ser das “quebradas”.

Há um orgulho evidente no fato de ser um “sobrevivente”. Afinal, vivendo nas condições em que vivem, num contato próximo demais com o crime, num ambiente em que “*de 10, 5 é na maldade*”⁶, e no qual só há “*convite para cheirar, convite para roubar, convite para matar; aqui ninguém te convida para tra-*

⁵ Compostos por termos específicos do “gueto” e por palavrões.

⁶ “Vivão e vivendo”. Racionais MCs, cd Nada como um dia após o outro dia, Cosa Nostra, 2002.

*balhar*⁷, é justo que tenham orgulho por “contrariar as estatísticas”⁸. A experiência de alguns no mundo da cultura serve, então, como um espelho, um exemplo de que é possível “sair do gueto”, muito embora “*o gueto nunca sai de você*”⁹.

O grupo, assim, ganha seus patronos, ou seja, os “manos” – que podem ser rappers, DJs, b-boys ou grafiteiros – que deram certo e não precisaram recorrer ao crime para isso. Cada “militante” da causa precisa ser um exemplo para os demais, como canta L.F., do grupo DMN:

*“A minha sorte é ter saúde, maluco, é ter saúde/Pra me esquivar de todo o mal/Refletir nesse inferno e tal/Fazer a minha parte bem/Ser um espelho também/Pra quem está chegando poder contar com alguém/O caminho na verdade é difícil eu sei/Quem não sabe levou por escolher um atalho /Onde a traiagem insiste /O amor próprio não existe/Feliz o preto que chega até os vinte”*¹⁰.

Há outros caminhos além da saída “fácil” do crime, e eles podem ser percorridos contanto que haja “correria”, isto é, investimento em si mesmo e em alguma atividade que ofereça futuro. Eddy Rock, do Racionais, grupo mais importante do rap nacional, manda um recado para os “trutas” que fraquejam no cotidiano:

“Geralmente quando os problemas aparecem a gente está desprevenido não é? Errado! É você que perdeu o controle da situação. Perdeu a capacidade de controlar os desafios, principalmente quando a

⁷ MV BILL, “Traficando Informação”, cd Traficando Informação, Natasha, 2000..

⁸ Termo muito usado por Mano Brown para falar dos que chegam a segunda metade dos vinte anos.

⁹ Rap “Negro Drama”, Racionais MCs, cd Nada como um dia após o outro dia, Cosa Nostra, 2002

¹⁰ DMN, H. Aço, gravação em MP3.

gente foge das lições que a vida coloca na nossa gente, você tá ligado? Você se acha sempre incapaz de resolver os desafios. Se acovarda, morô. O pensamento é força criadora. O amanhã é ilusório, porque ainda não existe. O hoje é real, é a realidade em que você pode interferir. A oportunidade de mudança tá no presente Não espere o futuro mudar sua vida, porque o futuro será a consequência do presente. Parasita hoje, um coitado amanhã. Corrida hoje, vitória amanhã. Nunca esqueça disso, irmão”¹¹.

O grupo do hip-hop se funda assim em alguns paradigmas que referem ao sucesso de alguns, os que fazem a “correria”, o exemplo da possibilidade de sucesso de todos. Esse sucesso, no entanto, não se dá apenas pela referência a uma figura emblemática cujo comportamento, modo de vestir e falar deva ser reverenciada, como afirma Mano Brown, um dos ícones do movimento, líder do Racionais MCs:

“Eu ponho a roupa que dá pra usar. Às vezes, a roupa que dá pra usar é simples, né, maluco? Se dá pra usar uma roupa da hora, eu vou usar, mas não enfeitado tipo prateado. Mas, se os caras têm, tem mais é que aproveitar o que tem. O cara ganhou com ética. Eu costumo falar ‘ganhar dinheiro com ética’, não ter que fazer uns baratos escrotos pra ganhar dinheiro”¹².

Como se pode ver, o que está em jogo é a ética, e ética é “atitude” no vocabulário hip-hopper, a forma de agir comprometida com a moral e sempre referenciada no grupo, que demanda a participação de todos num projeto comum: o da revolução como uma estrela guia, um norte.

¹¹ Mensagem que fecha o rap “A vida é um desafio”. Racionais MCs, cd Nada como um dia após o outro dia, Cosa Nostra, 2002

¹² Entrevista com Mano Brown na Caros Amigos.

4.1 As referências imediatas e mediatas

Como todo grupo, o dos hip-hoppers trabalham com referências diretas, imediatas, e com projeções para o futuro. As mais próximas estão relacionadas, como já vimos com a “ira negra” e com o “orgulho negro”, com uma estética – codinomes importados dos negros americanos, roupas, gestos e, é claro, uma cultura musical – e com uma ética, ou seja, com a escolha de um padrão de vida que possa possibilitar uma vida digna, um exemplo, com moral e “ibope”, prestigiando a si próprio e aos “manos”. Sair dessa trilha, dá no que deu para o personagem da música Capítulo 4, Versículo 3, do Racionais:

“Você vai terminar tipo o outro mano lá, que era um ‘preto tipo A’/ Ninguém “entrava numa”, mó estilo, de calça “Calvin Klein”, tênis “Puma”/É... o jeito humilde de ser, no trampo e no role/Curtia um funk, jogava uma bola/buscava a preta dele no portão da escola/Exemplo pra nós, maior moral, “mó”IBOPE! /Mas começou a “colar” com os branquinhos no shopping/ “Ai já era”.../Ih! Mano, outra vida, outra pique!/E só mina de elite, balada e vários drinks/Putá de Botique, toda aquela pôrra! Sexo sem limite, Sodoma e Gomorra/Hã... faz uns nove anos.../Tem uns 15 dias atrás eu vi o mano.../cê tinha que ver, pedindo cigarro pro “tiozinho”no ponto/Dente todo “zoadado”, bolso sem nem um conto/O cara cheira mal, cê ia sentir medo/Muito louco de sei lá o quê, logo cedo!/Agora não oferece mais perigo: viciado, doente e fudido, inofensivo!”¹³.

O personagem era um “preto tipo A”, alguém de quem os “manos” tinham orgulho. No entanto, a “venda da alma” para o sis-

¹³ Racionais MCs, Capítulo 4, versículo 3, cd Racionais MCs, Cosa Nostra, 1993.

tema, personificado nos “branquinhos do shopping” leva à dissolução de sua moral, um dos ícones da “atitude”, e à conseqüente ruína. O que está em jogo é o grupo, ao modo de ser que preserva a dignidade do negro, conforme já discursavam os líderes do “Black Power”. Divide-se o mundo em preto e branco, como uma estratégia de criação, fortalecimento e manutenção dos laços grupais. O inimigo está fora, tem que estar fora para que o grupo se reconheça como uma entidade coesa.

Na verdade, o que os hip-hoppers operam nesse movimento não é mais do que um contradiscurso. A divisão branco x preto já pré-existe, foi formulada pelos mecanismos de dominação de uma raça, a do lado branco, sobre outra, a do lado negro. Para a democracia racial brasileira, andar “com os branquinhos do shopping” seria o louvável, e a condenação partiria do outro lado. O que eles fazem, então, é desviar o reflexo do espelho mágico que divide o mundo entre o bem e o mal. Assim fazendo, tingem com a cor da maldade o lado de lá, a sociedade racista e discriminatória, enquanto despejam sobre si o matiz do bem, a sagração dos que lutam o bom combate: “*Sou franco atirador/ Meu homicídio é diferente/ Eu sou o bem, mato o mal pela frente/ (...) pois o mal te oferece o mundo na bandeja/ depois te escracha na capa da revista Veja*”¹⁴.

Com o mundo dividido em dois, fica fácil escolher o lado. O grupo do hip-hop tem em sua subjetividade essa característica maniqueísta, de confronto, que acaba sendo um apanágio dos grupos. O que vai diferenciar a qualidade da relação estabelecida com o lado de fora e com o lado de dentro é a possibilidade de distinguir o discurso maniqueísta enquanto estratégia e enquanto afirmação de uma verdade: no primeiro plano, há a subjetivação do conceito, com a sua conseqüente e desejável reflexividade interdiscursiva, o que o enriquece; no segundo, há a objetivação do discurso maniqueísta, com as manifestações de idolatria e de autoritarismo,

¹⁴ Racionais MCs, “Na Fé, Firmão”, cd Nada como um dia depois do outro dia, Cosa Nostra, 2002.

como no caso das doutrinas totalitárias da primeira metade do século XX.

Na medida em que o discurso do hip-hop, ainda que maniqueísta, se apresenta de forma cultural – através de uma manifestação que representa o ódio dirigido ao inimigo, escusando-se de agir esse ódio – tudo indica que a opção do uso desse maniqueísmo de forma estratégica é feita e os raps, fornecem as “armas” que o grupo dos hip-hoppers usa para atacar o “lado de lá”: “*Meu rap é a linha de frente dessa guerrilha*”, canta Eddy Rock no rap “De Volta”¹⁵. Ou como declara Mano Brown: “*Eu não sou artista. Artista é quem faz arte, eu faço arma. Sou terrorista*”¹⁶.

Não podemos esquecer das raízes subjetivas do hip-hop, apresentadas no capítulo anterior. Nelas, o confronto é a tônica, conforme pregavam os líderes do movimento negro norte-americano dos anos 70, que, sem propor soluções negociadas, encaravam de frente o preconceito e a discriminação. Os raps são os manifestos que buscam trazer para o grupo do hip-hop os “manos”, tentando fazer com que entendam que a “ira negra” é fundamental para que experimentem a “conversão psíquica” de que falava Malcolm X. E o fato dessa ira estar dirigida para o exterior do grupo não significa que ela não esteja também presente no interior do grupo. Esta, nos moldes do pensamento do mesmo Malcolm X, serve para que os “manos” se vejam como seres humanos com valor próprio, e não com o que lhe é ofertado pelo “White Devil”, ou seja, que desenvolvam o “orgulho negro”.

Assim, o grupo se estreita nas mensagens que cada “mano” envia a outro, nas letras dos raps que transmitem informações e interpretam o mundo de acordo com a ótica do “lado de cá”, o do “orgulho negro”. Se incluirmos ainda o break, o grafite e o scratch, reafirmamos que o reconhecimento vai se dar por essas manifestações, o que leva a uma interiorização de uma noção de realidade protegida, sempre referenciada no grupo, na “fratria” de

¹⁵ Rap do cd Nada como um dia depois do outro dia, Cosa Nostra, 2002.

¹⁶ Mano Brown, citado por Maria Rita Kehl, texto disponível em www.estadosgerais.org/historia/57-fratrias_orfãs.shtml.

que nos fala Maria Rita Khel¹⁷. Diante da hostilidade externa, o mergulho na confiabilidade interna, num mundo que é “*como a China, quem tem olho grande não entra*”¹⁸.

A caça aos “traíras” é fundamental, e o fim que os hip-hoppers reservam para eles tem uma relação metafórica com o fim que a dura lei das favelas reserva aos traidores – já cantada e decantada por Ndee Naldinho, MV Bill e tantos outros – no qual o “vacilo” custa a vida. Simbolicamente, a solução é a mesma. Da mesma forma que o bandido que esquece que no crime “*o papo não faz curva, aqui o papo é reto*”¹⁹ perde a vida, o “mano” traíra perde a dignidade, o respeito e a aceitação do grupo, o que corresponde a uma morte simbólica, a morte cultural, a única possível de ser executada por um grupo que faz da manifestação cultural a sua arma.

Mas, além das referências mais diretas e imediatas, a coesão grupal do hip-hop se funda em referências maiores, muitas vezes religiosas, e em projetos para o futuro, que são os nortes referenciáveis desses jovens. Ambos fatores são fundamentais para sustentar e alimentar a coesão grupal.

A referência à divindade está presente em inúmeros raps, e há alguns grupos que executam o que gostam de chamar de “rap gospel”. Deus é para alguns hip-hoppers uma referência a um poder superior que comanda o mundo e protege àqueles que trilham o caminho correto: “*Louvado seja o meu Senhor!/Que não deixe o mano aqui desandar/Ah! e nem "sentar o dedo"em nenhum pilantra/Mas que nenhum filha da puta ignore a minha lei*”²⁰.

O que não impede que as instituições que falam em nome do divino sejam criticadas e localizadas fora da moral do grupo,

¹⁷ Idem.

¹⁸ KL JAY fala na faixa “Ouve aí”, cd KL Jay na Batida volume III, 4P/Trama, 2001.

¹⁹ MV BILL, Soldado do Morro, cd Traficando Informação, Natasha Records, 2000.

²⁰ Racionais MCs, Capítulo 4, Versículo 3, Sobrevivendo no Inferno, Cosa Nostra, 1997.

ainda que numa salada mista que inclui a Igreja Universal e o “fogo de Israel”:

“Eu sou católico, crismado e batizado/ Outro dia, injuriado, fui dar um rolé no centro/ Cheguei lá, tava chovendo, entrei no templo/ não vi nada de mal/ Já que Deus é “Universal”/ Porém, não concordei com o que vi/ Coitados sendo explorados até o último centavo/ Eu acho muito esquisito comprar favores do céu/ Sacrificando o seu dinheiro na fogueira de Israel/ Vou explicar, agora veja/ você faz um depósito na conta da igreja/ o comprovante vai pro fogo e o dinheiro vai pro bolso/ de Deus, é claro/ Pra que fique bem claro, é tipo assim, a regra dessa firma/ joga o dinheiro pra cima, o que Deus pegar é dele/ O que cair no chão é meu, entendeu?/ Essa é a vida, tudo bem/ Cheguei à conclusão que fé demais não cheira bem”²¹.

Ou de haver alguma manifestação de questionamento quanto à justiça divina, na medida em que o grupo não reconhece a sua condição no mundo como justa:

“Às vezes, eu fico pensando se Deus existe mesmo, morô?/ Porque meu povo já sofreu demais, e continua sofrendo até hoje/Só quero ver os moleque nos farol, na rua, muito loucos de cola, de pedra/e eu penso que poderia ser um filho meu, moro?/Mas aí ! Eu tenho fé, eu tenho fé ... em Deus”²².

Não é apenas o Deus judaico-cristão o reverenciado, o que não causa espanto. Afinal estamos falando de uma manifestação

²¹ Face da Morte, Bomba H, O Crime do Raciocínio, Face da Morte Produções, 1999.

²² Racionais MCs, Mágico de Oz, Sobrevivendo no Inferno, Cosa Nostra, 1997.

da cultura negra, e as divindades afro-brasileiras têm espaço obrigatório nesse contexto:

*“Nasci numa favela, De parto natural/ Numa Sexta feira
cinco que chovia pra valer/ Os demônios me prote-
gem e os deuses também/Ogum, Iemanjá e outros San-
tos do além/Eu já te disse o meu nome/Meu nome é
Thaíde /Meu corpo é fechado e não aceita revide”²³.*

A referência ao Deus “branco” parece ter uma relação com a história do povo negro americano, que utilizou a adesão à Igreja Protestante como uma estratégia para se equiparar ao branco, e essa herança foi assumida pelos negros que lutavam pelos direitos civis, vide a liderança exercida por um pastor negro, Martin Luther King. Como vimos, há uma descendência direta que segue dos negros americanos para os hip-hoppers brasileiros, e a referência à divindade católica parece seguir essa mesma trilha. O recurso é a uma entidade superior igualitária, que deveria “proteger” brancos e negros de igual forma, afinal, como afirma Mano Brown: *“Eu acredito na palavra de um homem de pele escura, de cabelos crespos, que andava entre mendigos e leprosos, pregando a igualdade. Um homem chamado Jesus. Só ele sabe a minha hora”²⁴.*

Contra o discurso do Deus branco, de cabelos longos e louros e olhos azuis, o contradiscurso do rap que reivindica para a negritude a raça do ícone das igrejas católicas e protestantes.

A outra referência mediata é a do projeto para o futuro. Cada “mano”, é claro, tem o seu, e a ascensão social não é condenada a não ser quando implica na “venda da alma”, como no caso do personagem do rap Capítulo 4, Versículo 3, citado acima (o que andava com os “branquinhos do shopping”). No entanto, há uma referência comum, que todo hip-hopper sabe de cor: a revolução.

²³ Thaíde & DJ Hum, *Corpo Fechado*, LP Hip-Hop: Cultura de Rua, 1988.

²⁴ Declamação que fecha o disco “Sobrevivendo no Inferno”, faixa “Salve”. Cosa Nostra, 1997.

Eles falam numa revolução cujas armas que devem usar são as palavras, a “revolução da mente”, como lembra KL Jay na declamação “Ouve aí”, de seu cd “KL Jay na Batida, Volume III”. Partem do pressuposto de que se obtiverem cultura, conhecimento, poderão fazer frente ao inimigo – sempre o “White Devil” de Malcolm X. Tentam conscientizar os “manos” que “seguem o caminho errado”, o da “babação de ovo” dos playboys e o do crime, mas principalmente os que vão por este caminho. A revolução precisa de todos, e só unidos em torno desse ideal poderão obter poder político e econômico. Conforme canta Gog, um rapper brasileiro:

“Já disse, vou repetir/ Cara, acorda, olha o nosso povo aqui nesta UTI/ Louco pra sobreviver, precisando de você/ Cadê você?/ Só bebe, fuma, injeta/ não conversa/ qualquer um diz assim: aperta, apertou, jogou, fechou/ pra você tudo certo/ A vida do outro na sua mão é um objeto/ E aí? Mude seu conceito do que é ser esperto”²⁵.

A referência a uma revolução nos existe, mas como um projeto discursivo e claramente referencial. Assume claramente esse conteúdo de utopia, pois o que está em jogo é uma disputa por um espaço na cultura, bem mais aos moldes pós-modernos do que aos da modernidade que Marx e Engels abordavam. O que acontece é o uso do discurso revolucionário pautado na proposta de rompimento da situação de exploração do homem pelo homem. É um mote aglutinador, mais do que uma proposta viável a curto ou médio prazo. A revolução é lançada para o futuro, e só a união dos “manos” a irá tornando mais viável. Quem viver, verá onde vai dar toda essa “atitude”. Nunca é demais lembrar que, nos Estados Unidos, acabou esvaziada com a incorporação de parte dos hip-hoppers ao “sistema”, isto é, ao agenciamento subjetivo do capital.

²⁵ Gog, “Matemática na Prática”, gravação em MP3.

Assim, a revolução do hip-hop brasileiro pretende ser cultural, com a ousada pretensão de “tomada do poder” por parte dos jovens da periferia a partir da cultura²⁶, que na posição de absoluta fragilidade política cunham uma identidade agressiva no contradiscurso que opõem ao padrão burguês das classes mais favorecidas economicamente. Estas, têm acesso às mídias na condição de hegemonia sobre os bens de consumo simbólicos, capturam tendências e movimentos culturais populares e os transformam em atrações circenses para seu deleite, ainda que as depletem. O samba transformou-se, de manifestação das favelas cariocas, em atração domada de programas dominicais e palco de exposição de socialites e modelos, notadamente nos desfiles das Escolas de Samba no carnaval carioca. Nos termos dos hip-hoppers, os sambistas perderam a “atitude”, ou pelo menos a maior parte deles.

Como vimos, o grupo do hip-hop engendra sua coesão em torno do estatuto da “atitude”. Esta inclui o pertencimento ao grupo mediante o orgulho da negritude, mais como lugar e discurso do que como efetivamente a pigmentação da pele – vide haver muitos hip-hoppers brancos, que, no entanto, acabam assumindo o discurso da identidade negra e experimentam a posição de exclusão social, típica do racismo, por pertencerem à “cultura hip-hop”, juntamente com a inevitável postura de glamourização que o discurso da marginalização cultural acaba trazendo. Também inclui, como vimos, a lealdade para com os “manos” e um código de conduta que inclui uma moral rígida, na qual a traição é condenada e a pena é a morte simbólica. Tudo pela “revolução”.

Há mais a dizer. Trata-se de um movimento essencialmente masculino, em que os “manos” predominam sobre as “minas”, que, no entanto, vêm se integrando paulatinamente. Aliás, o tipo de subjetividade dos hip-hoppers é o que promove o confronto,

²⁶ “*Violência só se precisar*”, canta o DJ do Racionais, KL Jay, no seu disco “KL Jay na Batida, Volume III” (o interessante é que os volumes I e II nunca foram além de planos, e o III é, na verdade, o I, e o volume I será o terceiro, quando chegar a ser lançado, segundo o próprio KL Jay, que até na tradicional “matemática fonográfica” quer estabelecer uma nova ordem).

bem mais aos moldes dos “meninos” do que das “meninas”. O mundo nas periferias e favelas é assim, desenvolvido a partir de medições de força, códigos e ações bélicas. É um mundo de homens, e a palavra considerada “de honra” remete-se a ser “palavra de homem”.

Nas letras dos raps há várias citações às mães, figuras muito valorizadas por alguns rappers, como Mano Brown – que faz inúmeras referências à “Dona Ana”, inclusive uma que conta metaforicamente como foi a chegada dos dois, mãe e filho, à São Paulo, e merece ser citada:

*“Uma negra e uma criança nos braços/ Solitária
na floresta de concreto e aço/ Veja, olha outra vez
o rosto na multidão/ A multidão é um monstro, sem
rosto e coração/ Ei, São Paulo, terra de arranha-céu/
A garoa rasga a carne/ É a Torre de Babel/ Família
brasileira,
dois contra o mundo/ Mãe solteira de um promissor
vagabundo/ Luz,
câmera e ação, gravando a cena vai/ O bastardo,
mais um filho pardo, sem Pai”²⁷.*

MV Bill, no rap “Soldado do Morro”, também faz uma referência à mãe, e bastante dramática: “*Se eu morrer, só minha mãe vai chorar/ Na fila tem um monte querendo entrar no meu lugar*”²⁸. Em ambos, nos versos de Mano Brown e de MV Bill, lá está a mãe, figura idealizada, no centro do mundo. O pai aparece raramente nos raps. No caso de Mano Brown, assim como no caso de Tupac Shakur, rapper americano, não há pai, ou melhor, o pai é renegado e o rapper demoniza-o como o “canalha” que abandonou sua mãe. Como sabemos, a dinâmica da formação do povo brasileiro aponta, como fez Gilberto Freyre (1954), para

²⁷ Racionais MCs, Negro Drama, Nada como um dia depois do outro dia, Cosa Nostra, 2002.

²⁸ MV Bill, Soldado do Morro, Traficando Informação, Natasha Records, 2000.

essa mesma dinâmica trabalhada pelos rappers. Os “filhos sem pai”, os mulatos, são uma referência importante para quem se dedica a estudar a formação do povo brasileiro. No rap, há mães, muitas mães – não é à toa que Maria Rita Kehl fala em fraternias – e todas ocupam um lugar especial no coração dos rappers.

Há também outras categorias, como a “mina de fé”, a “minha preta”, as “vadias”, as “vacas” e as “minas”. Cada personagem recebe seu rótulo de acordo com a sua “atitude”, da mesma forma como os “manos”.

Há DJs, como a DJ Nice, bastante elogiada, ou dançarinas e grafiteiras, mas são minoria. Também na composição e execução dos raps as mulheres são raras. Com a exceção de Dina Dee, que assume um personagem claramente masculinizado no clipe “Essa é a Lei”, rap de Ndee Naldinho, e consegue, com seu grupo “Visão de Rua” alguma projeção entre os rappers homens. Recentemente, surgiu uma nova rapper talentosa, Nega Gizza, do Rio de Janeiro, lançada por MV Bill. Seu rap “Prostituta” tem obtido atenção e sucesso no meio hip-hopper.

Para um estudo mais aprofundado da subjetividade hip-hopper, impõe-se uma observação mais detalhada da posição da mulher no grupo. No entanto, isso requer a possibilidade de acesso direto aos praticantes do hip-hop, e nosso estudo atual inclui apenas uma abordagem do hip-hop através de bibliografia e das diversas mídias que os hip-hoppers utilizam. Logo, esse objetivo fica para mais adiante.

4.2 O gangsta e o lugar do crime

O rap tem um “braço armado”, o “gangsta” – a ele pertence a maioria dos rappers citados – que faz uso de um discurso agressivo para mediar não apenas o conhecimento das condições que levam um jovem a optar pela vida criminosa, mas, essencialmente, o reconhecimento desses jovens cada vez mais numerosos, que habitualmente são discursados pelo aparato jurídico-policial mas que,

com o rap, “passam de objetos a sujeitos do discurso”²⁹. O crime não é enfatizado e elogiado, como nos “proibições” do funk carioca, é resignificado como uma opção geralmente desesperada³⁰: ainda que marcada pelo sofrimento e inevitável fracasso (nas palavras dos próprios rappers), é aceito como uma opção. Por esse posicionamento discursivo, porém, o gangsta tem recebido críticas dentro do hip-hop. Fala-se, principalmente, que faria o jogo do “sistema” ao exaltar a participação dos “manos” no crime³¹.

O termo é polêmico entre os rappers, e muitos preferem não assumir a “carapuça” de adesão ao gangsta. O MC JC, do grupo Esquadrão Zona Norte, do Rio de Janeiro, por exemplo, afirma ter superado a fase gangsta:

²⁹ BENTES, Ivana, HERSCHMANN, Micael, Op. Cit, p. 11. É importante notar a vinculação do gangsta com as propostas de Malcolm X. Em muitos raps representativos dessa vertente, notadamente nos do Racionais MCs, há na letra uma “chamada” à realidade para os jovens negros que escolhem o caminho “fácil” do crime. Muitas vezes, essa “chamada” acontece de modo implícito, como no rap “Tô ouvindo alguém me chamar” (Sobrevivendo no Inferno, gravadora Cosa Nostra, 1997), onde o drama do bandido nos orienta no sentido dessa prática discursiva. Em todos os casos, há uma tentativa de tocar os brios do jovem, que não se valoriza ao escolher a aliança com o crime, e assim não será nunca um “preto tipo A”, como diz Mano Brown no rap “Versículo 4, Capítulo 3” (Racionais MCs, Cosa Nostra, 1993). A partir da mobilização do “orgulho negro” é que parece se dar essa apreensão da discursividade, o que implica na capacidade desses jovens de tornarem-se senhores do discurso, ao invés de apenas serem discursados.

³⁰ “*Ser criminoso aqui é bem mais prático, rápido, sádico/ ou simplesmente esquema tático/ Será instinto ou consciência viver entre o sonho e a merda da sobrevivência?*” (Eddy Rock, Racionais MCs, em *A vida é um desafio, Nada Como um Dia Após o Outro Dia*, gravadora Trama)

³¹ Dina Dee, uma das poucas MCs do sexo feminino, gravou o rap “Tributo ao Pilantra”, de Ndee Naldinho, onde enumerou alguns dos “mandamentos da rua”, entre eles: “Andar sempre maquiado, é necessário”. Na revista Planeta Hip-Hop n° 4, porém, assumiu a contradição entre a sugestão ao uso de armas e o posicionamento no hip-hop: “*Eu acho que falar só de crime e de morte já virou rotina, a gente tem que apontar uma solução, expressar uma opinião, mesmo que ela seja certa ou não. Eu acho que o rap tem que ter uma missão, que é resgatar as pessoas*”.

“Acho que o Gangsta RAP foi muito importante há uns tempos atrás, e, aqui no Brasil, é importante porque faz parte da cultura do Hip-Hop, entendeu? Nós já tivemos um grupo muito político, e a gente também tinha letras gangstas, entendeu? Mas a gente acabou se influenciando por coisas novas, e vamos reciclando, porque a vida é uma evolução. Então acho que o Hip-Hop também é assim”³².

Há os que, numa percepção superficial, associam essa expressão cultural à exaltação de um “poder paralelo”, como o que age no Rio de Janeiro financiado pelo tráfico de drogas. No entanto, muito embora vários rappers já tenham experimentado a vida criminosa – alguns estão cumprindo pena judicial por isso, como os rappers Afro-X e Dexter, do 509-E, além de tantos outros – a esmagadora maioria deles, sempre que podem, discursam apontando para o resultado trágico que essa escolha traz e, principalmente, para a ingenuidade dos que trilham esse rumo, que, nas palavras desses rappers, acabam funcionando como marionetes do “sistema”.

A razão de ser do gangsta rap parece estar vinculada a uma percepção peculiar que os rappers têm da situação que leva os “manos” ao crime. Para Mano Brown, por exemplo, a maioria dos detentos são “presos políticos”, e o “sistema” é o responsável pela situação da violência:

“Não sou defensor de preso, não sou defensor de criminoso, não sou a favor de estuprador, não sou a favor de droga, mas a maioria dos caras que tão dentro da cadeia é preso político, mano, é cara que tá preso porque sempre foi pobre, porque não teve uma outra saída, tá ligado? Se tivesse um salário digno, não ia roubar. Se o salário hoje fosse quinhentos contos, que é o mínimo que dá pra viver, o

³² Entrevista publicada na Revista Planeta Hip-Hop, Ano I, nº 2, s/ data, p. 7, Editora Escala.

cara não ia roubar. O salário é de cem. Como é que você vai obrigar um moleque, um cara de 211, 25 anos, a trabalhar por cem reais? O cara vai roubar, mano! Porque o Brasil tem um contraste: tem o cara muito pobre aqui e o muito rico lá. Você passa da avenida Rebouças pra lá, vê carro importado, relógio de ouro. Você pega um relógio de ouro e vende, você fica dois, três meses comendo bem, mano, comendo, bebendo, fazendo tudo o que você quiser. Esse é o contraste. Então, enquanto a coisa for desse jeito aí, o crime não vai acabar. O tráfico de drogas não vai acabar, os viciados, então, não vai acabar, porque a frustração só aumenta. E quando tem muita frustração, sonho que não foi realizado, os caras entram na droga, entram no álcool”³³.

Dissemos que o hip-hop trabalha com um “contradiscurso”, mas no caso acima, podemos falar mais de um discurso bastante arguto do que a uma mera intenção contradiscursiva. Os rappers da tendência gangsta tentam apreender essa contradição que faz com que os pobres e negros sejam presos por cometerem crimes, enquanto os mais ricos, geralmente brancos, nada sofrem, ou escapam das celas coletivas, nas famigeradas “celas especiais”, onde têm “frigobar e água gelada”:

*“Minha loucura é simples de ser compreendida/
me transformar em canibal, preto suicida/ incorfor-
mado, Mensageiro da Verdade/ vendo o povo agoni-
zando às margens da sociedade/ que massacra, des-
trói, humilha/ transforma seu filho em ladrão e pros-
titui sua filha/ te escraviza, te humilha, te mata/ en-
quanto o verdadeiro ladrão usa terno e gravata/ não
manuseia fuzil nem escopeta/ mata milhões de brasi-
leiros só com uma caneta/ fica impune, não vai preso/*

³³ KALILI, Sergio. Uma conversa com Mano Brown, p.16.

ele não é pobre, não é preto/ se for condenado fica em cela separada/ com televisão, frigobar e água gelada/ criminoso com nível superior, financia a guerra, o ódio, o rancor”³⁴.

Não se trata apenas de um contradiscurso. Seria se houvesse apenas uma inversão reativa a uma lógica, a um discurso operado pelas elites. Isso existe, mas não é o mais importante. O que há é uma pontuação da discriminação óbvia sofrida pelos “pobres e pretos”, sempre escamoteada pelo discurso da “democracia racial”. Há uma percepção extremamente adequada, que aponta para o fato de que o discurso jurídico-policial está nas mãos de uma classe, de um grupo social, que impõe sua lógica, a lógica dos vencedores, sobre os demais, os perdedores. Stephen J. Pfhol (1985), concorda com essa abordagem na medida em que afirma que a história dos desviantes e do controle social é uma história de uma guerra, uma história em que há ganhadores e perdedores:

“Deviant exists only in opposition to those whom they threaten and those who have enough power to control against such threats. The outcome of the battle of deviance and social control is this. Winners obtain the privilege of organizing social life as they see fit. Losers are trapped within the vision of others. They are labeled deviant and subjected to an array of current social control practices”³⁵.

É possível dizer que as palavras de Pfhol estão arrançadas como um contradiscurso? Certamente não é possível afirmar isso, e é preciso ver que há algo mais em jogo.

Os hip-hoppers cada vez mais compreendem a lógica que condena a população “pobre e preta” ao sofrimento e ao calabouço.

³⁴ MV Bill, “Só + um Maluco”, no disco do KL Jay na Batida, volume III, Trama, 2001.

³⁵ PFHOL, Stephen J. Images of Deviance & Social Control: a sociological history, p. 3.

O gangsta rap é a expressão dessa compreensão e está inserida de forma pungente no coração da “cultura hip-hop”. Faz parte de sua subjetividade, e compõe o ideário de confronto que caracteriza a singularidade da dinâmica subjetiva do hip-hop. Vejamos o que diz MV Bill, no mesmo rap citado pouco acima, “Só + um Maluco”:

“A madame se assustou, a favela me deu 10/ quando entrei sem camisa e de pistola no Free Jazz/ Pra quem duvida, ainda tem muito mais/ eu faço apologia não do crime e sim da paz/ Mas, vestir branco sem pensar na maioria/ pedir paz, sem justiça, é utopia/ A guerra me parece inevitável para quem vive na posição desfavorável/ sufocada, amontoada aqui no morro/ se a população se revoltar, não grite por socorro/ É o armamento povo que vai se informar/ Veja seu descaso e arrogância onde vai parar/ Pode esnobar quem vive de baixa renda/ quando o sangue bater em sua porta espero que você entenda”³⁶.

É uma declaração de guerra³⁷. A partir da constatação de que há vencedores e perdedores, os hip-hoppers, que compõem o lado dos perdedores, partem para a briga no plano da cultura, enquanto denunciam que aqueles que estão na mesma briga, mas ocupam o campo da objetividade perversa do crime, são apenas os “produtos” que as elites criaram, o “efeito colateral que o seu sistema fez”³⁸. Essa é uma das funções subjetivas mais importantes do hip-hop, particularmente do brasileiro. Aqueles que estão alijados da cidadania, e que radicalizam essa exclusão pela escolha da rota do crime, são resignificados não como vítimas, mas como

³⁶ Rap de MV Bil, “Só + um Maluco”, presente no cd KL Jay na Batida volume III – Equilíbrio, 4P/Trama, 2001.

³⁷ “Declaração de Guerra” é o nome do cd de MV Bill onde esse rap está incluído. Ele também faz parte do cd “KL Jay na Batida, volume III”.

³⁸ Frase do rap Capítulo 4, Versículo 3, do Racionais, cd Racionais MCs, Cosa Nostra, 1993.

perfeitamente adequados ao “sistema”, um produto natural deste. Desse modo, marcando essa diferença conceitual, o hip-hop está devolvendo ao “preto e pobre” a capacidade de discursar sobre sua própria experiência, livre da ditadura do discurso jurídico-policial, que é habitualmente o que os define e não lhes oferece recursos de identidade social a não ser a de bandidos.

Sem palavras próprias – a não ser as gírias que criam internamente nas gangues, para uma identificação mais comprometida com as suas experiências com o poder policial – para uma inserção numa rede de identidade social, os jovens delinquentes acabam tendo a ação violenta como preenchimento do vazio de perspectivas sociais, o que redundava num novo vazio. Como afirma Glória Diógenes,

“Vazios de palavras, vazios do tempo. Para as gangues, cada ação tem o sentido de preencher o nada que habita em cada morador dessas metrópoles do espetáculo urbano. A violência é assim um ato de expressão de vazio, de uma ausência de sentido, de um nada. (...) Quase nada há que possa mobilizar a credibilidade do ator-gangue através da violência, por uma razão bem simples: a violência é a própria ausência, é um nada, um vazio, um furo na cadeia de significantes. Um nada a dizer. O que a violência das gangues revela então? Que nada mais há a dizer”³⁹

É contra esse vazio que o hip-hop se posiciona, inserindo um discurso de identidade que pode ser aproveitado pelos que apenas têm uma identidade graças a um artigo penal. Ou seja, onde há a ação pura e simples, obturadora da falta de sentido e de perspectivas, insere-se uma subjetividade que oferece sentido e inclui perspectivas de saída da marginalidade social. Onde havia ação

³⁹ DIÓGENES, Glória. Gangues e Polícia: campos de enfrentamento e estratégias de diferenciação, p. 213.

sem pensamento, propõe-se o uso de palavras que resignificam a ação, isto é, o hip-hop propõe que os jovens pensem sobre a identidade que assumem no jogo social, oferecendo um recurso para a suplantação do vazio discursivo que os condena à ação criminosa.

O que utilizam para isso, porém, não são discursos em parlantes nem publicações literárias⁴⁰ ou teóricas. Incorporando a expressividade semântica da pós-modernidade – da pós-literacia – usam a oralidade e a expressão musical, corporal e gráfica como estratégia discursiva, e se subjetivam como uma “tribo” com uma identidade ética e estética bastante singular. Através da prática dessas expressões, o hip-hop vem aglutinando milhares de jovens em torno das “posses” e das “Casas de Hip-Hop”, que têm o sentido de existência não apenas na difusão dessa “cultura”, mas principalmente na arregimentação de jovens, que desse modo, como afirmam os mais antigos no movimento, como Thaide e seu parceiro DJ Hum⁴¹, podem ter uma alternativa para além do ingresso na vida do crime.

O discurso da vertente gangsta capturou muitos rappers e alcançou a mídia – a mesma que hoje faz do tema da violência urbana o seu mote mais freqüente, com um posicionamento sempre marcado pela condenação, muitas vezes moralista e sem maior reflexão – e está conquistando simpatias e ressentimentos na sua incorporação pela sociedade. Sendo, como já afirmamos anteriormente, uma manifestação dos jovens das periferias e favelas, reafirma a necessidade de um estudo dedicado, para que possamos contribuir para o debate acerca do lugar desses jovens e dessas comunidades na sociedade brasileira. Acreditamos a interdiscursividade que está em movimento nesse debate será responsável

⁴⁰ Há autores, como Paulo Lins (escritor e roteirista – autor de “Cidade de Deus”) e Ferrez (autor de “Capão Pecado”), que têm uma nítida identificação com o hip-hop, mas que, porém, não costumam ser citados pelos hip-hoppers como parte do movimento, que costuma se definir nos 4 “elementos” citados no primeiro parágrafo deste capítulo.

⁴¹ BIONDI, Pedro. “O Rap Agradece”, p.21. Trata-se da dupla mais antiga do rap, reunindo dois dos fundadores do movimento no Brasil.

por uma nova identidade norteadora da cidadania no Brasil contemporâneo.

4.3 A relação com a mídia

Os hip-hoppers brasileiros não têm uma “convivência harmônica” com a grande mídia. Participam de eventos promovidos pelos Centros de Hip-Hop, falam às rádios e revistas dedicadas ao “movimento”, aparecem algumas vezes na MTV, onde há um programa de hip-hop, mas não são geralmente simpáticos a participar do espetáculo promovido pela maior parte das emissoras de TV. O grupo Racionais MCs, por exemplo, recusa-se terminantemente a aparecer na televisão. Isso faz parte da “atitude”. Segundo Maria Rita Kehl,

“Os quatro jovens integrantes do grupo – Mano Brown, Ice Blue, KL Jay e Eddy Rock – apesar das 300 mil cópias vendidas do último CD, Sobrevivendo no Inferno, recusam qualquer postura de pop star. Para eles, a questão do reconhecimento e da inclusão não se resolve através da ascensão oferecida pela lógica do mercado, segundo a qual dois ou três indivíduos excepcionais são tolerados por seu talento e podem mesmo se destacar de sua origem miserável, ser investidos narcisicamente pelo star system e se oferecer como objetos de adoração, de identificação e de consolo para a grande massa de fãs que sonham individualmente com a sorte de um dia também virem exceção”⁴².

Ao contrário dos americanos, que parecem estar convivendo bem com os Meios de Comunicação de Massa, tendo sido incorporados pelo discurso midiático. Os rappers brasileiros, em sua

⁴² KEHL, Maria Rita. As Fratrias Órfãs, disponível em www.estadosgerais.org/historia/57-fratrias_orfãs.shtml.

grande maioria, deploram a mídia televisiva. Contra a TV aberta, os argumentos vão de encontro com ao temor de serem transformados em mais uma atração esvaziada de conteúdo:

“Os integrantes do Racionais apostam e concedem muito pouco à mídia. ‘Não somos um produto, somos artistas’, diz KL Jay em entrevista ao Jornal da Tarde (5/8/98), explicando porque se recusam a aparecer na Globo (uma emissora que apoiou a ditadura militar ‘e que faz com que o povo fique cada vez mais burro’) e no SBT (‘como posso ir ao Gugu se o programa dele só mostra garotas peladas rebolando ou então explorando o bizarro?’”⁴³.

Mano Brown, do mesmo grupo, traça uma diferença entre o produto de mídia e os hip-hoppers, referindo-se à ausência destes na mídia televisiva: *“na televisão não vem nada a respeito dos caras, dos cantores, os caras do gueto, tipo rap. O rap é os caras do gueto lá, não é Michael Jackson, esses negócios aí, é ex-cadeeiro, ex-traficante”*⁴⁴. Tipos como esses por aqui são, como afirma uma música do grupo, mais adequados a ser *“superstar do Notícias Populares”*⁴⁵ do que atrações dos programas dominicais. Definitivamente, demarcam sua “atitude” pois querem evitar a exposição midiática, e, sabendo da força com a qual lidariam se frequentassem as televisões, recolhem-se na mediação estrita entre o seu público prioritário, as periferias e favelas, e mídias bem mais humildes, como os discos, cds e rádios.

Todo aquele que frequentar algum programa do “inimigo” é questionado, como aconteceu com o rapper Xis, quando decidiu participar do programa “Casa dos Artistas”, um reality-show promovido pela emissora paulista SBT, de Silvio Santos. O assunto foi tema de discussões no seio da “cultura hip-hop”, e pudemos

⁴³ Idem.

⁴⁴ KALILI, Sergio. Uma conversa com Mano Brown, p.16.

⁴⁵ Rap “Um Homem na Estrada”, cd Racionais MCs, Cosa Nostra, 1993.

acompanhar alguns fóruns de debates pelos sites especializados em hip-hop, entre defesas e condenações. A maior parte destas remetia-se diretamente ao medo da captura do hip-hop pelo “sistema”, ou seja, pelo inimigo, enquanto as defesas giravam em torno da liberdade de Xis para estabelecer uma estratégia de exposição, proporcionando um contato com a sociedade e amaciando a visão negativa que predomina nesta acerca dos hip-hoppers.

Diante do inimigo, resta a crítica, bastante mordaz, como no caso do rap “Televisão”⁴⁶, do grupo Face da Morte, com a participação do rapper brasileiro Gog. Em pouco mais de sete minutos de declamações, poucos ícones da tv escapam. Aludem ao “Domingão do Faustão”, programa dominical da Globo:

*“De domingo a domingo, segue a aculturação/
processo de alienação através da televisão/ e aí, Faustão/
Quem sabe faz ao vivo/ motivo pra eu dar um
rolê na área/ junto com a rapaziada/ não vou perder
o domingo vendo videocassete/ Eu tô com a mídia
na mira/ realidade me inspira”.*

O apresentador Carlos Massa, o Ratinho, também é lembrado:

*“Conheço um cara, seu sobrenome é Massa/ Foi
eleito deputado, não lutou pelas massas/ Votou a fa-
vor do Collor/ Traidor da nação/ Agora, na televisão,
quer dar uma de santinho/ Não vou dizer seu nome/
Ele é patrão do xaropinho/ Rotulado como defensor
do pobre/ na verdade o que interessa são os pontos
no IBOPE/ Cascelho, caralho, faz o povo de otário”.*

Além de Hebe Camargo e seus compromissos políticos:

*“E a Hebe, que gracinha/ Já passou dos sessenti-
nha com espírito de mocinha/ A mim você não ilude/*

⁴⁶ Face da Morte, “Televisão”, O Crime do Raciocínio, Face da Morte Produções, 1999.

Apóia o Paulo Maluf que faz Cingapura, fatura/ Faz Pitta, que não apita nada/ Permite a máfia dos fiscais/ O povo não agüenta mais esse papo 'rouba, mas faz'".

Também as novelas e o Fantástico, programa que a TV Globo exhibe há anos nas noites de domingo:

"Nem a pau, nem fodendo/ Não bebo Suave Veneno/ (...) Não tou andando nas nuvens, mantenho meus pés no chão/ Na minha opinião, Fantástico é ver a luta do MST/ Sol a sol, dia-a-dia, em prol da cidadania/ É o lado bom que ela não mostra/ Agora tem outra novela com nome de Terra Nostra/ Mais uma bosta".

Xuxa também é "homenageada": *"O mundo gira/ e gira o mundo/ e só a gente leva bucha/ Mas logo é domingo/ Dia de Planeta Xuxa"*. E Silvio Santos, juntamente com seu funcionário mais bem pago Gugu Liberato, recebem atenção especial:

"Dona Maria lava roupa/ Pilota vassoura/ recupera as energias assistindo A Usurpadora/ Já criou suas crianças/ Às 5 da manhã ela abre as portas da esperança do barraco de aluguel/ Sua vida não é doce/ é amarga como fel/ Ficou doente, faltou grana pra pagar a mensalidade do carnê de mercadorias do Baú da Felicidade/ Cada vez mais doente, já fez promessa pro seu santo/ O prejuízo dela é o lucro do Silvio Santos/ Isso é o que eu chamo de golpe do baú/ Vai tomar no Gugu!/ Tem o Domingo Legal, um programinha banal/ Só tá faltando aparecer cena de sexo anal/ Meninas de 5 anos ralando a 'xeca', normal/ Dá audiência, aquela porra toda/ O povão tá gostando? Então se foda".

Como se não bastasse tanto veneno – nada suave, convenhamos –, o rapper Gog encerra o rap com um discurso que tenta alertar a população para o absurdo do esbanjamento que cerca o meio televisivo:

*“Com seus rostos maquiados, sorrisos forçados/
programas ‘ao vivo’ ou gravados/ eles são os servi-
çais do poder/ Fazem o jogo sujo e esbanjam você/
Qual o significado? Sacha e seu quarto de 130 me-
tros quadrados/ ‘Égua’ Camargo perguntar em seu
programa por que todo pobre tem o calcanhar ra-
chado/ vai a resposta/ Por outro lado, o que importa
é o cascalho/ Um milhão de reais por mês de salário/
O que você recebe por ano, eles faturam por hora/
Eles são os ricos que o meu povo adora”.*

As relações do hip-hop brasileiro com a mídia são bastante restritas, e o fato de praticamente não aparecerem em programas da TV aberta define uma postura que, pelo recurso do contradiscurso, acaba atraindo a atenção para os hip-hoppers, sem que haja o desgaste característico a todos artistas que enfrentam essa exposição. A subjetividade hip-hopper, como já vimos, é coartada por uma linha divisória entre o grupo e o que não é o grupo – que é oponente, inimigo. A televisão, as tecnologias de ponta são posse deste inimigo, que as usa para se desenvolver, informar-se, e manter-se sempre à frente do tempo dos excluídos. Assim, as TVs abertas são predominantemente tidas como hostis, e, realmente, muitas vezes os hip-hoppers aparecem nelas como manchetes policiais, como no caso do rapper MV Bill, que no ano de 2001 lançou um videoclipe que lhe rendeu a participação nos telejornais como aliado do crime organizado, apenas porque exibiu jovens que trabalhavam para o tráfico, “soldados do morro”, como o título da música que originou o clipe sugeria⁴⁷.

⁴⁷ “Soldado do Morro”, de MV Bill, cd *Traficando Informação*, Natasha Records, 2000.

No caso do gangsta rap, há que se refletir sobre a transposição das letras desse tipo de música para a linguagem televisiva. Se por um lado, se poderia afirmar que imagens trariam uma positividade ao discurso oral, por outro há que se pensar que o que pode ocorrer é uma transfiguração de uma fala projetada para servir de mensagem crítica em relação à violência e ao crime em uma glamourização da vida criminosa, com a inserção óbvia de cenários e representações que acabam por chamar a atenção ao, ao menos aparentemente, tecer loas à violência como forma de relacionamento com a realidade. Ou, para priorizar outro vértice de abordagem possível, de produzir o contradiscurso que funciona como um atrativo para a arregimentação da revolta do jovem urbano contra o “sistema”.

Há que se considerar ainda o que afirmam Bentes e Herschmann, quando abordam o contradiscurso midiático do rap:

“Trata-se, de certa maneira, a produção de uma espécie de contradiscurso que neutraliza, em alguma medida, a fala incriminatória dos noticiários, que não se cansam de associar os ‘gangsta raps’ (os ‘proibições’) tocados nos bailes funk clandestinos do Rio de Janeiro à presença do narcotráfico nos morros e favelas da cidade e a ações criminosas, como a que levou à morte do repórter Tim Lopes”⁴⁸.

Diante deste aspecto, vemos como tem transcorrido o diálogo (muitas vezes surdo) entre os rappers e a imprensa. Esta última tem por hábito tratar a violência e o crime de forma funcionalista, compreendendo o ato criminoso como algo que vai contra a consciência coletiva, como se esta existisse de forma homogênea e fosse formulada “naturalmente” pela sociedade⁴⁹. O rap, notadamente na sua vertente gangsta, pode entrar nesse diálogo como

⁴⁸ BENTES, Ivana, HERSCHMANN, Micael. Op. Cit., p. 11.

⁴⁹ Um discurso que acaba por identificar o interesse comum ao da classe hegemônica.

uma possibilidade de subverter essa posição discursiva e apontar para uma abordagem que focaliza o “outro lado”, o do algoz “*que engatilha e enfia o cano dentro da sua boca*”⁵⁰. Dando voz a um grupo social que convive de forma muito íntima e brutal com a contravenção e o crime, se viabilizaria um enriquecimento do discurso midiático sobre a violência e o crime na medida em que se abre espaço para novas e inesperadas possibilidades de abordagem.

Os jornais cada vez mais estão ligados no fenômeno, e fazem a cobertura dos eventos de hip-hop e lançamentos de cds. A Folha de São Paulo, por exemplo, publicou matérias sobre o lançamento do disco “Sobrevivendo no Inferno”, do Racionais MCs, em 23 de dezembro de 1997, e tem por hábito noticiar o que acontece no mundo do hip-hop, ainda que de forma compreensivelmente limitada – afinal o público-alvo do jornal não é a população identificada com essa manifestação cultural, que, porém, vai cada vez mais granjeando a simpatia da classe média, notadamente dos jovens. O título da matéria era “É o mais violento disco já produzido no país”, e o texto realmente se apega mais aos tiros, mortes e cemitérios citados do que a analisar musical ou conceitualmente o trabalho do grupo, o que é feito no dia 31 de agosto de 1998, pelo articulista Álvaro Pereira Júnior, na coluna “Escuta Aqui”:

*“Nunca um tipo de música feita no Brasil esteve tão perto do que de melhor acontece no exterior. É por isso que a isolada ‘inteligência’ nacional não sabe o que fazer com os Racionais. E é por isso que o futuro é do hip-hop paulistano, não do mumificado establishment caetânico. O exército de excluídos que os Racionais representam tem nas mãos a única arma que ainda faz sentido neste fim de século, e esta arma se chama informação”*⁵¹.

⁵⁰ Trecho do rap Capítulo 4, Versículo 3, do Racionais MCs (Sobrevivendo no Inferno, Cosa Nostra, 1994).

⁵¹ PEREIRA JÚNIOR, Álvaro. A “inteligência” nacional descobriu os Racionais. In: Folha de São Paulo, edição de 31/08/1998.

O grupo mais citado nas matérias é o Racionais, mas MV Bill e sua “irmã” Nega Gizza também já ganharam matérias, sendo que o rapper carioca já escreveu alguns artigos para o jornal O Globo, incluindo um sobre a morte do jornalista Tim Lopes, intitulado “Quanto custa uma vida?”. Nele, o rapper politiza o problema da violência, e lança um alerta ao afirmar que a resolução está no parar de “fazer de conta”. Ou seja, ou encaramos de frente o problema do tráfico e da violência urbana, remetendo-o às suas reais causas, a desigualdade social, ou nada se resolverá: *“Tim partiu e deixou uma missão para o Brasil. Ou dividimos toda a riqueza que geramos ou seremos obrigados a dividir toda a consequência da miséria que é gerada”*⁵².

A mensagem é clara, e se você chegou até aqui na leitura desta monografia, não poderia esperar nada diferente.

⁵² BILL, MV. Quanto custa uma vida?, artigo publicado no jornal O Globo, edição de 11/06/2002, p. 13.

Considerações finais

Como esperamos poder ter demonstrado, o hip-hop nasceu nas ruas e para as ruas, criado e “curtido” por jovens que sofriam a discriminação da lógica do capital, por sua cor e por sua pobreza, não freqüentavam clubes, vendo o mundo da burguesia do lado de fora, sem poder compartilhar do luxo cotidiano oferecido aos boys e minas⁵³. Fora do “esquema”, não se fizeram de rogados e se abraçaram à poesia do rap, à música funk sampleada criativamente, à dança break e à arte gráfica do grafite, pois afinal, como afirma o rap citado na nota de rodapé, “todos querem diversão”. Como afirma Spensy Pimentel, comentando o início do movimento,

“Era uma forma de arte acessível a qualquer um. Você não precisa de um monte de dinheiro ou de equipamentos sofisticados para rimar. Nem precisa fazer um curso. O rap também se tornou popular porque oferecia desafios ilimitados. Não havia regras, exceto ser original e rimar na batida da música. Tudo era possível. Fazer um rap sobre o homem na lua ou sobre quão bom um DJ é. Além disso, as festas de rua eram praticamente a única alternativa para

⁵³ “Olha aquele clube/ que da hora/ olha aquela quadra, olha aquele campo/olha/olha quanta gente/ tem sorveteria, cinema, piscina quente/olha quanto boy, olha quanta mina (afoga essa vaca dentro da piscina)/tem corrida de kart, dá pra ver/ é igualzinho ao que eu vi ontem na tv/ olha só aquele clube que da hora/ olha o pretinho vendo tudo do lado de fora”. Trecho do rap “Domingo no Parque”, disco “Racionais MCs”, São Paulo, Zinbabwe, 1993.

o lazer dos jovens dos guetos. Claro que, se todos tivessem dinheiro para pagar o cachê de um grupo musical, o equipamento para amplificar bateria, guitarras, baixo, talvez não optassem por simplesmente ouvir discos. O rap surgia num meio de pobreza, mas de gente criativa que inventava mais uma vez a alternativa para continuar a ter momentos de alegria, diversão e arte. ‘Falar é barato’, já diziam os Steat-sonics”⁵⁴.

Se inicialmente, ofereceu aos jovens negros de Nova York a chance de se divertirem e, concomitantemente, a de se expressarem livremente, foi ganhando o mundo e conquistando adeptos nos centros urbanos de todo o planeta. Estimula-os no que têm de mais singular e de mais atacado pela sociedade da mídia: a liberdade de pensamento e a criatividade, além de sublimar a revolta que muitas vezes escapa em violência para a representação figurativa da revolta contra a sordidez do sistema que os exclui e violenta em todas as sociedades ocidentais. Na França, por exemplo, a “cultura hip-hop” se desenvolveu a ponto do país ser considerado um ícone do movimento, com os rappers trilhando uma linha de composições com predominância do discurso político. No Brasil, como vimos, acontece algo semelhante, e o gangsta rap aparece como um discurso politizado sobre a criminalidade, incorporando não apenas a conceituação do problema⁵⁵, como uma abordagem, com elementos poéticos, do drama pessoal e comunitário vivido por todos os que se envolvem no crime, empurrados

⁵⁴ PIMENTEL, Spensy. O Livro Vermelho do Hip-Hop.

⁵⁵ “Desigualdade social é a origem de todo o mal”, canta o grupo Face da Morte no rap “Bomba H”, disco “O Crime do Raciocínio”, Hortolândia, SP, Face da Morte Produções, 1999. O tema da desigualdade e o da ostentação burguesa são dois alvos bastante comuns nos raps. O rap “Bomba H”, por exemplo, é um tratado político, tecendo uma análise crítica dos valores e dos sentidos da sociedade que venera o capital.

pela pobreza e pela falta de perspectivas para o futuro⁵⁶. Para o rapper Pirata, essa é a essência do movimento:

“Jovens do mundo inteiro estão encontrando neste movimento sua maneira própria de expressarem suas insatisfação com o sistema capitalista, que excluí todos aqueles que são chamados de diferentes, que não tem os traços da raça ariana. Pretos, latinos, asiáticos e outros que tem algo incomum, são pobres. A sociedade prefere rotulá-los como revoltados, por não aceitarem as regras impostas por esse falso progresso, onde poucos ganham e muitos perdem o direito de existir”⁵⁷.

Discursos como esse, de jovens que vem assumindo a autoridade de “intelectuais orgânicos”⁵⁸ de um segmento da população, vêm se afirmando nas periferias e favelas, opondo-se ao crime, mas respeitando as motivações dos que acabaram optando pelo “trampo” no tráfico ou mesmo no assalto à mão armada – o tráfico 157, tão citado nos raps⁵⁹. Há uma forma inusitada de tratar

⁵⁶ Num tipo de narrativa que pode ser aproximada àquela que Walter Benjamin relatou como a do “narrador”, com o conteúdo sempre remetendo a uma experiência absolutamente pessoal e dotado de uma moral que daria sentido a toda a história, projetando-a para além de si própria – diferentemente do romance, que, fechado em sua lógica literária, finda em si na medida em que é um relato que não representa uma troca de experiências.

⁵⁷ Texto disponível em <http://www.bocadaforte.com.br/revista/ed10/index.shtml>.

⁵⁸ Como bem ressaltam Bentes e Herschmann, Op. Cit., p. 11, remetendo-se à noção proposta por Gramsci (1985).

⁵⁹ É interessante notar como alguns desses jovens se referem, e muitas vezes se reconhecem, nos números dos artigos penais. É a configuração do embate entre o jovem criminoso e o discurso do dominador, aquele que comete crimes, que raramente paga por eles, mas tem o poder jurídico-policia a seu dispor, conforme cantam os rappers – e não é preciso muito esforço para lhes dar razão quanto a isso. É a representação do momento em que se mostram objetos de um saber ao qual não detêm portas de entrada nem são amistosamente tolerados – “e todos sabem como se trata um preto”, cantavam Caetano e Gil na música “Tropicália 2”, (Idem, Ariolla, 1993).

o tema da violência e do crime, que procura, e acaba quase sempre conseguindo, escapar do folclórico e do banal. As letras não têm como principal característica a glamourização do bandido, mas a sua incorporação ao mundo da subjetividade, quando é alguém que decide sua vida e opta por sofrer as conseqüências dela. Isso parece nos indicar a importância de prestar muita atenção no que esses jovens estão dizendo, pois possivelmente isso seja o que as “quebradas”⁶⁰ estão dizendo, ou seja, que a principal reivindicação dessa numerosa parcela da população não é mais do que a possibilidade de autoria da própria subjetividade.

Assim, o rap demonstra ser o porta-voz da singularidade de um imenso grupamento de pessoas excluídas do sistema econômico, dependentes da atenção governamental no que diz respeito à seguridade social e à própria segurança. Atenção essa que, quando existe, raramente é suficiente para resolver os problemas a que se propõe. No mais, o que os Estados costumam dedicar a esse grupamento é a ação da polícia, por si só discriminatória e sempre violenta.

Órfãos do Estado Moderno e da sorte, os pobres das periferias e favelas criaram uma cultura própria, a cultura hip-hop, que traz, ao mesmo tempo, um discurso de contestação, um “contra-discurso”, e uma proposta alternativa à falta de alternativas que leva ao crime. Essa proposta tem congregado muitos jovens em nosso país, principalmente na periferia de São Paulo, onde nasceu o hip-hop brasileiro, e permite que tenham acesso a uma manifestação cultural com propriedades discursivas que abrem-lhes as portas de uma subjetividade que escapa à pasteurização dos produtos que as elites lhes oferecem. Como alguns dizem, foram “salvos” por essa cultura, e se não a tivessem conhecido, certamente estariam no crime, ou mortos. Sendo um acesso para a manifestação de um tipo de arte, cria um espaço de representações ilimitado e gera um sistema de mercado que absorve recursos, geralmente investidos na comunidade à qual pertencem os rappers.

⁶⁰ Termo que designa os bairros pobres onde vivem os rappers: “a minha ‘quebrada’” – o lugar onde vivo.

A riqueza conceitual presente nesse fenômeno concentra nosso interesse há alguns anos, pois só o fato da subjetividade desses deserdados pela cidadania encontrar um meio de expressão tão criativo já fala por si só do fenômeno que não apenas merece a atenção de todo e qualquer pesquisador que se proponha a pensar a sociedade brasileira, como trata-se de um novo e privilegiado espaço de investigação sobre a realidade cotidiana desses jovens, e, principalmente, da capacidade que têm de representá-la criativamente.

Além disso, não podemos esquecer de citar a qualidade das críticas dirigidas ao “sistema”, um discurso político que vem ganhando adeptos não apenas entre o público-alvo natural do hip-hop, mas também nas classes médias da sociedade brasileira. O posicionamento dos hip-hoppers nas questões que dizem respeito à injusta distribuição econômica de nosso país vem mostrando-se coerente e servindo como referencial para vários jovens pobres, que através das informações contidas nos raps e outros discursos dessa manifestação cultural, podem ter acesso a uma nova possibilidade de abordagem da realidade. Como um dia afirmou Mano Brown, o rap é a CNN da periferia.

A subjetividade do hip-hop mostra-se assim como uma proposta de rearticulação de conceitos, muito importante para os jovens das periferias e favelas. Enquanto até bem pouco tempo não tinham outra opção a não ser conformar-se em ser objetos do discurso policial e jurídico, a partir do desenvolvimento do hip-hop se alçaram à condição de sujeitos do discurso, conseguindo espaço para recheiar de conceitos o dia-a-dia das “quebradas”, antes reduzidos à falta de conceituação da marginalidade social.

Poderia ser um discurso tolo, juvenil: garotos pobres falando de sua rebeldia, querendo peitar o mundo adulto. A maioria dos intelectuais brasileiros deve ter pensado assim nos últimos anos. O certo é que quase não há olhos voltados para esse movimento cultural. Há vinte anos o hip-hop existe e muitos poucos perceberam sua força discursiva.

É preciso diferenciar o movimento funk carioca do hip-hop, ainda que de forma genérica neste momento. São, na verdade, absolutamente opostos em seu fundamento. O funk nunca formalizou um projeto de organização, e sempre se manteve centrado no momento do baile⁶¹, quando todo o mundo – a realidade urbana cruel – fica de fora e a diversão é a égide sob a qual os funkeiros se reúnem. O hip-hop, ao contrário, parte de uma organização grupal “amarrada” em alguns fundamentos sólidos pautados pela “atitude”, o elemento ético que define o hip-hopper diante do grupo e de quem está fora, incluindo a definição do inimigo das comunidades pobres: o burguês, o playboy, aqueles que ostentam sua riqueza e esnobam “quem vive de baixa renda”⁶².

Depois de sua glamourização/demonização nos anos 90, o funk foi empurrado para os braços das quadrilhas que loteiam as favelas cariocas, e a polícia combate a realização dos bailes, identificando-os como antro de drogas e prostituição infantil. Isso demonstra que a reação cultural das elites cariocas à cultura funk se deu de forma efetiva, e o combate sobre a manifestação cultural que vinha aproximando, num determinado momento histórico, os jovens das classes médias e baixas foi feroz e contundente. O que restou do funk hoje parece mais dirigido à exaltação dos “donos” das favelas e à erotização direta e franca dos bailes patrocinados por equipes como a Furacão 2000 de Rômulo Costa.

Assim como o funk, o hip-hop se dirige ao corpo – hip-hop parece querer dizer mexer os quadris em círculos – mas, ao nascer alicerçado numa proposta cultural organizada, demonstra mais consistência. Não é apenas uma manifestação cultural, mas também um discurso político, bem mais direto do que foi o samba, de exaltação dos valores de um grupo social e de repúdio e ataque aos de outro. O hip-hop fala ao corpo, mas também fala à cabeça, expondo argumentos que questionam frontalmente a or-

⁶¹ Como mostrou Hermano Vianna no seu “O mundo do funk”.

⁶² “Pode esnobar quem vive de baixa renda/ quando o sangue bater em sua porta, espero que você entenda”, canta MV Bill no rap “Só + um Maluko”, cd KL Jay na Batida III – equilíbrio, São Paulo, 4P Discos, 2001.

dem social que traz a patente burguesa desde o século XVI. E acabam tocando na contradição central do “sistema”: segundo os princípios liberais, se ao indivíduo não é garantida a igualdade de oportunidades, não há sentido em participar da sustentação de um pacto social. Isso significa que o Estado tomou partido, interviu na lógica do mercado e pôs a perder todas as boas intenções do projeto. Coerentes, eles atacam o Estado e recusam-se a participar do pacto social que lhes traz prejuízos.

Esses jovens perderam as referências da cidade industrial. E aprenderam depressa a lidar com as demandas da pós-modernidade: retirado o pacto da sociedade industrial, o que resta? O conflito que estava latente o tempo todo e que Marx acreditava iria eclodir na luta entre as classes no plano da luta econômica⁶³. Hoje, porém, parece claro que os espaços onde se dá o conflito foram rearticulados.

Acreditamos que esse conflito está se dando em duas linhas de frente: por um lado, alijado do mundo produtivo, um considerável contingente de jovens pobres se embrenham pela vida criminoso e, por outro, alguns desses jovens escolhem o caminho da mediação cultural como armamento para agir sobre a subjetividade, tomando como objeto preferencial os do primeiro grupo e a vida que levam, rearticulando o sentido que a sociedade – via discurso jurídico-policial – utiliza para designá-los. Se a primeira corrente se dá na concretude da violência – espaço onde inexistente a proposta dialógica, o segundo se dá no campo das mediações culturais, isto é, no espaço de conhecimento e reconhecimento dos grupos sociais. Isso significa dizer que, assim, o conflito pode ganhar espaço subjetivo e está remetido a um confronto no campo de batalha da cultura. Seria uma guerra entre almas, não entre corpos – diferentemente do que se dá entre armas de fogo. O que os hip-hoppers querem não é mais apenas a sobrevivência cultural, o reconhecimento e o direito à expressão, como nos primeiros tempos, mas

⁶³ Mas que Galbraith vê hoje remetido ao confronto entre “os que têm algo a perder” e “os que nada têm a perder”.

vão além: querem fazer uma revolução cultural, querem a conquista da “alma” dos inimigos⁶⁴.

Isso significa que o confronto está aberto, e das armas que a sociedade moderna possuía para manter o pacto social só restaram as da polícia. Não há mais a possibilidade de oferecer baixos salários e uma cultura de entretenimento para apaziguar as insatisfações – que ainda existe, aliás, cada vez mais forte, mas não consegue suprir as necessidades subjetivas da população excluída da cidadania. Não há mais tantos empregos para oferecer salários, e trabalhar passou a ser um privilégio de poucos. Se está rompido o pacto, eis que os que antes viviam sob sua égide começam a perceber-se como inimigos frontais. E é nesse caótico cenário pós-moderno que se desenrola o embate entre a população expulsa das fábricas para a vida nas ruas e as elites econômicas, culturais e intelectuais. O hip-hop é uma das “máquinas de guerra” dos primeiros, referida no plano da cultura. A outra é o crime, a violência referida na ausência do discurso, no rompimento não apenas com o pacto industrial, mas com toda e qualquer possibilidade de pacto.

Tomando-se o relacionamento entre esses jovens e a cultura, poderemos refletir sobre as novas formas de mediação presentes na sociedade brasileira e os novos parâmetros de negociação que estão se estabelecendo. Nesse ponto, há que se colocar muito mais questões do que afirmações, pois a conjuntura que se delineia a partir do hip-hop ainda está por ganhar mais nítidos contornos. Pode ser lida como o da eclosão de uma realidade em que

⁶⁴ No rap “Negro Drama”, Mano Brown deixa clara a estratégia de ocupação cultural do hip-hop: *“Inacreditável, mas seu filho me imita/ No meio de vocês, ele é o mais esperto/ Gíria e fala gíria/ Gíria não, dialeto!/ Esse não é mais seu, subiu/ Entrei pelo seu rádio/ tomei, você nem viu/ (...) Seu filho quer ser preto/ ah, que ironia”*. No mesmo rap, a seqüência final, declamada, é elucidativa, e confronta a arrogância burguesa: *“Aí, na época dos barracos de pau lá na pedreira, onde vocês estavam? O que é que vocês deram por mim? O que é que vocês fizeram por mim? Agora ‘tá’ de olho no dinheiro que eu ganho? Agora ‘tá’ de olho no carro que eu dirijo? Demorô, eu quero é mais, eu quero até a sua alma”*.

o confronto aberto é o elemento hegemônico presente em toda intermediação sócio-cultural? Significará isso efetivamente o rompimento com a propalada “cordialidade”⁶⁵ do brasileiro?

Talvez estejamos falando de um tempo em que o conflito entre classes e entre grupos efetivamente passa a se dar pelo acesso à cultura, e que movimentos como o hip-hop são determinantes nesse embate. O que escapa a esse campo, acaba no paroxismo que justifica e anuncia conflitos que têm como regra extrema a ultrapassagem dos limites da civilidade, como no crime e na reação policial a ele – tão autoritária quanto o mal que diz combater. Mas, por outro lado, afinal de que civilidade estamos falando, na medida em que esta “fechou olhos e ouvidos” aos clamores de uma imensa parcela populacional que foi cada vez mais massacrada economicamente e mergulhou, praticamente sem alternativas, na barbárie da violência cotidiana do crime?

O hip-hop denuncia, com seu discurso, o tal “lado podre”⁶⁶, enunciado por MV Bill no rap “Soldado do Morro”, como o espelho partido de uma sociedade que não quer saber do que acontece nas favelas, de todos os que vivem, sofrem e morrem diariamente nelas, vítimas da pobreza e do crime, mas se levanta indignado,

⁶⁵ Maria Rita Kehl acredita que não há contradição entre a “cordialidade” e o discurso do rap. Muito pelo contrário, a autora do já citado ensaio “As fratrias órfãs”, afirma, em entrevista publicada no site www.mundojovem.com.br/capa15.htm: “Gostaria até de tomar esta palavra, cordial, que a gente costuma usar num sentido afetivo, simpático, mais doce. É um termo usado pelo Sérgio Buarque de Holanda para definir o modo de dominação, próprio da cultura brasileira, e aí ele usa este termo no seu sentido bem radical mesmo: cordial, no dicionário, é aquilo que é do coração. Diz que no Brasil a cultura é cordial. Mas não tem nada a ver com o cordial no sentido de simpático, bonzinho, mas no sentido de guiado pelo coração. E isto significa que pode ser muito afetuoso, mas que também pode ser muito violento, muito agressivo ou muito sedutor”.

⁶⁶ “Eu sei que o mundo que eu vivo é errado/ mas, quando eu precisei ninguém tava do meu lado/ Errado por errado quem nunca errou?! Aquele que pede voto também já matou/ Me colocou no lado podre da sociedade/ Com muita droga, muita arma, muita maldade” – do rap “Soldado do Morro”, cd *Traficando Informação*, Natasha Records, 2000.

sai em passeatas vestindo branco e pedindo paz, e exige ações policiais mais violentas, novas penitenciárias e até mesmo a pena capital quando a vítima é alguém das classes médias e altas, como aconteceu no caso do jornalista da Tv Globo, Tim Lopes. Fazendo isso, tocando o dedo nessa ferida, o hip-hop assume uma posição indispensável no movimento da sociedade civil que reivindica uma nova articulação sócio-econômica mais justa e fraterna. É, hoje, a manifestação cultural que vai mais fundo na discussão da cidadania. Por isso, merece atenção especial, e esperamos que a atenção que lhe dedicamos neste breve dissertação tenha servido como uma introdução à divulgação de seus conceitos e de sua proposta subjetiva, absolutamente revolucionária na medida em que insere na discursividade uma imensa faixa de jovens que não tinham outra opção que não a de serem objetos do discurso, nunca sujeitos.

A mancha negra se espalha pela cartografia subjetiva da sociedade brasileira. Com surpresa, as camadas médias e altas descobrem que havia algo no vazio dos mapas urbanos, algo que não apenas dispara balas e furta toca-fitas, mas que pode produzir cultura, apontar a perversidade dessas elites e reivindicar mudanças – ou seja, algo que pode ser muito mais perigoso do que aparentava. A mancha se espraia, e traz a tintura da fúria negra que Malcolm X e outros líderes negros proclamaram. A partir de agora, nenhum burguês vai poder dormir em paz sabendo disso. Eles escaparam do crime tradicional e praticam outro, o do raciocínio. Eles são perigosos, pode ter certeza.

Bibliografia

- AMORIM, Carlos. *Comando Vermelho: a história secreta do crime organizado*. Rio de Janeiro: Record. 3ª edição, 1993.
- BAHIANA, Ana Maria, WISNIK, José Miguel, AUTRAN, Margarida. *Anos 70: Música Popular*. Rio de Janeiro: Europa, 1979-1980.
- BAUDRILLARD, Jean. *A Sociedade de Consumo*. Rio de Janeiro: Elfos; Lisboa: Edições 70, 1995.
- BENJAMIN, Walter, HABERMAS, Jürgen, HORKHEIMER, Max, ADORNO, Theodor. *OS PENSADORES: Textos Escolhidos*. São Paulo: Editora Abril, 1983.
- BENTES, Ivana, HERSCHMANN, Micael. *O Espetáculo do Contradiscursos*. In: Caderno Mais!, Folha de São Paulo, 18 de agosto de 2002, p. 9/11.
- BERENDT, Joachim. *O Jazz: do rag ao rock*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- BIONDI, Pedro. “O Rap Agradece”. In: CAROS AMIGOS ESPECIAL: Movimento Hip-Hop: a periferia mostra seu magnífico rosto novo. São Paulo: Editora Casa Amarela, nº 3, 1998, p.21.
- BISPO SB. Break: arte das ruas:paz, união e consciência. Revista Planeta Hip-Hop, Ano I, nº 2. São Paulo: Editora Escala, s/data, p. 15

- CANCLINI, Néstor Garcia. *Consumidores e Cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1995.
- CAPLAN, Nathan. Identity in Transition. In: The SCHURMANN, Franz, RUBENSTEIN, Richard E., CAPLAN, Nathan. *New American Revolution*, p. 165.
- CARVALHO, João. *Com Vocês, o Senhor Hip Hop*. Texto disponível em <http://aponte.com.br/omeio-00-12-23.html>
- CLEAVER, Eldridge. *Alma no Exílio: a autobiografia espiritual e intelectual de um líder negro norte-americano*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- COLLIER, James L. *Jazz: a autêntica música americana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.
- DA MATTA, Roberto. *Carnavais, Malandros e Heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
- DA MATTA, Roberto. *Relativizando: uma introdução à Antropologia Social*. Petrópolis: Vozes, 3ª edição, 1981.
- DEVESE, Eloisa. “Balé de Rua”. In: CAROS AMIGOS ESPECIAL Nº 3: *Movimento Hip Hop*. Setembro de 1998, p. 27/28.
- DIÓGENES, Glória. *Gangues e Polícia: campos de enfrentamento e estratégias de diferenciação*. In: PEREIRA, C. A. Messeder, RONDELLI, E., SCHOLHAMMER, K. E., HERSCHMANN, M. *Linguagens da Violência*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 213.
- DOGGS, James. *A Revolução Americana: páginas do caderno de notas de um operário negro*. São Paulo: Brasiliense, 1969.

- DUGUETO. *Hip-Hop: Cultura e Movimento ao Mesmo Tempo*. Disponível em <http://www.realhiphop.com.br>.
- FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. *Homens Livres na Ordem Escravocrata*. São Paulo: Ática, 1976.
- FREYRE, Gilberto. *Casa-Grande & Senzala*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 8ª edição, 1954.
- GRAMSCI, Antonio. *Os Intelectuais e a Organização da Cultura*. São Paulo: editora Círculo do Livro, 1985.
- GUATTARI, Félix, ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 5ª edição, 1999.
- GUINLE, Jorge. *Jazz Panorama*. Rio de Janeiro: Agir, 1953.
- HALL Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2ª edição, 1998.
- HALL Stuart. *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.
- HARRINGTON, Michael. *A Outra América: pobreza nos Estados Unidos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.
- HERSCHMANN, Micael (org.). *Abalando os Anos 90: globalização, violência e estilo cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- HERSCHMANN, Micael (org.). *O Funk e o Hip-Hop Invadem a Cena*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2000.
- IANNI, Octavio. *Raças e Classes Sociais no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2ª edição, 1972.

- KALILI, Sergio. Uma conversa com Mano Brown. In: CAROS AMIGOS ESPECIAL: Movimento Hip-Hop: a periferia mostra seu magnífico rosto novo. São Paulo: Editora Casa Amarela, nº 3, 1998, p.16.
- KEHL, Maria Rita. As fraternias órfãs, disponível em www.estadosgerais.org/historia/57-fratrias_orfãs.shtml.
- LINBAL, Loira. “A cultura hip-hop do Brasil não deve nada a ninguém!”. In: Revista RAP BRASIL. São Paulo: Editora Escala, Ano I, nº 7, s/ data.
- MAFFESOLI, Michel. *No Fundo das Aparências*. Petrópolis: Vozes, 1996.
- MAFFESOLI, Michel. *O tempo das Tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Novas Tendências em Análise do Discurso*. Campinas: Pontes: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 3ª edição, 1997.
- MARTIN-BARBERO, Jesús. *Dos Meios às Mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2ª edição, 2001.
- PEREIRA, C. A. Messeder, RONDELLI, E., SCHOLHAMMER, K. E., HERSCHMANN, M. *Linguagens da Violência*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- PEREIRA JÚNIOR, Álvaro. “A ‘inteligência’ nacional descobriu os Racionais”. In: Jornal Folha de São Paulo, edição de 31/08/1998.
- PFHOL, Stephen J. *Images of Deviance & Social Control: a sociological history*. New York: MCGraw-Hill Publishing Company, 1985.

- PIMENTEL, Spensy. *O Livro Vermelho do Hip-Hop*, disponível em <http://www.bocadaforte.com.br/livro/index.htm>
- RIESMAN, David. *A Multidão Solitária*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- ROSE, Tricia. “Um estilo que ninguém segura: política, estilo e a cidade pós-industrial no hip-hop”. In: HERSCHMANN, Micael (org.). *Abalando os Anos 90: funk e hip-hop: globalização, violência e estilo cultural*, p. 207.
- SANTOS, Hélio. “Os dois brasis”. In: Revista CARTA CAPITAL, ano IX, nº 216, 20 de novembro de 2002, p. 34.
- SANTOS, Joel Rufino dos. O negro como lugar. In: MAIO, Marcos Chor, SANTOS, Ricardo Ventura. *Raça, Ciência e Sociedade*. Rio de Janeiro: Editora da Fiocruz, 1995.
- SCHURMANN, Franz, RUBENSTEIN, Richard, CAPLAN, Nathan, et all. *The New American Revolution*. New York: The Free Press, 1971.
- TURNER, James. “Social Origins of Black Consciousness”. In: SCHURMANN, Franz, RUBENSTEIN, Richard E., CAPLAN, Nathan. *The New American Revolution*, New York: The Free Press, 1971, p. 180.
- VIANNA, Hermano (org.). *Galerias Cariocas: territórios de conflitos e encontros culturais*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.
- VIANNA, Hermano. *O Mundo Funk Carioca*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.
- WEST Cornel. *Questão de Raça*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

Anexos

Anexo 1

THE BLACK PANTHER PARTY Platform & Program October 1966

WHAT WE WANT WHAT WE BELIEVE

1. WE WANT freedom. We want power to determine the destiny of our Black Community.

WE BELIEVE that black people will not be free until we are able to determine our destiny.

2. WE WANT full employment for our people.

WE BELIEVE that the federal government is responsible and obligated to give every man employment or a guaranteed income. We believe that if the white American businessmen will not give full employment, then the means of production should be taken from the businessmen and placed in the community so that the people of the community can organize and employ all of its people and give a high standard of living.

3. WE WANT an end to the robbery by the CAPITALIST of our Black Community.

WE BELIEVE that this racist government has robbed us and now we are demanding the overdue debt of forty acres

and two mules. Forty acres and two mules was promised 100 years ago as restitution for slave labor and mass murder of black people. We will accept the payment in currency which will be distributed to our many communities. The Germans are now aiding the Jews in Israel for the genocide of the Jewish people. The Germans murdered six million Jews. The American racist has taken part in the slaughter of over fifty million black people; therefore, we feel that this is a modest demand that we make.

4. WE WANT decent housing, fit for the shelter of human beings.

WE BELIEVE that if the white landlords will not give decent housing to our black community, then the housing and the land should be made into cooperatives so that our community, with government aid, can build and make decent housing for its people.

5. WE WANT education for our people that exposes the true nature of this decadent American society. We want education that teaches us our true history and our role in the present-day society.

WE BELIEVE in an educational system that will give to our people a knowledge of self. If a man does not have knowledge of himself and his position in society and the world, then he has little chance to relate to anything else.

6. WE WANT all black men to be exempt from military service.

WE BELIEVE that Black people should not be forced to fight in the military service to defend a racist government that does not protect us. We will not fight and kill other people of color in the world who, like black people, are being victimized by the white racist government of America. We will protect ourselves from the force and violence of the

racist police and the racist military, by whatever means necessary.

7. WE WANT an immediate end to POLICE BRUTALITY and MURDER of black people.

WE BELIEVE we can end police brutality in our black community by organizing black self-defense groups that are dedicated to defending our black community from racist police oppression and brutality. The Second Amendment to the Constitution of the United States gives a right to bear arms. We therefore believe that all black people should arm themselves for self- defense.

8. WE WANT freedom for all black men held in federal, state, county and city prisons and jails.

WE BELIEVE that all black people should be released from the many jails and prisons because they have not received a fair and impartial trial.

9. WE WANT all black people when brought to trial to be tried in court by a jury of their peer group or people from their black communities, as defined by the Constitution of the United States.

WE BELIEVE that the courts should follow the United States Constitution so that black people will receive fair trials. The 14th Amendment of the U.S. Constitution gives a man a right to be tried by his peer group. A peer is a person from a similar economic, social, religious, geographical, environmental, historical and racial background. To do this the court will be forced to select a jury from the black community from which the black defendant came. We have been, and are being tried by all-white juries that have no understanding of the "average reasoning man" of the black community.

10. WE WANT land, bread, housing, education, clothing, justice and peace. And as our major political objective, a United Nations supervised plebiscite to be held throughout the black colony in which only black colonial subjects will be allowed to participate, for the purpose of determining the will of black people as to their national destiny.

WHEN, in the course of human events, it becomes necessary for one people to dissolve the political bonds which have connected them with another, and to assume, among the powers of the earth, the separate and equal station to which the laws of nature and nature's God entitle them, a decent respect to the opinions of mankind requires that they should declare the causes which impel them to the separation.

WE HOLD these truths to be self-evident, that all men are created equal; that they are endowed by their Creator with certain inalienable rights; that among these are life, liberty, and the pursuit of happiness. **That, to secure these rights, governments are instituted among men, deriving their just powers from the consent of the governed; that, whenever any form of government becomes destructive of these ends, it is the right of the people to alter or abolish it, and to institute a new government, laying its foundation on such principles, and organizing its powers in such form, as to them shall seem most likely to effect their safety and happiness.** Prudence, indeed, will dictate that governments long established should not be changed for light and transient causes; and, accordingly, all experience hath shown, that mankind are more disposed to suffer, while evils are sufferable, than to right themselves by abolishing the forms to which they are accustomed. **But, when a long train of abuses and usurpations, pursuing invariably the same object, evinces a design to reduce them under absolute despotism, it is their right, it is their duty, to throw off such government, and to provide new guards for their future security.**

Republished in 1995 by the Maoist Internationalist Movement (MIM). Reprint and redistribute freely.

Send \$5, check or m.o. made out to MIM Distributors, for MIM Theory 7, "Proletarian Feminist Revolutionary Nationalism on the Communist Road," which includes articles on the Maoist legacy of the Black Panther Party and the future of national liberation struggles.

Write:
MIM Distributors
PO Box 3576
Ann Arbor
MI 48106-3576
Email: mim@nyxfer.blythe.or

Anexo 2

FONTE: <http://www.realhiphop.com.br/forum.htm>

DATA: 17/05/2001

nome=Luiz Carlos Gá

email= ga.pomar@terra.com.br

comentário=RESPOSTA PARA PAULO HENRIQUE NESSA
SESSÃO:

username=Paulo Henrique

email= paulo_gog@uol.com.br

comentário=Partido Popular Para a Maioria????

Que idéia mais racista!!!! A maioria é o povo da periferia e não só os negros

Não sei se vcs sabem mas no quilombo dos Palmares também tinha índios e brancos refugiados por serem abolicionistas

Se Zumbi não era racista porque o PPPOMAR vai ser???

Se liga !!!!!!! A Cor da pele não influi em nada

Caro Paulo,

Esse assunto é muito mais complexo do que vc imagina, o PPPOMAR quer apenas cuidar de um dos problemas mais sérios desse país, problema esse que se arrasta a mais 400 anos, que Zumbi tentou resolvê-lo como você bem diz com muita propriedade e conhecimento, mas como você bem sabe, Zumbi não conseguiu fechar o seu, e agora nosso projeto de libertação, e deixou-nos essa difícil missão de continuar esse trabalho.

Você conhece partido político que trate esse assunto com a seriedade que ele merece?

Permita-me corrigir dois graves equívocos no seu discurso:

- 1) O nosso irmão branco e pobre da periferia tem apenas um problema, ser pobre, o negro além de pobre é negro. Sabemos que não é fácil deixar de ser pobre nesse país, mais é quase impossível quando esse pobre é negro.
- 2) Se a cor da pele não influi, como você explica os resultados das

estatísticas oficiais, que dizem que um homem negro ganha menos que um homem branco considerando os dois desempenhando a mesma função? Entre uma mulher negra e uma branca a mesma coisa acontece.

Por que será que depois de 15 anos lecionando em universidades, menos de dez alunos negros passaram pelas salas de aula que lecionei?

Quanto aos índios e os brancos da periferia que vc se refere, eles estarão bem melhores com o nosso sucesso do que agora, com esse monte de partidos que só tem branco e você nunca pensou a respeito. Ah! Já sei; com certeza você vai dizer que no partido tal tem dois negro e no outro tem um, igual aquele anuncio de TV com nove crianças brancas e uma negra, mas com certeza você nunca observou essa proporção e nem tão pouco comparou-a com a população de nosso país.

Querido Paulo, esse discurso de tentar confundir a discriminação social com a racial, foi inventado pela elite racista brasileira para enganar pessoas bem intencionadas, mais inocentes como você, e já está prá lá de ultrapassada, até o FHC já admitiu isso. Se vc for um pouco mais atento, e mais crítico nas coisas que ouve, que lê e que vê, perceberá que a nossa proposta muito longe de ser racista, é antes de tudo libertadora desse povo que ajudou a construir esse país e que teve como pagamento a miséria e o escárnio, enquanto os europeus que vieram para cá tiveram terras para plantar. Não precisa ser muito inteligente para concluir que existe uma grande diferença entre a pobreza do branco, e a do negro. A pobreza do branco pode ser explicada de várias formas, que não deixa de ser inaceitável, enquanto a do negro só tem uma, o RACISMO HISTÓRICO.

UM EXERCÍCIO ESPECIAL PARA VOCÊ: Leia com atenção, pense rápido, e depois faça um exame em sua própria consciência.

Imagine duas mulheres, uma branca e uma negra, com o mesmo grau de escolaridade, saindo para ocupar duas vagas de emprego,

uma para babá outra para faxineira. QUEM VOCÊ ACHA QUE
VAI SER A FAXINEIRA ??????????????

Me desculpe Paulo, mas se liga você !!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!

Com todo respeito

Gá

PS.: Entre no nosso site, leia o nosso Manifesto e depois apoie
o PPPOMAR é muito mais ético que apoiar o PFL de ACM.

Anexo 3

Le Monde diplomatique

DÉCEMBRE 2001

Page 29

ENTRE CENSURE ET AUTOCENSURE

L'inquiétude des rappeurs américains

Par JEAN-CHRISTOPHE SERVANT

Journaliste

Le rap sera sans doute le baromètre le plus sensible des inflexions assumées ou forcées que pourrait prendre dans les mois à venir la production culturelle américaine. Après les années de combat sous les présidences de MM. Ronald Reagan et George Bush père, après l'ère de la consécration financière et de la flambe ostentatoire sous M. William Clinton, les débuts du mandat de M. George W. Bush semblaient marquer une remontée des revendications spirituelles et sociales chez les nouveaux "metteurs en son" de l'Amérique. La nouvelle musique soul aux textes plus "conscients" et moins égotistes, comme une Version 2.1, de Marvin Gaye (1), le disque Stay Human, du Californien Michael Franti (2), contre la peine de mort, mais aussi le regain de contre-culture, auguraient, pour la première fois depuis la guerre du Vietnam, d'une sorte d'union sacrée de la jeunesse américaine contre la politique de Washington.

Les manifestations antimondialisation de Seattle avaient agi comme un révélateur pour de nombreux étudiants californiens. Sur la Côte est, après l'assassinat du jeune Guinéen Ahmadou Dialo par un policier, en 1999, une solidarité inédite entre Afro-Américains et Africains semblait se faire jour à New York, capitale culturelle du rap (3). Bref, toutes les composantes d'une nouvelle résistance civile et musicale à l'administration Bush semblaient être réunies jusqu'à ce 11 septembre. Mais, depuis, il semble qu'il n'y ait plus d'autre choix qu'entre " le bien et le mal ", comme l'a formulé le président. Pour Mme Marie Korpe, directrice exécutive de l'association Freemuse (4), " cette tragédie aura des effets sur ce que les gens diront et comment ils le diront. En fait, une montée en puissance de l'autocensure ".

Premier exemple des dégâts collatéraux dont est victime le CNN de la rue : la maison de disques Warner Bros, qui s'apprêtait à distribuer le troisième album du groupe de rap anticapitaliste The Coup (5) (signé sous le label 75 Ark Records), a changé la pochette de celui-ci. On y voyait les deux membres du groupe (Boots Riley et Davey D), issus de la bouillonnante scène politique californienne, poser devant les tours en flammes du World Trade Center. Pour Boots, cette pochette prémonitoire et métaphorique visait à montrer " le symbole du capitalisme américain " et prouver, par son implosion fantasmée, " que la musique peut par son message contourner les lois du capitalisme et faire exploser ce système ".

Reste que, depuis, ce fils d'un avocat proche du Parti communiste et des Black Panthers estime que " la raison pour laquelle Warner Brothers a retiré cette pochette n'a rien à voir avec la compassion pour les victimes. Ce sont eux qui sont d'ailleurs déjà en train d'acheter les droits ciné de ce qui est arrivé le 11 septembre. En fait, ce changement de visuel est surtout dû au fait que nous avons une vision politique de l'Amérique et que nous étions donc en position de donner un autre éclairage aux raisons de ces attentats ". " Et puis n'oublions pas, renchérit son collègue Davey D, que c'est cette même major qui, en 1992, a repoussé après la pré-

sidentielle de fin d'année l'album du rappeur Paris qui contenait une chanson nommée Bush Killer, où on le voyait dans le livret caché derrière un arbre prêt à assassiner celui-ci. ”

Pour M. Claude Grunitsky, directeur du magazine new yorkais Trace dédié aux cultures urbaines noires, “ ces dernières années, le rap "corporate" a tellement pris le dessus que les rappeurs dits "conscients" tels Mos Def, Talib Kweli et Dead Prez avaient été marginalisés au profit des idoles "corporate" comme Puff Daddy ou Jay-Z. Le fait que celui-ci ait sorti son dernier album, The Blueprint, ce même mardi 11 septembre marque peut-être la fin d'une époque et la réémergence des disciples de Public Enemy (6). Je prie alors pour que leurs propos soient pertinents, et ouvrent les yeux à la jeunesse américaine qui n'avait jusqu'alors aucune notion de ce qui se passait dans le reste du monde. Les nouveaux rappeurs "conscients" (qu'ils soient musulmans ou non) se doivent d'éduquer les jeunes avec mes messages de paix et de solidarité, plutôt que de polariser les communautés pour vendre plus de disques ”.

JEAN-CHRISTOPHE SERVANT

(1) A noter, parmi les artistes de cette nouvelle vague : D'Angelo, Bilal, Eriqah Baduh ou Jill Scott.

(2) Michael Franti, Stay Human, Labels.

(3) Témoin le morceau Dialo, du rappeur d'origine haïtienne Wycleff Jean.

(4) Association danoise contre la censure musicale.
<http://www.freemuse.org/>

(5) The Coup, Party Music, 75 Ark Records/Pias.

(6) Groupe new-yorkais emblématique du rap engagé, auteur entre autres de Burn Hollywood Burn. A noter aussi: Slum Vil-

lage ou les Cannibal Oax, dont les albums sont distribués en France.

LE MONDE DIPLOMATIQUE | DÉCEMBRE 2001 | Page 29
<http://www.monde-diplomatique.fr/2001/12/SERVANT/15958>
TOUS DROITS RÉSERVÉS © 2002 Le Monde diplomatique.

Anexo 4

Gossário do Hip Hop

A

À pampa – Muito legal
Abraça – Acredita
Aviãozinho – Pessoa que leva e traz coisas

B

B. Boys – Abreviação de Break Boys
B. Girls – Versão feminina de B. Boys
Bagana – Bituca de cigarro
Banca a minha – Pagar a conta
Baranga – Maconha (Uma bucha)
BEAT – A batida, vítima (duplo sentido)
Beatbox – Imitar diversos sons com a boca
Beck, Baseado, Bagulho – Cigarro de maconha
Bembolado – Mistura de idéias
Boca de ferro – Arma
Brecha – Errar, falhar

C

Cama de gato – Armadilha, cilada
Canela seca – Arma (38)
Cata louco – Ônibus
Caxinha – Polícia
Chapado – Dá hora
Chapô o coco – Ficou doido
Chegado – Amigo
Chegar na humildade – Entrar sem diferença com ninguém
Cliáca – Detentos que sofrem abusos sexuais de outros detentos
Colar o brinco – Bater
Crew – Grupo de Dj's, Mc's ou dançarino de break

D

Da a letra – Contar a história
Dá hora – Legal
Dar um cavalo – Dar uma carona
Dar um tiro – Cheirar uma farinha
Deu Chapéu – Enganar, enrolar
Deu milho – Vacilou
Dim Dim – Dinheiro, grana
Disavessa – Confusão
Dj – Disc Jóquei
Dois palito – Ser rápido

E

É o bicho – Legal, interessante
É o que liga – Bom , melhor
Embaçado – Demorado , perigoso, chato
Encarquerado – Preso
Entrar numas erradas – Ir para o mundo do crime
Esquema "X-- Coisa certa
Estontor – Se assustar

F

Fazer a correria – Realizar um projeto
Fazer a rima – Comunicar, passar a mensagem.
Ficou pequeno – Não tem perdão
Firmeza – Com certeza
Fita dada – Esquema de roubo
Fita forte – Roubo

G

Gaiola – Cadeia, Sela
Gambé – Polícia
Ganhar a lança – Verificar
Gega – Cama de cadeia
Goma – Casa
Groove – Parte da música que se repete, determinando os ritmos
Guardado – Preso
Lage – Mano cara de pau
Latinha – Tinta spray
Lero lero – Falação, conversa fiada
Ligar – Avisar
Looping – Repetição do groove ao longo da música
LÓQUI – Otário, bobo

M

Mandar um salve – Mandar lembranças
Mano – Maluco, cara, parceiro (duplo sentido cumprimento ou ofensa)
Marreco – 1 Real
Marcou – Vacilou
MC's – Mestres de Cerimônia
Miliano – Muito tempo
1000 (mil) Grau – Muito Legal, muito Louco
Mina – Mulher
Mixer – Aparelho que o Dj usa para "colar" uma música a outra
Moscando – Vacilando
Moscou – Vacilou, deu mole
Mutução – Pelota de maconha

N

Nadão – Bela bunda
Não é H – Não é mentira
Nó no sapato – Se matar, cometer suicídio
Nóia – Viciado

O

Os zome – Polícia

P

Pá e bola – Algo mais
Paletó de madeira – Caixão
Papel – Farinha
Passar um pano – Dár uma olhada
Passou batido – Escapou se livrou
Pavilinho – Filho, mascote
Pedreira – Nóia ou DJ-Ruim
Perereca – Um Fogão feito com resistência
Perreio – Muita vontade
Pick up – Toca-discos do Dj
Pico – Lugar, local
Pinoti – Sair correndo
Piolho – Embalo
Pule – Situação

Q

Q.S.L – Entendeu, entende
Quadrada – PT
Qual é o pó – O que está pegando
Quebrada – Lugar

R

Rachão – Jogo de futebol na Várzea
RAP – "Rythm and poetry"(Ritmo e poesia)
Roça – Difícil
Rodou – Foi preso, foi pego

S

Sampler – Aparelho que copia e "cola" sons para os Dj's usarem nas músicas
Sangue bom – Chegado, pessoa legal
Sangue-bom – Gente fina
Scratch – Efeito que o Dj faz girando o disco ao contrário
Sentar o dedo – Matar, atirar
Sentar a madeira – Matar, atirar
Style – A atitude dos B.boys, que se reflete no jeito de vestir, falar e dançar. Para ser um B.boy, é preciso "andar no style".

T

Tá tirando? – Tá me zuando
Tereza – Uma corda que se faz com roupas
Tesourar – Atrapalhou
Torar – Transar
Toy – Pessoa que se insere no movimento só para ganhar dinheiro, aproveitador
Treta – Confusão, briga
Trinca testa – Maconha, canabis, baseado
Trampo – Trabalho
Truta – Parceiro, amigo

U

Uma - f – No caso uma farinha
Uma - p – Uma pedra

V

Vacilão – Bobo, a quem os outros enganam facilmente

Vai subir – Vai morrer

Vc vai cair! – Vai morrer

Veneno – Dificuldade