

ADRIANO BUENO DA SILVA

PALAVRA DE MANO

Luta de classe e tensão racial na palavra
dos manos: uma análise sócio-histórica da
formação do Rap como gênero do discurso

Campinas, 2012

Copyright®

Palavra de Mano – Adriano Bueno da Silva

Coordenação editorial

Valter Pomar

Diagramação

Sandra Luiz Alves

Todos os direitos reservados. Nenhuma parte deste livro pode ser reproduzida, sob qualquer forma, sem prévia autorização.

Monografia apresentada à Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas – Unicamp como requisito parcial para obtenção do título de “Bacharel em Pedagogia”.

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Ana Luiza Bustamante Smolka

2^a Leitora: Prof^ª Dr^ª Anna Christina Bentes

Dedico este trabalho à minha esposa Cibele, minha companheira de todas as horas na militância do hip hop e na vida. Dedico também às minhas filhas Mayra, Tais, Julia Gabriela e Eloah, responsáveis por meu amadurecimento. Sem vocês, este trabalho não seria viável.

Aos meus pais, Benedito e Marlene. Que vocês possam realizar-se, ainda que indiretamente através de mim, por ter alcançado uma oportunidade que nossa sociedade lhes privou.

Agradecimentos

Palavra de Mano é resultado de uma monografia apresentada à Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), como requisito parcial para obtenção do título de bacharel em pedagogia.

Agradeço a Professora Doutora Ana Luiza Bustamante Smolka, da Faculdade de Educação, pela orientação dada à redação da monografia, em particular por ter me introduzido pelos caminhos da perspectiva histórico-cultural na disciplina “EP 127 – Pensamento e Linguagem” e por ter aceitado me orientar neste trabalho. Agradeço também aos alunos do grupo de estudo GPPL (Grupo de Pesquisa Pensamento e Linguagem), em especial ao Carlinhos e ao Eduardo.

Agradeço à professora Anna Christina Bentes (Instituto de Estudos da Linguagem – Unicamp) por ter contribuído valiosamente como segunda leitora desta monografia. Agradeço também à professora Olga Rodrigues de Moraes von Simson, pelo rico período em que convivi com ela no Centro de Memória da Unicamp, decisivo para minha formação.

Aos amigos do movimento negro Jorge Carneiro, Luis Fernandes, Jorge Senna e aos amigos do Grupo de Estudos Negros da Unicamp, em especial Osmundo Pinho e Robson Martins. Todos vocês foram decisivos para minha formação.

Às amigas do curso de Pedagogia: Juliana Bernardes, Paula Lemes e Denise Marques.

Ao amigo Ronaldo Simões (Batata), pelas conversas e

pelo empréstimo de livros importantes, além do bom humor de sempre. À Gláucia Mollo, amiga e companheira de trabalho, pelo apoio nas horas difíceis.

Agradeço ao Leandro Eliel e a Glória Cunha pela leitura e observações da prova final deste livro. E agradeço ainda a todas as companheiras e companheiros do Partido dos Trabalhadores.

Aos militantes Sebastião Arcanjo (Tiãozinho), Antonio da Costa Santos (Toninho, in memorian), Izalene Tiene e Valter Pomar, pela sensibilidade com relação às demandas do movimento hip hop, por terem acreditado no seu potencial como movimento social e por apoiarem seu protagonismo na formulação de políticas públicas.

À todos e todas da Posse Rima & Cia., companheiros e companheiras de 1ª hora de luta pela organização política do movimento cultural hip hop de Campinas: Luizinho (Sinistro), Lajara, Plínio, Renato Afro, Ronaldo (Voz Ativa), Blue, Evertão, Hell, Ronaldo (Coligados), Jéferson, Ronaldo (PFR), Carlinhos (Chocolate, in memorian), Renato (R Jay), Roger, Fred, Cris, Giovana, Elita, Mariana, Verônica, Lílian, Eduardo, Ricardo, Jords, Piá, Tânia e Tuta. Aos grafiteiros Regi, Binho e Sarah. Aos b-boys Herval e Cássio.

Por fim, aos parceiros do grupo de rap Júri Criminal: Josias, Gustavo, Ciro, Joe. Em especial ao meu irmão André.

*“Minha palavra vale um tiro,
eu tenho muita munição”*

Mano Brown (Racionais MC's)

Índice

Resumo	15
Considerações Iniciais	16
Relevância	16
Hip Hop e 5o Elemento	17
Ponto de Vista	19
Focos de Análise	22
Reconfigurações	23
Conceito de Raça	24
Consciência de Raça e Classe	25
Objetivos	27
Contexto Social	29
Nova Iorque	29
Harlem	32
Guetos: Bronx, Queens e Brooklyn	34
Gangues	39
Negros e Latinos	42
Graffiti	46
Tags e Pixos	46
Metrôs e Trens	48
Bombs e Throw Ups	50
Grapixo	52
Wild Style e 3D	53
Produções e Personagens	54

Old School e New School	56
Break	58
Top-Rock, Up-Rock	59
Footwork	61
Sound System	62
Locking e Popping	63
Sexualidade e erotismo	65
Power Move	68
Breakdance e Street Dance	69
Rap	71
Canto Falado	72
Griot Africano e Cultura Oral	73
Freestyle	73
DJ	76
Raízes Rítmicas Africanas	77
Electro ou Break Beat	78
Rap Nacional	80
Periferia é Periferia em Qualquer Lugar	83
Análise	85
Poder Para o Povo Preto	85
O Discurso do Gênero: Rap	87
A Batalha da Enunciação	96
Multiplicidade de Vozes: Polifonia na Periferia	98
Bronx, Compton, Capão Redondo:	103
Territorialidade e Identidade	103
Lagartixas: Alienação	105
Jovens Pretos X Velhos Negros	107

Niggaz X Bitches	113
Minha Palavra Vale um Tiro	116
Referências	123
Notas	123
Bibliografia	133
Filmografia	137
Discografia	138
Links Visitados	140
Anexos	142

Resumo

O presente estudo visa lançar luz sobre o processo de formação do rap brasileiro como um gênero discursivo, conforme o conceito estabelecido por Mikhail Mikhailovitch Bakhtin, apresentando o discurso das gangues de rua e do movimento negro como suas raízes sócio-históricas fundamentais. Constatamos, em primeiro lugar, como a fala da gangue marcou profundamente o rap de Los Angeles e a fala do movimento negro, por sua vez, definiu o rap de Nova Iorque, apontando como o grupo de rap brasileiro Racionais MC's formulou uma síntese destes gêneros, o que, somado a uma cultura de classe mais sólida proposta pela esquerda marxista brasileira, resultou numa proposição que garantiu características singulares ao rap nacional. Num segundo momento, indicamos como o signo verbal do rap – a palavra – refletiu: a luta política travada pelos rappers do ponto de vista de classe, raça e até mesmo gênero, em menor grau; as transformações que o rap sofreu ao assumir uma postura hegemonicamente militante em substituição ao caráter festivo inicial; além da constituição de uma identidade, marcada por sua posição territorial mediada pela atuação do “outro”. Por fim, concluímos apontando como DJs e MCs manipularam os signos para comporem novas estratégias militantes para a superação do racismo, o que resultou na legitimação social de expressões anteriormente estigmatizadas, ligadas à cultura da periferia dos grandes centros urbanos brasileiros.

Palavras-chave:

Rap, Hip Hop, Discurso, Linguagem, Racismo

Considerações Iniciais

Relevância

Entendemos o hip hop como uma possível chave de interpretação da cultura da periferia. É portanto um veículo importantíssimo para o contato e a compreensão do universo juvenil dos frequentadores da escola pública. Mais do que isto, o rap, em sua riqueza semiótica textual, deve ser objeto de estudo e reflexão em sala de aula, a par e passo com a MPB ou qualquer outro gênero poético/musical de relevância reconhecida.

A educação não-formal foi um “atalho” encontrado pelo rap, bem como pelas demais linguagens do hip hop, para penetrar o contexto escolar. Esta contribuição, cada vez mais presente nos grandes centros urbanos brasileiros, é digna de nota, tendo produzido efeitos positivos sobre as práticas pedagógicas na escola¹. Entretanto, entendemos que o ensino formal deve abrir as portas para o hip hop, de modo que ele venha a se legitimar no currículo escolar do ensino brasileiro.

Este estudo vai ao encontro da Lei 10.639, de 9 de janeiro de 2003, que torna o ensino de “História da África” e “História e Cultura Afro-brasileira” obrigatório na educação fundamental e no ensino médio, na esperança de fornecer uma pequena contribuição para a formação docente. O hip hop, a partir de suas raízes africanas, pode ser uma ponte possível entre a escola e o grande continente negro. É mítica a idéia que se formou a respeito do rap no Brasil, como uma reprodução aculturada ou uma produ-

ção alienada, por conta de seu terreno de desenvolvimento: os EUA. Em primeiro lugar, porque as raízes do hip hop remontam à África e à Jamaica; em seguida, porque o Brasil guarda semelhanças históricas com os EUA, como o processo de escravidão e o racismo e, naturalmente, desenvolveu movimentos sociais que dialogam entre si no enfrentamento destes problemas tão parecidos. A luta da juventude negra norte-americana está em contradição com o “american way of life” como ideologia dominante do imperialismo. Existem muitos grupos de rap à margem dos grandes meios de comunicação, mas nem por isso menos importantes socialmente, produzindo musicalmente um discurso em prol de uma sociedade mais justa, mesmo nos EUA do século XXI com sua indústria fonográfica de produções enlatadas que assimilou parte importante dos rappers.

Hip Hop e 5º Elemento

O movimento hip hop² é uma cultura de rua que se divide pelos seus sujeitos históricos, os chamados elementos da cultura: o MC³, o DJ⁴, o grafiteiro e o b-boy⁵. Esta definição, que surge a partir da sistematização organizada por Afrika Bambaataa, um dos pioneiros da cultura, ganhou fôlego através dos anos 80 e se consolidou nos anos 90 como um consenso. De lá para cá, muito se debateu sobre a existência ou não de outros elementos. Há quem defenda o Beat Boxer⁶, por exemplo, como um 5º elemento. Talvez pelo fato de o Beat Box não ser tão praticado quanto os 4 elementos citados anteriormente, a proposição não ganhou adeptos. Além do mais, o beat box também pode, corretamente, ser enquadrado na categoria de MC.

Durante os anos 90, com o mercado fonográfico norte-americano incorporando o rap como um negócio lucrativo, o hip hop vai ganhando contornos mais comerciais. O discurso militante perde terreno nos EUA para o discurso individualista que já não busca a ampla inclusão social, mas sim uma forma de ascensão pessoal através da música rap. Esta mudança está diretamente ligada às transformações da fase neoliberal do capitalismo. Diante desta preocupação, Afrika Bambaataa propõe, junto com sua organização, a Zulu Nation, um 5º elemento, que seria responsável pelo retorno às raízes militantes: o trabalho social. Embora esta iniciativa tenha boa intenção, ela cria uma confusão, pois o “social” não é um personagem da cultura em si, mas sim uma preocupação, um engajamento dos demais elementos da cultura. Ainda que consideremos os 4 elementos como 4 práticas, ou 4 campos de atividade, o 5º elemento tende a destoar numa classificação que é equivocada, pois ele não seria um 5º campo de atividade, mas sim um objetivo, uma meta dos demais 4 campos. Com todo o malabarismo conceitual que os adeptos da cultura hip hop tentem realizar para acomodarem este 5º elemento, ele teima em não se encaixar coerentemente numa classificação.

Não queremos aqui aprofundar este debate. Temos acordo com a definição original dos 4 elementos básicos da cultura e com a importância da manutenção do foco “social” (militante), embora não o considere um 5º elemento, por razões metodológicas e de classificação coerente. Quando me refiro aos elementos do hip hop, neste trabalho, me refiro aos 4 sujeitos históricos anteriores, portanto. Para efeito de análise, entretanto, observamos as linguagens do hip hop e não seus praticantes ou campos de atividade. A cultura hip hop se define por 3 linguagens

básicas: o rap (a música); o graffiti (arte plástica feita com sprays em muros), e o break (a dança, como expressão corporal). O DJ talvez seja o elemento mais importante da cultura por transitar entre diversas linguagens: ele é necessário para a dança do break e para o canto do rap. Por uma questão de simples organização aqui, o DJ aparecerá no apontamento histórico sobre o rap, por acreditarmos que ele é indispensável ao MC como produtor da base instrumental e “piloto” dos toca-discos. Não estamos, com esta decisão, ignorando sua importância para o break.

Ponto de Vista

O lugar de onde se observa um determinado fenômeno, para efeito de uma análise acadêmica, é um fator determinante dos rumos da pesquisa. Em que medida se darão as determinações depende, dentre outros aspectos, do exercício de “deslocamento” para fora deste lugar que o pesquisador ao mesmo tempo ocupa e quer investigar. Todo pesquisador está marcado pela sua posição social e esta posição define o distanciamento de seu objeto de estudo e os riscos decorrentes deste distanciamento: estar muito perto pode implicar um envolvimento afetivo ou político muito maior; estar muito longe, por sua vez, pode implicar no desaparecimento de aspectos cruciais, a serem observados e compreendidos apenas por um observador mais próximo. Assim, a idéia de que o pesquisador universitário é um observador “neutro” a analisar fenômenos como o hip hop ou qualquer outro movimento social, protagonizado por uma classe social e uma raça que não a sua (branca e burguesa) é, por sua vez, uma construção ideológica, embora vestida de um falso véu cientificista. A verdadeira

função desta construção é negar ao militante negro/proletário a possibilidade de refletir cientificamente, na academia, sobre sua condição social e humana.

A universidade deve ser lugar de diversidade. A pluralidade de pontos de vista – ou lugares de observação – será com certeza salutar para o enriquecimento do ambiente acadêmico. Cabe aos leitores que tomam contato com esta pluralidade entender o posicionamento de cada pesquisador e tirar suas devidas conclusões em função deste posicionamento. É neste sentido que registramos aqui, por honestidade intelectual e rigor metodológico, para que o leitor possa orientar melhor seu contato com nosso texto, que o autor deste trabalho possui uma trajetória de militância no hip hop da cidade de Campinas que se inicia por volta de 1990 e estende-se até a atualidade. Frequentei bailes e outros eventos no início dos anos 90; ao lado de outros militantes, montei um grupo de rap chamado “Júri Criminal” em 1996 e fundei a “Posse Rima & Cia.” em 1998. Ministrei oficinas, de lá para cá, e participei de alguns projetos de educação não-formal (o que me despertou o interesse pela pedagogia). Participei do OP (Orçamento Participativo) entre 2001 e 2004, tendo sido conselheiro do COP (Conselho do OP) eleito pela plenária de cultura. Participei de diversos projetos de oficina da Secretaria de Educação de Campinas, neste mesmo período, como o *A Escola é Nossa* e o *Férias Jovens*; trabalhei como agente cultural na Secretaria de Cultura de Campinas entre 2003 e 2005, tendo contribuído para a concepção e implementação da Casa do Hip Hop. Atuei na construção da 1ª Conferência Municipal do Hip Hop de Campinas e fui conselheiro da 1ª gestão do Conselho Municipal do Hip Hop (Lei 12.031 de 16/7/2004). Fui um dos construtores do Fórum de Hip Hop do Interior.⁷

O lugar social de onde observo o hip hop, “por dentro” do movimento, é fator desencadeador de implicações positivas e negativas. O privilégio de ter acompanhado de perto o desenvolvimento do hip hop no Brasil e no mundo, observando e participando ao mesmo tempo, me permitiu elencar nuances que passariam desapercibidas a um olhar “externo”. Estas nuances são fundamentais para o desenvolvimento da cultura hip hop, embora sem evidência claramente estabelecida. Não nego meu envolvimento afetivo ou político com o objeto de meu estudo, no qual estou implicado. Um pequeno distanciamento histórico⁸ é tudo que disponho, além de meu esforço analítico crítico. Este esforço analítico crítico deve ser o fio condutor de qualquer pesquisador em seu estudo, independente de sua posição social e de seu ponto de vista com relação ao seu objeto de estudo.

Nossos objetivos de análise me fizeram examinar a parcela mais militante do hip hop. Não negamos, é preciso deixar claro, a existência de setores que sigam outras linhas de atuação, mantendo o caráter de festa e celebração original ou mesmo trabalhando o hip hop como mero produto na sociedade de consumo em que vivemos. Estes últimos não compõem o foco da nossa preocupação neste estudo. Pelo mesmo raciocínio, somos críticos dos rumos que o gangsta rap⁹ tomou, ao se tornar um fenômeno comercial; a questão é que minha análise leva em conta apenas a fase inicial, a origem desta ramificação do rap. Por fim, os problemas do rap – como o machismo, aquele que eu considero o mais grave – já foram/são suficientemente criticados cotidianamente. Fugiremos da crítica comum, do mesmo modo e na mesma medida em que fugiremos do elogio comum, em busca de elementos de análise que confirmem originalidade ao nosso trabalho.

Focos de Análise

Na primeira parte desta pesquisa, onde consta o levantamento histórico dos anos 80, o hip hop era uma cultura integrada e articulada de forma compacta e relativamente homogênea. Neste período histórico, seria arriscado estudar o rap isoladamente, sem sua relação com as demais linguagens: o break e o graffiti. Já nos anos 90, a especialização dos militantes em torno de um único elemento e a complexificação do hip hop, em especial do rap, que vai se tornando um gênero do discurso secundário, permite que ele seja nosso objeto de estudo isolado, com incursões pontuais no âmbito das demais linguagens, sem necessidade de estudos paralelos concomitantes. A própria riqueza semiótica decorrente da complexificação das linguagens do hip hop nos orienta a observar uma das linguagens com maior ênfase para sucesso de nosso estudo.

O objeto de nossas análises são as gravações das músicas rap. O uso de audiovisual (videoclipes e longas-metragens) ou imagens (capas de disco e fotos) são recursos complementares cuja função é reforçar minha análise das músicas. Optamos, inclusive, por analisar o período anterior ao surgimento e a popularização do MP3 e da Internet, justamente porque após este marco o universo de gravações se expandiu vertiginosamente. Muitos dos álbuns que analisamos foram acessados por meio de discos de vinil. Levantamos os grupos mais relevantes do período, o que pode perfeitamente justificar uma ou outra ausência. Eventualmente, como acontece com relação ao Visão de Rua mais à frente, citamos músicas que estão fora do período analisado, mas que servem de apoio para a análise do período em questão. Ouvimos as músicas uma a

uma, sem realização de transcrição, por acreditar que na transcrição alguns aspectos importantes, como a entonação, poderiam ser perdidos. Por razões de praticidade e em função da necessidade de ilustrar dinamicamente passagens do texto, constam nelas algumas transcrições parciais. Para efeito de verificar com maior cuidado nossas considerações, segue em anexo um CD onde constam as enunciações analisadas, de forma íntegra.

Reconfigurações

As transformações que vão dar à gangue os contornos do hip hop na passagem dos anos 80 são uma consequência do aprofundamento da consciência de raça, em primeiro lugar, e de classe, com menor ênfase, nos EUA. No caso do Brasil, conforme veremos com maior profundidade mais adiante, agregada à consciência de raça, soma-se uma consciência de classe definida com maior clareza. Quando falo em transformação, me reporto a aspectos organizativos, como a lógica coletiva democrática da “gangue” de graffiti, frente à “gangue” do pixo¹⁰ com sua rígida hierarquia antidemocrática¹¹. Reportamo-nos também aos níveis de consciência de classe e raça do rapper que confronta o “boy” ou o “racista” em detrimento do seu adversário de palco (este, um “companheiro” de classe e raça), como aconteceu com o freestyler. Estas transformações organizativas ou de consciência de classe e raça, entre outras que levantarei, são evoluções que possibilitaram o hip hop como ele é hoje. Entretanto, deixamos claro aqui que não considero o pixo, necessariamente, uma manifestação estética inferior¹². O mesmo vale para o Freestyle¹³. Ambos possuem seus valores estéticos que historicamente foram e ainda

hoje são a base de sustentação do hip hop como ele se consolidou. Ambos alimentam, para o bem ou para o mal, a cultura hip hop.

Conceito de Raça

A divisão da humanidade por critérios de raça, que já não encontra mais defensores no campo das ciências biológicas para se legitimar, como outrora ocorreu, foi a base de um processo de exclusão social por estigmatização. Superar este processo de exclusão social, através da derrubada dos estigmas que o fomentam, depende igualmente do uso do mesmo conceito de raça. A estratégia a ser utilizada, portanto, independe do pronunciamento científico dos biólogos, uma vez que tratamos de raça como uma idéia culturalmente estabelecida, cuja natureza tornou-se política e histórica. O conceito de raça, portanto, existindo ou não como uma verdade biológica, é uma realidade política, tendo servido e atuando concretamente ainda como critério para a segregação. Para apontar esta segregação no sentido de desnudá-la, o movimento negro se vê na obrigação de fazer uso do mesmo conceito de raça, porém com a finalidade inversa: a da inclusão social. Em longo prazo, estrategicamente, a superação da idéia de raças entre seres humanos talvez seja o melhor caminho a ser trilhado. De imediato, a idéia de raça é taticamente útil, ainda que isto possa representar uma armadilha num futuro longínquo. Ironicamente, os mesmos setores de nossa sociedade que criaram e estabeleceram o uso corrente de expressões racistas que estudamos aqui, com uma finalidade reacionária escamoteada, lançam mão do argumento da não existência de raças entre os homens, visando *confundir o debate atual sobre a inclusão social de negros e negras*.

A ciência contemporânea afastou de vez a falsa idéia da existência de uma divisão do homem entre raças, do ponto de vista da biologia. Entretanto, num enfoque histórico e sociológico, o problema persiste. Isto porque a idéia de raça foi construída por interesses políticos, e não para atender a verdades biológicas. A biologia já não é mais o principal elemento balizador do racismo, uma vez que ele se legitima muito mais culturalmente. Atualmente, no calor do debate sobre a adoção de políticas afirmativas nas universidades, através do sistema de cotas, a argumentação de que a ciência biológica pôs abaixo o conceito de raça aparece muito mais no discurso anticotas do que no discurso pró-ação afirmativa do movimento negro.

Seria uma pretensão de nossa parte buscar esgotar todas as nuances problemáticas que estão por trás do conceito de raça neste estudo. Limitaremos-nos a reiterar alguns aspectos que fundamentam nosso posicionamento diante de nosso foco: a luta política em sua expressão no campo semiótico. O conceito de raça é o instrumento delimitador que demarca um grupo étnico a ser excluído e o movimento negro constatou a necessidade/utilidade prática do mesmo conceito demarcador para a defesa da inclusão social do mesmo grupo étnico. Ao usarmos conscientemente a expressão “movimento negro” ou “raça negra”, temos a clareza de suas implicações e o entendimento de sua necessidade diante da conjuntura a ser superada historicamente.

Consciência de Raça e Classe

Uma análise precisa do grau de consciência de classe ou raça por parte dos rappers brasileiros implicaria num estudo mais amplo. Com relação à raça, acho que o estudo

sinalizará com algum detalhamento a tomada de consciência da juventude negra através do hip hop. Com relação à classe, para nosso objetivo aqui, sinalizamos a nítida clareza da concepção da periferia contra o centro, ou dos manos contra os (play)boys, o que demonstra algum conhecimento sobre o lugar social do jovem negro da periferia na sociedade. Existe uma análise da relação deste lugar social como produto do sistema capitalista, embora esta análise não tenha contornos científicos nem acadêmicos, nem esteja colocada dentro de um padrão eurocêntrico de militância tão desejado pela esquerda. Mas o que esperar de um movimento que aglutina setores do lumpemproletariado que estariam abaixo dos proletários na pirâmide social? Que tipo de consciência seria possível para os jovens que estavam à margem da margem, no extremo da exclusão social? Por aqui, para nossa caracterização, e considerando as condições de produção do discurso dos rappers, a idéia de que “*o sistema é a causa, e nós somos a consequência*”¹⁴ é em si mesma um emblema de mudanças profundas na forma como os jovens negros estavam se percebendo como sujeitos históricos. Nossa pesquisa prescinde de qualquer outro aprofundamento sobre este ponto para suas conclusões sobre a reflexão em torno do uso da linguagem.

Não acreditamos na existência de uma linha demarcatória precisa que sinalize a passagem de um estado de não-consciência, ou falsa consciência, para uma consciência efetiva (de raça ou classe). O que existe é um campo difuso através do qual os hiphopers ousaram transitar rumo a um estado de consciência mais elevado. Por aqui, me interessa apenas constatar a elevação da consciência de jovens que não atuavam em organizações de esquerda tradicio-

nais, como sindicatos, grêmios estudantis ou associações de moradores, o que representou um ganho para o movimento social mais amplo e a esquerda em geral, projetando algum deslocamento na correlação de forças sociais que duelam pelos rumos de nossa sociedade.

Objetivos

A fala, para Bakhtin, “está indissolivelmente ligada às condições da comunicação, que por sua vez, estão ligadas à estrutura social”¹⁵. Em busca do fundamento sociológico da linguagem do rap, examinaremos aqui os enunciados dos grupos de rap mais importantes dos anos 90 no Brasil. Antes disto, através de alguns apontamentos históricos levantados para este fim, identificaremos algumas das raízes possíveis para as transformações semióticas no plano do discurso de uma forma inovadora de movimento negro, o rap, produzido pela juventude negra dos guetos negros de Nova Iorque e bairros latinos, e que foi genialmente reinventado nas periferias de São Paulo e outros grandes centros urbanos brasileiros.

A cultura hip hop se estabeleceu historicamente como um criativo “campo da atividade humana”. O rap, por sua vez, é a expressão textual deste campo. Seus enunciados refletem as condições específicas e as finalidades deste campo. Sua *construção composicional*, seu *conteúdo temático* e seu *estilo de linguagem* são determinados pelas especificidades inerentes à cultura de rua à qual eles se vinculam: o movimento hip hop. A estabilidade relativa dos enunciados do rap nos permite classificá-lo como um gênero do discurso bakhtiniano, determinado sócio-historicamente¹⁶. Este gênero do discurso, por sua vez, alimen-

ta-se de gêneros primários de fala do cotidiano, como o discurso das gangues e dos presos e ex-presos libertos, incidindo sobre o gênero do discurso secundário historicamente produzido pelo movimento negro¹⁷. Tentamos tratar, em linhas gerais, nas páginas a seguir, este processo de transformação que engendrou o rap norte-americano no final dos anos 80 e o rap brasileiro no início dos anos 90¹⁸.

Contexto Social

Nova Iorque

Nova Iorque é a maior cidade dos EUA. Sua região metropolitana figura entre as áreas mais populosas do mundo, com forte poder e influência econômica, comercial, financeira e cultural. É a principal cidade do poderoso império norte-americano, sede de baluartes da história do capitalismo como a Bolsa de Nova Iorque e Wall Street. Abriga um grande caldeirão cultural que reúne uma diversificada colagem de povos, com suas línguas, religiões e culturas. As raízes do espírito cosmopolita nova-iorquino – erudito, inovador e vanguardista – remontam aos anos de guerra, onde Nova Iorque foi um refúgio para pintores, cientistas, professores, músicos e jornalistas, intelectuais em geral. Com localização privilegiada de cidade portuária, foi porta de entrada para uma infinidade de imigrantes, de nacionalidades diversas. Muitos deles optaram por estabelecer residência por ali mesmo. Na mesma medida em que Nova Iorque se tornava uma cidade de formação étnica tão plural, tornava-se também um espaço menos opressivo para o imigrante recém chegado, que possuía com quem compartilhar seu estranhamento inicial entre seus pares. Por fim, o habitante cosmopolitano de Nova Iorque já estava melhor adaptado à experiência de entrar num táxi e encontrar um árabe de turbante ou um jamaicano de dreadlock's que mal sabia falar o inglês, com quem ele teria de se comunicar de alguma maneira se quisesse chegar ao seu destino.¹⁹

Nos anos 60, as políticas inspiradas nas concepções do “welfare state” – estado de bem estar social – garantiram a Nova Iorque o sistema de seguridade social mais liberal e caro do país. Ainda assim, estas políticas não evitaram a miséria de muitos, em especial a de negros e porto-riquenhos. Nos anos 70, a crise econômica vivida pela economia norte-americana teve repercussão particularmente negativa para Nova Iorque²⁰. A cidade se tornou mundialmente conhecida pela “desordem social”²¹ e alta taxa de criminalidade. A crise econômica só fazia aumentar as tensões religiosas, os conflitos étnicos e as greves frequentes. Nova Iorque literalmente quebrou em 1975 – a cidade curiosamente “faliu”, como uma empresa mal gerenciada – e o desequilíbrio nas contas públicas gerou uma acentuação do clima de caos social. Este caos social teve seu ápice em 13 de julho de 1977, durante um blackout de 25 horas contínuas, numa onda de saques e outros distúrbios civis. Mais de 1 milhão de famílias nova-iorquinas, em sua maioria brancos de classe média, imigram para outras cidades dos EUA, em busca de qualidade de vida. Em 1977 um contador, o republicano Edward Koch, assume Nova Iorque com a missão de sanar as contas públicas. Contando com uma certa cumplicidade de seus habitantes, o governo impõe uma série de restrições e sacrifícios em função da crise, e Nova Iorque vê ruir seu sistema de seguridade social. Os serviços públicos começam a se deteriorar: a polícia e os bombeiros já não atendiam aos chamados com agilidade e prontidão; a limpeza urbana se torna menos freqüente; os hospitais municipais começam a se degradar; metrô tornam-se sujos e inseguros. Edward Koch vai se re-eleger em 1981 e 1985, perdendo somente em 1989²², após 12 anos ininterruptos de republicanos no poder. O seguimen-

to mais vulnerável da sociedade, composto por guetos negros e latinos, vai sofrer as conseqüências mais cruéis destas mudanças em curso na cidade de Nova Iorque, fruto da adesão norte-americana ao modelo neoliberal.

Com o crescimento do movimento pelos direitos civis dos anos 60 e a queda das leis segregacionistas, os anos 70 foram palco para o desdobramento destas mobilizações nos EUA. Os conflitos étnicos opunham um movimento negro cada vez mais organizado e a reação racista a este movimento por parte de setores conservadores que lutavam para manter o ordenamento jurídico vigente. A crise dos anos 70 esquentou os ânimos das tensas relações raciais de Nova Iorque. É necessário registrar aqui que a cultura cosmopolitana da cidade possibilitou um ambiente menos hostil às diferenças étnicas. Nos anos em que os EUA estavam sendo lavados com sangue em decorrência de conflitos étnicos²³, a cidade de Nova Iorque não registrou casos de agressão ou violência física racial. Enquanto em Nova Iorque a segregação escolar institucional caiu em 1874, no sul este tipo de legislação só caiu nos anos 60. O transporte misto vigorava em Nova Iorque desde 1854.

Chineses, russos, coreanos, italianos, cubanos, poloneses, ingleses, alemães, irlandeses e muitas outras nacionalidades, convivendo no espaço exíguo de uma ilha, moldaram a cultura cosmopolita nova-iorquina, em especial em Manhattan. Segundo Wacquant, a ausência de uma maioria étnica, religiosa ou nacional²⁴ contribuiu para a convivência pacífica. A heterogeneidade forçou e estabeleceu uma convivência não-violenta entre os grupos étnicos. O fato de a cidade não possuir uma vocação industrial marcante também contribuiu: em outras cidades, a disputa por empregos, em especial num cenário de desemprego e greves, acirrou

conflitos étnicos. Nova Iorque tinha vocação comercial e os empregos, neste sentido, eram garantidos dentro da estrutura econômica das famílias, conforme a tradição, ou mesmo dentro de grupos étnicos ou religiosos, sem grandes contratos impessoais de larga escala. Por outro lado, se é verdade que não houve linchamentos, explosão de bombas ou incêndios criminosos como os da Ku Klux Klan, houve abaixo-assinados, associações, artigos na imprensa, petições e outras formas de agressões racistas de uma comunidade que se mobilizava pela hostilização dos negros, embora de forma não-violenta. Um exemplo foi o incômodo causado pela classe média negra que inicia um processo de ocupação do Harlem, no centro da ilha de Manhattan.

Harlem

Com o fim da escravidão inicia-se um processo de imigração dos negros do sul, descendentes de escravos libertos, para cidades do norte, de vocação mais industrial. Esta urbanização inicia-se pela ocupação de prédios degradados de qualidade inferior, superlotados e sem manutenção, formando assim os primeiros bolsões negros. É neste cenário que vai se consolidar um gueto negro de características destoantes dos demais guetos norte-americanos: o Harlem. No início do século XX, uma briga entre dois sócios, donos de um prédio, deu início a um boicote por parte de um dos sócios, que convidou um negro para administrar seu patrimônio – Philip Payton – com o objetivo de arruinar seu rival. O Harlem era uma área nobre da ilha, na parte norte, pouco acima do Central Park. Pela característica de seu terreno, era o único ponto da ilha que possuía áreas verdes. Philip Payton era um jovem intelectual ne-

gro que havia tido a rara oportunidade de concluir seus estudos, filho de uma família ascendente, que trabalhava numa ocupação rebaixada (fazia pequenos serviços para uma pequena imobiliária, onde aprendeu os macetes do mercado) na espera de uma oportunidade melhor. Do empreendedorismo de Payton em 1904 nasceu a Afro-American Realty Company, empresa que organizou a ocupação negra do Harlem. Apenas 10 anos foram suficientes para que, em 1914, $\frac{3}{4}$ dos moradores do Harlem fossem negros. Em 1918 mais de 100 mil negros viviam no Harlem.²⁵

O sucesso de Payton está ligado ao fato de haver uma burguesia negra em ascensão que se via obrigada a morar nos guetos, embora possuísse condição financeira para residir em uma área nobre. As construções bem feitas do Harlem, com gás e eletrificação; a ausência de barulho e poluição, fato raro na ilha de Manhattan de então; os serviços públicos, como bibliotecas, metrô, boas escolas e lojas, faziam do Harlem um espaço de ruas vivas e não um bairro dormitório, como acontecia no restante dos guetos negros. Não demorou em que a burguesia negra ocupasse o Harlem. Eles podiam pagar, inclusive em muitos casos possuíam maior poder aquisitivo do que os brancos do local. Apesar de todo o movimento feito pelos antigos moradores para impedir a ocupação do Harlem, o interesse pelo lucro, num momento de crise no mercado imobiliário, fez com que muitos proprietários pensassem primeiro em seus bolsos. Assim nasceu a “Terra Prometida”, a Meca negra para onde muitos “peregrinaram”, fazendo do Harlem um próspero símbolo de juventude, modernidade, cultura, jazz e efervescência intelectual. Uma afronta aos moradores da ilha que se incomodavam com a presença negra, mas ao mesmo tempo, fonte de inspiração para toda a intelectua-

lidade de cabeça mais arejada. Logo forja-se uma intensa vida noturna, com saloons, boates e bares. O Harlem de então era símbolo de novas oportunidades aos negros.

Nova Iorque converte-se num centro de inteligência negro, propulsor da luta pelos direitos civis nos EUA. Lá se formou a NAACP, a National Association for the Advancement of Coloured People, em 1908, e a Urban League, em 1911. Enquanto a primeira cuidava do apoio jurídico, a segunda prestava assistência básica, com incentivo a profissionalização e apoio às mulheres negras. “Era o centro das forças organizadas para a afirmação dos direitos iguais e insistência na aplicação dos princípios fundamentais da República, sem distinção de raça, credo ou religião”²⁶. Em 1910 todas as crianças negras liam e escreviam, além de possuírem desempenho escolar praticamente igual ao das crianças brancas. Mas estes dados não sobreviveriam. Nos dias de hoje, o Harlem é um gueto decadente que já não ostenta todo o brilho do início do século XX. O processo histórico descrito em linhas anteriores, onde as políticas neoliberais põem abaixo o welfare state, fez com que o bairro se deteriorasse. Suas ruas são atualmente temidas inclusive pelos próprios negros.

Guetos: Bronx, Queens e Brooklyn

A expressão “gueto” surge em Veneza, derivada do italiano Giudeica ou ghetto, para definir a organização espacial onde os judeus estavam confinados. Segundo a Igreja, o contato com os mesmos poderia contaminar o povo cristão da Europa medieval. Assim como os negros dos guetos norte-americanos da contemporaneidade, os judeus sofriam com medidas discriminatórias e vexatórias, bem como com

restrições econômicas, ficando conseqüentemente relegados à miséria, criando seus instrumentos de proteção social e ajuda mútua interna como forma de sobrevivência independente em relação à alienação espacial imposta pela hegemonia cristã. Assim, o gueto judeu Judenstedt de Praga, considerado o maior da Europa do século XVIII, tinha seus lugares de culto, suas feiras e associações, além da Prefeitura, símbolo de sua autonomia relativa e da força comunitária de seus habitantes. Embora os brancos de origens diversas – inclusive os próprios judeus – tenham formado bairros étnicos nos EUA, em muitos casos vivendo em condições de miséria também, estes bairros étnicos possuem formação voluntária e aglutinam uma pequena parcela do total de membros da sua nacionalidade, que ocupam a cidade de forma heterogênea, muitas vezes dispersa dentro da população norte-americana compósita (que aglutina dezenas de nacionalidades num espaço comum). Esta população compósita se comunica e estabelece laços estreitos com os bairros étnicos, canais estes que o gueto não usufrui. O gueto negro, composto de 95 a 99% de negros, é a única experiência desta natureza que veio a luz na sociedade norte-americana por reunir, enquanto forma urbana específica, a conjugação de quatro componentes do racismo: preconceito, violência, segregação e discriminação²⁷.

“Sob a pressão implacável da hostilidade branca, endossada, quando não ativada, pelo Estado, e expressa pelo uso da violência sob formas de agitação assassinas, o espaço oprimido e inferior do gueto constitui uma cidade negra dentro da cidade, com sua rede comercial, seus órgãos de imprensa, suas igrejas, suas associações de assistência mútua, seus locais de distração e sua vida política e cultural próprias”²⁸.

Na maioria dos casos, entra-se num gueto negro, saindo da parte branca da cidade, sem que haja nenhuma gradação, de maneira brusca. As exceções são os bairros “hispanicos” que, conforme classifica Wacquant, ocupam um papel de zonas tampão entre o gueto e a cidade branca. Durante algum tempo – em especial durante o entre-guerras – muitos intelectuais²⁹ norte-americanos descreviam a formação de enclaves étnicos sob o enfoque comum do “paradigma ecológico”: as colônias de imigrantes recém chegados (irlandeses, italianos, judeus, alemães, poloneses, etc.) estariam no mesmo plano que os cinturões negros que abrigavam os negros descendentes de escravos libertos que fugiram do sul segregacionista para o norte industrial. No período pós-guerra, conforme o progresso norte-americano e as benesses do desenvolvimento econômico somente foram beneficiando alguns setores da sociedade e relegando outros à margem, consolida-se a noção de gueto como campo semântico exclusivamente utilizado para designar a exclusão forçada dos negros em distritos compactos e degradados. O gueto norte-americano consolida-se como instrumento de enclausuramento e de poder étnico-racial, por meio do qual uma população “corrompida” e “perigosa” é mantida sob isolamento e controle. Articula-se então uma forma institucional que aproxima o gueto norte-americano com o gueto judeu medieval e caracteriza-se um uso mais preciso da expressão “gueto”. O grupo dominante, cristãos na cidade-estado da Renascença europeia medieval e brancos na cidade industrial dos EUA, maximiza os lucros extraídos de uma categoria étnico-racial subordinada, minimizando o contato social com ela e os conseqüentes riscos correlativos de contaminação e desvalorização simbólicas. Esta combinação de separa-

ção e duplicação institucionais, e não a mera prevalência ou persistência de pobreza, é o que distingue o gueto negro norte-americano de outros grupos étnicos que formaram bairros pobres na história dos EUA³⁰.

Os 5 distritos de Nova Iorque



(1) Manhattan 0 / (2) Brooklyn 0 / (3) Queens 0 /
(4) The Bronx 0 / (5) Staten Island 0

Fonte: <http://commons.wikimedia.org/wiki/>

File:5_Boroughs_Labels_New_York_City_Map_Julius_Schorzman.png

Até as mudanças da Lei de Imigração, era relativamente fácil entrar nos EUA e se naturalizar norte-americano. O governo, inclusive, incentivava a entrada de imigrantes. Preenchendo um formulário onde declarasse que não era anarquista, nem polígamo; onde declarasse a inexistência de antecedentes criminais; e passando num exame médico que não caracterizasse doença mental, contagiosa ou incapacitante para o trabalho, qualquer imigrante entrava facilmente nos EUA e dentro de algum tempo conseguiria o reconhecimento de sua nova nacionalidade sem maiores

dificuldades. Somente no século XX, em especial após a Segunda Guerra Mundial, começam a serem aprovadas leis mais restritivas. A Patrulha das Fronteiras nasce em 1924. As quotas por países e hemisférios e a exigência de comprovação de trabalho, mesmo para refugiados, datam de 1965. O “problema” da imigração hispânica (ou latina) é que a mesma se deu após as mudanças mais severas na Lei de Imigração, como a instituição de quotas por países e a exigência de comprovações como grau de escolaridade e profissionalização. Embora a ilegalidade implique num estigma que, sem dúvida nenhuma, gera preconceito e discriminação, os latinos não se encontram numa situação de marginalidade cuja origem seja étnica nos moldes da formação dos guetos negros. Talvez por isso o bairro étnico hispânico não seja considerado um gueto por Wacquant, fugindo ao conceito de gueto que se consolidou em seus trabalhos acadêmicos. A questão dos latinos é espinhosa, na medida em que os mesmos se encontram numa situação de pobreza tão ou mais violenta do que os negros que habitam os guetos. No presente estudo, por uma questão de rigor conceitual e coerência, farei uso da expressão “bairro étnico” para designar as áreas fronteiriças dos guetos negros onde vivem os hispânicos. Isto não significa que, ao lançar mão deste termo, eu esteja deixando de reconhecer a exclusão social ou o preconceito que os latinos sofrem, muito menos a importante contribuição dos mesmos para o florescimento da cultura hip hop.

As origens históricas do termo gueto revelam que o mesmo “não é apenas uma entidade topográfica ou um agregado de famílias e indivíduos pobres, mas uma forma institucional, uma articulação espacial historicamente determinada de mecanismos de fechamento e controle étni-

co e racial”³¹. Os negros foram o único grupo étnico que passou pela experiência de “guetização” na sociedade norte-americana, numa separação residencial total, permanente e involuntária, fundada na casta como base para o desenvolvimento de uma estrutura social paralela e inferior. Assim, o gueto negro norte-americano é herança direta dos “cinturões negros” que, por sua vez, são fruto direto da organização estrutural e cultural do sistema escravocrata. Para Wacquant, “dizer que essas áreas são guetos porque são pobres é inverter a linha de causalidade histórica e social: *é porque foram e são guetos* que o desemprego e a miséria atingem aí níveis extraordinariamente intensos e persistentes”³².

Em termos ideal-típicos, um gueto pode ser caracterizado como uma formação socioespacial uniforme limitada racial e/ou culturalmente. Baseia-se na exclusão forçada de uma população “negativamente tipificada”, como os judeus na Europa medieval e os afro-americanos nos Estados Unidos de hoje, em um “território fronteiriço”, de reserva, onde essa população desenvolve, sob coação, uma série de instituições paralelas que servem ao mesmo tempo de substituto funcional às instituições dominantes da sociedade abrangente e de aparato protetor contra elas.³³

Gangues

Todas as grandes cidades dos EUA possuem as suas contradições, com o diferencial de que estas contradições estão espacialmente distribuídas sob maior controle e demarcação. Em Nova Iorque tudo está muito próximo: basta descer numa estação errada do metrô para que se tenha a nítida sensação de estar em outro mundo. Comércio e

residências, pobres e ricos, católicos e protestantes, judeus e alemães, ingleses e irlandeses. Todos aglutinados em torno de si mesmos, mas ao mesmo tempo tão perto uns dos outros, dentro do crescimento desordenado de uma metrópole em constante transformação.

O formato das moradias ocupadas em Nova Iorque contribuiu para a formação das gangues. Os cortiços, conhecidos também como pardieiros, eram prédios sem manutenção, degradados. Muitos moradores, abalados financeiramente pelas crises econômicas que batem primeiro à porta da classe trabalhadora, através do desemprego, desassistidos pelo Estado, sub-locam seus apartamentos, que chegam a abrigar várias famílias ao mesmo tempo. Este tipo particular de residência, em prédios com pouca ventilação e pouca luz, empurra crianças e adolescentes para as ruas da cidade, que vão se convertendo nos quintais de suas casas. Os negros que vinham do sul ocupavam moradias muito mais degradadas do que as ocupadas pelos imigrantes europeus, mesmo os mais pobres, que vinham aos EUA para compor a massa do proletariado urbano. Esta foi a lógica da ocupação dos prédios nos EUA que formou os chamados “cinturões negros” após o fim da escravidão, que por sua vez dariam origem aos guetos negros contemporâneos. Os cinturões negros eram os bolsões de prédios em ruínas que os descendentes de escravos libertos ocuparam em todas as grandes metrópoles urbanas, as piores moradias disponíveis à época.

As gangues do início do século eram compostas por filhos de imigrantes, organizados por nacionalidade. Num primeiro momento, a gangue era uma “equipe” formada nas ruas, cujos modos eram brutais, mas que ainda não possuía característica que a definisse como uma associa-

ção de malfeitores propriamente dita, como acontecia com os “gângsteres”. Em alguns casos, é verdade que muitos gângsteres, entre eles o próprio Al Capone, foram recrutados entre as gangues juvenis, através das quais seus talentos para o crime foram percebidos: a capacidade de guardar segredo, a lealdade, a frieza e outras “qualidades”. Para nosso objetivo de estudo, importa mais a gangue juvenil como um grupo de relacionamento social, conforto psicológico, identidade e proteção no mundo caótico dos cortiços. As crianças e adolescentes organizavam suas atividades através destas gangues, até um momento em que eram absorvidos pelo mercado de trabalho e vislumbravam a possibilidade de alcançar alguma mobilidade social, após superarem a imaturidade juvenil e atingirem a fase adulta.

O espaço de duas gerações foi suficiente para uma mudança de postura por parte dos habitantes de Nova Iorque: se, para os primeiros imigrantes, juntar-se aos seus compatriotas para enfrentar a dureza de novos tempos, em um novo país, fosse uma tarefa a ser realizada coletivamente, através da perpetuação das tradições de sua comunidade; para os filhos destes imigrantes, cidadãos nascidos nos EUA, a integração era muito mais natural e a manutenção das tradições que eles mal haviam vivenciado não tinha um papel tão central em suas vidas. Esta integração gradual à uma coletividade cosmopolita aconteceu para todas as nacionalidades residentes na Big Apple, salvo a exceção de negros e latinos. Estes dois grupos étnicos ocuparam os piores postos ou não foram incorporados pelo mercado de trabalho em função das limitações impostas pelo racismo ou pela ilegalidade de suas condições de vida, respectivamente. Assim, se todas as nacionalidades que compuseram Nova Iorque vieram a produzir gangues juvenis no início do século XX,

nos primeiros dias de suas experiências nos EUA, desde que fossem coesos e cultivassem o senso de família e a lealdade, até que se efetivasse a integração através da inserção na vida pacífica do país, somente para negros e latinos a gangue foi e é uma realidade ainda não superada, uma vez que a marginalidade ainda prevalece.

Negros e Latinos

As ruas dos guetos nova-iorquinos constituíram assim um solo fértil para o florescimento da cultura hip hop. As gangues juvenis que ocupavam estes guetos, na metade final dos anos 70, são fruto direto de um mal-estar social vivenciado por negros e imigrantes latinos. Os negros por sentirem na pele as consequências, diretas e indiretas, de um passado vinculado à escravidão, bem como pelas marcas produzidas pelo racismo contemporâneo; os latinos, por também sofrerem com a discriminação, mas principalmente por serem imigrantes clandestinos, em sua maioria residindo ilegalmente nos EUA. Todos eles eram vítimas da exclusão social: o acolhimento que a cidade não lhes oferecia, era encontrado nas gangues. Assim, a gangue negra ou latina nova-iorquina era/é um lugar de socialização para o jovem do gueto de distritos como o Bronx, o Brooklyn, o Queens ou o Harlem, este último um bairro na ilha de Manhattan. Estes jovens, oprimidos pelo racismo, pela perseguição/violência policial e vítimas que eram da exclusão social, encontraram na gangue um espaço de sociabilidade, através do qual a construção da auto-estima, dos sentimentos de pertencimento ou de proteção e da própria construção da identidade se tornaram plausíveis.

Laranja: Brancos (+ de 50%) / Verde: Negros (+ de 50%) / Roxo:

razão que muitos dos movimentos originais do break simulam golpes de uma “briga de rua”, numa ritualização da violência, geralmente percebida pelo “olhar externo” de quem não vivencia a violência entre gangues de perto muito mais como *causa* do que propriamente como *efeito* da violência de gangues em si. Mais tarde, com o desenvolvimento da cultura hip hop, na medida que a compreensão de seus dilemas sociais vai se aprimorando, o foco do ódio do praticante do hip hop passa a ser o seu “opressor” (o racista, o político, o policial, etc.), não mais a gangue rival, com a qual ele vai “tirar suas diferenças” preferencialmente através dos rachas³⁵ de break.

Ao sublinhar que a dimensão psicológica possui incidência sobre o comportamento dos jovens das gangues, não estamos contraditoriamente abandonando o princípio explicativo ao qual nos vinculamos, uma vez que acredito firmemente que a razão fundamental para a formação das gangues e a conseqüente violência entre elas seja a marginalidade e a miséria. Toda a nossa argumentação aponta para esta direção. O que pretendemos aqui é sinalizar a existência de outros fatores que reforçam e também compõem em alguma medida o campo de forças que condicionam o comportamento humano.

Embora a palavra *gangue* nos reporte automaticamente a uma idéia reducionista de prática de violência ou uso de drogas, pelas vias do senso comum, um olhar mais profundo, despido de preconceitos, pode lançar luz a uma compreensão mais ampla da gangue como espaço de subjetividade e intersubjetividade humana, que apenas mais tarde vai adquirir novos formatos. Dois fatores conduziram a gangue norte-americana de negros ou latinos para a criminalidade: por um lado, na medida em que não se re-

conheciam no status quo, a gangue se reforça ainda mais como lugar de afirmação de identidade e construção de laços sociais; por outro lado, a miséria impulsionada pelas políticas neoliberais, e pela queda do welfare state, empurraram negros e latinos para o desemprego e a informalidade, na medida em que não se abriam oportunidades formais de emprego. A gangue era um lugar de associação cuja organização e dinâmica internas, com hierarquia e papéis definidos, servia bem ao propósito de articulação para o estabelecimento de uma parte específica da economia informal, o narcotráfico. A busca por sociabilidade, pertencimento, proteção e identidade, foi atropelada pela luta pela sobrevivência. Ainda sim, todos estes valores, com maior ou menor intensidade, atuam o tempo todo como objeto de atração para os jovens negros e latinos em relação às gangues.

Graffiti

Tags e Pixos

As gangues nova-iorquinas espalhavam suas tags³⁶ pelos muros e paredes dos guetos. Estas tags, inicialmente, tinham a nítida função de demarcar o território das gangues com os nomes das próprias gangues ou de seus integrantes. Chamo de tag a escrita com letras estilizadas, análoga ao que no Brasil ficou definido como pixação³⁷, embora o pixo brasileiro tenha atualmente adquirido características que o distingam de qualquer outro movimento similar no mundo todo. Interessante notar que a própria distinção entre pixo e graffiti, da forma como se constituiu no Brasil, não se verifica nos EUA, onde a pixação está dentro da definição geral de graffiti. A tag norte-americana é considerada por lá como um tipo de graffiti, enquanto aqui no Brasil sua evolução desaguou naquilo que definimos como “*pixo*” ou “*pixação*”. Aqui no

Figura Tag de Gangue (Crips)



Fonte: <http://www.flickr.com/photos/northwestgangs/3060821004/sizes/l/in/photostream/>

Figura Pixo (Bitucas)



Fonte: http://spe.fotolog.com/photo/46/38/28/bitucas/1245519357777_f.jpg

Brasil a tag é a assinatura do Graffiti, lançada no muro embaixo de um bomber ou um wild style clássico, da mesma forma como um artista assina seu quadro.

No Brasil a aliança – forma que tomou a gangue brasileira de pixadores – é uma associação para o pixo. Um jovem brasileiro integra uma aliança porque quer pixar, pois o pixo é a razão principal para a própria existência da gangue; o jovem americano integra a gangue por outras razões primordiais, conforme verificamos anteriormente, e o pixo para ele é uma consequência de sua participação na gangue, em função da necessidade de marcação de território. O que levou o pixo a adquirir uma função central, em oposição à função periférica norte-americana, é um caso a ser estudado com maior cuidado. Por enquanto, estabelecemos esta distinção aqui, por considerá-la importante para um entendimento mais amplo das diferenciações entre a tag gringa e o pixo brasileiro.

O pixo brasileiro, por sua vez, foi a porta de entrada para o mundo do graffiti para muitos grafiteiros. Isto não significa que todo pixador se torna um dia grafiteiro, nem que todo grafiteiro foi um dia pixador, pois existem exceções nas duas pontas deste processo. No entanto, é nítido que muitos fazem esta passagem do pixo ao graffiti uma consequência natural do desenvolvimento do pixador. O graffiti pode ser considerado uma evolução do pixo, o que pode ser seguramente verificado em suas transformações ao longo do tempo, mantendo um vínculo que se constitui atualmente num caminho, uma via de comunicação entre ambos, pixo e graffiti.

Metrôs e Trens

A primeira linguagem do hip hop a nascer nos guetos de Nova Iorque foi o graffiti³⁸. As tags iniciais, cuja função de demarcação territorial iria se expandir, passam a demarcar também uma identidade, uma expressão mais ampla, que já não se restringia ao gueto de origem do membro da gangue, mas visava dialogar com a cidade. A necessidade de expressão para um público maior passa a contrastar com a necessidade de anonimato dos incipientes artistas clandestinos. Neste sentido, os metrôs e trens passam a se tornar um alvo potencial, por sua característica de “muro ambulante”, que futuramente faria a mensagem do grafiteiro transitar pela cidade. Era possível grafitar um trem durante a madrugada, longe do perigo de uma abordagem policial, dentro dos limites territoriais do gueto, mas com a certeza de que durante o dia este vagão estaria circulando pela cidade em diversos pontos e estações por onde a movimentação de pedestres seria grande. Assim, os me-

três ofereceram o anonimato necessário ao ato do graffiti, além da publicidade almejada ao graffiti pelo grafiteiro. O autor do graffiti, ao esconder-se das autoridades e de alguma reação reprovadora de setores da sociedade através de sua tag – que funcionava como um codinome – expunha sua marca perante os demais grafiteiros.

Figura Tag (Deft)



Fonte: <http://www.likegraffiti.com/wp-content/uploads/2011/11/Graffiti-Tag-Letter-by-Deft-Picture.jpg>

Obs.: as tags de gang iniciais, cuja função era demarcar, evoluíram para as tags de assinatura, cuja função é identificar o autor do Graffiti, como nesta figura.

Interessante notar como o uso do metrô como um suporte para a pintura com sprays que se insurgia contra a cidade é sintomático. Estas pinturas, que mais tarde seriam enquadradas como uma das linguagens do hip hop – o graffiti – já eram direcionadas para o público da cidade em geral, o cidadão comum que fazia uso do metrô. Diferentemente, o membro da gangue que espalhava suas tags por muros e paredes se dirigia apenas às gangues rivais, como forma de proteger seu território e impor respeito. O pixador brasileiro também pixa para o outro pixador – o cidadão

comum raramente entende suas escritas. A crescente politização mudou o público alvo do discurso dos adeptos do hip hop em todas as suas ramificações. O discurso exposto nas imagens do graffiti dirigia-se à cidade de Nova Iorque, não mais a uma parte específica dela apenas.

Mapa do metrô de Nova Iorque



Fonte: <http://www.joaoleitao.com/viagens/imagens/mapas/estados-unidos-america/metro-nyc-mapa.gif>

Bombs e Throw Ups

Os letreiros das tags passam a ganhar uma elaboração maior, com preenchimento, sombra e contorno, além de formas mais arredondadas. Era o surgimento dos bombers, ou throw up's que se anunciava. O bomber possuía um acabamento mais trabalhado, sem, no entanto, perder traços rústicos que o tornavam um desafio de rápida execução, tendo em vista que ainda era uma prática perseguida pelos policiais. Os bombers nos trens e metrô são um forte indício do interesse em transgredir os limites dos guetos de Nova Iorque por parte dos membros das gangues. Os

próprios nomes (*bomber* ou *trow-up*: bomba ou vômito, respectivamente) são uma alusão à instantaneidade com que eram e são executados nas paredes e muros. Foi uma etapa de transição entre a tag (ou o pixo brasileiro) e o graffiti clássico. O cenário não poderia ser mais democrático, oferecendo uma platéia diversificada. Os metrô são uma opção irrestrita, usufruída por todos, sem distinção, numa metrópole de trânsito caótico.

Figura Bomb (Ontem)



Fonte: http://3.bp.blogspot.com/_N3V76phUIAw/S9DtFYEfYYI/AAAAAAAAAi8/mslxLwMUMDE/s1600/Ontem+Bombing+Graffiti+Porto.JPG

Figura Throw Up (Nese)



Fonte: <http://streetfiles.org/img/user/33025/L/7nYilpabcHxrFXTgGvJQ1261021067.jpg>

Grapixo

Outro estilo de transição entre pixo e graffiti que se tornou comum foi o *Grapixo*. O que distingue o grapixo do bomber é o formato das letras. O bomber, ou bomb, em sua forma abreviada, possui letras mais arredondadas, enquanto o grapixo está mais próximo das letras garrafas do pixo que o antecedeu, com traços mais retos. Ambos, bomber e grapixo, são “pixações” reelaboradas, que já revelam um graffiti clássico insipiente se delineando, pois as letras passam a apresentar contorno e preenchimento, muitas vezes com sombra inclusive, além da variedade inicial de cores. Enquanto o pixo é feito numa única cor, o grapixo e o bomb são realizados com duas ou mais cores.

Figura Grapixo (UNF Crew)



Fonte: http://sp9.fotolog.com/photo/57/48/67/uniaonosfortalec/1309785862633_f.jpg

Wild Style e 3D

O fato de o graffiti ter obtido algum reconhecimento público como arte – embora ainda exista preconceito e confusão a respeito – abriu uma possibilidade de superação da clandestinidade. Esta superação da clandestinidade, por sua vez, abriu um horizonte novo ao grafiteiro, pois seu trabalho já não mais necessitava ser feito às pressas e no escuro da madrugada. Esta transformação gerou uma condição concreta para o desenvolvimento dos graffitis para formas mais elaboradas, com o surgimento de novas técnicas mais sofisticadas. Surge assim o *Wild Style*, forma de graffiti cujas letras se misturam, trançando-se umas nas outras, com cores em degradê e mistura de técnicas e estilos mais elaborados. No wild style, as escritas são quase

Figura Wild Style (Does)



Fonte: http://3.bp.blogspot.com/_3Oac-Oo9pI8/TFwd-2DtOoI/AAAAAAAAAvI/FaZUqbMr9Kg/s1600/0012+Does+Graffiti.JPG

ilegíveis para um leigo. Outra forma que surge do desenvolvimento das técnicas e estilos do graffiti é o 3D, onde as letras distorcidas do wild style passam a se apresentar sob uma nova dimensão, a profundidade.

Figura Wild Style 3D (Maumeks)



Fonte: http://sphotos.xx.fbcdn.net/hphotos-snc7/301794_3747616499207_1540162341_33216162_181349816_n.jpg

Produções e Personagens

O graffiti propriamente dito, nos moldes como o conhecemos por aqui, é um trabalho mais elaborado. Gasta-se mais com as tintas, o tempo de execução de um trabalho é infinitamente maior. Aqui as letras estilizadas já alcançaram um grau bem maior de sofisticação, e não estão mais

Figura Graffiti – Personagem (Bonga)



Fonte: http://1.bp.blogspot.com/_EiDMV4p4POs/TESTgTNJt1I/AAAAAAAAACY/QiLMfKiuBRM/s1600/bonga2.jpg

sozinhas, uma vez que os desenhos característicos do graffiti passam a ganhar espaço. Surgem as produções, onde diversos artistas trabalham sobre um mesmo fundo, dentro de um mesmo contexto espacial, cada um no seu estilo. Surgem também os personagens, onde desenhos de novos seres – humanos ou não – passam a roubar a cena e substituir os letreiros clássicos.

*Figura Graffiti – Produção
(Os gemeos, Nunca e Nina)*



Fonte: http://2.bp.blogspot.com/_Fzq94YVbHHM/SYdKW_L15ZI/AAAAAAAAAYhU/wOOFVK1xK4g/s1600-h/Kelburn-Castle-Graffiti-10.jpg

Old School e New School

No bojo das transformações desencadeadas pela evolução do graffiti abrem-se novos horizontes aos grafiteiros. Inicia-se um diálogo com as artes plásticas e outras linguagens artísticas que vai gerar influências artísticas presentes na história da arte mundial junto aos grafiteiros, bem como influências do graffiti que vão gerar a street art e outras manifestações, que não são geradas especificamente pela influência do graffiti, mas que encontraram no graffiti uma fonte importante de inspiração, como a pop art. O graffiti incorpora inspirações como o abstracionismo ou o surrealismo. As velhas classificações do graffiti – bomb, throw up, wild style, 3D – já não dão conta da difícil tarefa de rotular uma linguagem artística que se abriu para o mundo na mesma medida em que o mundo se abriu para ela. Surge, assim, a definição “new school” para este novo aspecto do graffiti, que ainda divide espaço nas ruas com a “old school” e suas classificações tradicionais.

Interessante observar que a definição “old school” se aplica a um estilo, na maioria dos casos, mas também a um artista (grafiteiro, MC, etc.) outras vezes. O critério que define o conceito de “old school” pode ser de ordem cronológica (histórica) ou estilística. Assim, como exemplo, um grafiteiro que possui um estilo atual, cujos traços tenham evoluído para um tipo de grafite onde não cabem os letrados, mas que seja um militante histórico do movimento, pode ser considerado como integrante da old school, embora seu estilo já não se enquadre mais nesta nomenclatura; Pelo mesmo raciocínio, um b-boy que dance de

acordo com movimentos fundamentais, num estilo que remeta claramente aos anos 80, pode ser classificado como um b-boy old school, mesmo que tenha começado a dançar apenas no século XXI.

Break

A tomada de consciência de raça por parte dos negros, impulsionada pela efervescência do movimento por direitos civis, teve repercussões no meio artístico. A música negra dos anos 60 e 70 retratou, pela ótica do negro como um sujeito histórico que produz cultura dentro de um contexto social e econômico, a situação e os anseios dos afro-descendentes norte-americanos. Na verdade, o africano historicamente se organizou para resistir à escravidão através da cultura e da religiosidade, em diversos pontos da diáspora negra – exemplo deste processo foi o surgimento da capoeira no Brasil³⁹. Em diversos gêneros musicais, como o samba ou o reggae, é possível perceber um discurso político. Assim foi também na linguagem da dança, que expressou as marcas do sofrimento negro ou latino, bem como o orgulho necessário à construção da auto-estima e as pretensões da luta pela superação das desigualdades. O break (a linguagem da dança da cultura hip hop) tem suas raízes diretas ligadas a um estilo de dança vinculado ao soul e à funk music. Foi pelos passos de James Brown que a dança popularizou-se a ponto de ser reconhecida no mundo todo. Por lá, este estilo de dança de James Brown ficou conhecido como “good foot”. Por aqui, o good foot é conhecido pelo mesmo nome do estilo musical que lhe serviu de base, o soul. James Brown possuía uma proposta estética revolucionária para sua época, influenciando astros da pop music que vieram depois, como o Michael Jackson.

*Silhueta de um b-boy
executando um power move*



Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Break_dance.svg

Top-Rock, Up-Rock

Foi a partir do good foot que os primeiros passos do break começaram a brotar nas ruas de Nova Iorque. Os guetos do Bronx vão produzir o “*Top-Rock*” (dança de cima), uma criação influenciada pelo good foot que surge no contexto do “*Electro*”. O top-rock incorpora a malandragem dos guetos negros e redutos latinos, com provocações entre os dançarinos feitas através de movimentos da dança. Durante sua evolução, o top-rock consolida-se como a introdução do break, a ser executada no início da inter-

venção do b-boy na roda de break. Na medida em que os membros das gangues dançavam, iam incorporando elementos de seu contexto, como as referências à violência, onde a simulação de brigas originou o “*Up-Rock*” (dança de baixo, ou Brooklyn Rock, dança do Brooklyn), variação do break, original do Brooklyn, onde dois ou mais b-boys dançam como se estivessem numa briga. Esta “canalização” da agressividade para um movimento da dança forneceu uma vazão salutar para que o thanatos se manifestasse por outra “válvula de escape”, como alternativa à violência física. Conforme outros autores apontaram, este processo contribuiu para a diminuição da violência em Nova Iorque ao oferecer uma alternativa concreta por onde as gangues poderiam direcionar muitos de seus anseios enquanto grupo. Vale registrar, no entanto, que a violência não acaba por completo, uma vez que várias questões não resolvidas continuam a alimentá-la, como o crime (a violência é um método para a imposição de interesses no meio marginal). Um traficante de drogas que imponha respeito e credibilidade entre seus fornecedores e credores pela violência, jamais seria direcionado a uma forma pacífica de vida através da subjetividade da prática do up-rock apenas. Existem condições materiais concretas a serem superadas – como o racismo e a pobreza – que abrem espaço para a disseminação da violência.

Embora o engajamento no hip hop por si mesmo não seja uma forma direta de combater a violência, no sentido de substituir uma prática por outra, indiretamente abre-se um espaço para aqueles que estão inclinados a abandonar o crime e buscam um novo paradigma de vida. Através do hip hop a juventude dos guetos norte-americanos estabelece um instrumento de enfrentamento que pauta o debate

e a reflexão sobre a violência e outros problemas vivenciados por eles. Chamando a atenção da sociedade e das autoridades para seus problemas, a juventude começa a traçar um caminho para a superação dos estigmas que pesam sobre ela.

Footwork

O embate entre top e up-rockers do Bronx e do Brooklyn gerou novas transformações. Consta que os b-boys do Bronx, incomodados pela maior atratividade do up-rock do Brooklyn, por ser esta uma variação dançada em duplas, vão criar o “Footwork”. O footwork (trabalho de pés), ou “Floor-Rock” (dança de chão) é o top-rock dançado no chão, onde o b-boy apoia-se nas mãos em posição horizontal e faz movimentos circulares no solo. Aos poucos, pela força, rapidez e ousadia do footwork, este veio a ser uma unanimidade entre top e up-rockers, praticado por todos, independente de seu distrito de origem. Começa a estabelecer-se um universo muito rico de significação, em constante movimento. A mais pura festa, como celebração, fator de atratividade para a prática da dança do hip hop, começa a se tornar lugar de estratégias militantes que propõem novas semioses possíveis. O break carrega fortemente até os dias atuais esta marca do hip hop como uma celebração: é sua principal característica. O rap, que possuía também esta distinção inicial, evolui para uma marca mais tensa, onde o discurso político militante engajado aparece com muita força, tornando os traços de festa e celebração menos alegres e mais serenos, por vezes até agressivo, como no caso dos gangsta rappers. O rapper possui uma preocupação constante com a denúncia, sinalizando seu descontentamento: é

uma tarefa impossível encontrar, por exemplo, uma capa de disco que exiba uma foto que não seja séria, onde hajam sorrisos estampados nos rostos dos MCs e DJs.

Sound System

Durante as Block Parties, o DJ Kool Herc (“Herc legal”, nome dado em referência a Hércules, devido ao tamanho de Herc) brincava com intervalos de compasso das músicas, “quebrando” as músicas e fabricando os beats usados para a execução da dança. Com isso, a dança do Brooklyn e a dança do Bronx se unificam como variações de um mesmo gênero, dando origem ao break como linguagem. Adoto aqui a expressão “break”, em função de sua popularidade e uso comum, mas pontuo que existem outras expressões utilizadas na nomeação deste gênero de dança, como o “breakdance”, o “b-boying” ou o “breaking”. O “B-Boy” é o dançarino, o praticante do break. O termo b-boy foi cunhado a partir de b.boy (abreviação para break ou breaking boy). Para dançarinas, usa-se b-girl. O break é a única linguagem que cunhou uma expressão específica para a denominação da mulher praticante, certamente em função do termo b.boy usar a palavra “boy”. No caso das demais expressões que denominam os praticantes do hip hop, como DJ, MC ou Writer, o uso é genérico. No Brasil, a expressão grafiteiro ganhou uma versão – grafiteira – que faz referência às mulheres do movimento.

Os “Sound Systems” talvez sejam a contribuição jamaicana mais importante para o desenvolvimento do hip hop. Sound System é um sistema de som que envolve dois toca-discos (pick up’s) e um mixer (que faz a transição entre os toca-discos), sem que haja interrupção entre as

músicas ou quebra de ritmo brusca. As festas de hip hop, organizadas nas ruas de Nova Iorque, reuniam os guetos em torno do desenvolvimento da cultura. Este hábito de festejar nas ruas foi importado de Kingston, capital jamaicana.

Locking e Popping

A soul music marcou presença nos 4 cantos dos EUA e a dança característica deste gênero musical conquistou adeptos em cidades como Los Angeles. Foi lá que surgiu o “Locking” (Travando), sob influência do Funky Chick (Pinto Funkeiro) e Hustle (Maquiavélico, conforme a gíria). No locking, a fluência harmoniosa do soul é entrecortada por travamentos (congelamentos), misturando uma dança que acompanha a melodia da música, mas que também se contrapõe. Também na costa oeste surge o “Popping”, um estilo mais suavizado, sem os travamentos, com todo o corpo envolvido em sua execução. O nome popping foi atribuído em Los Angeles e faz menção ao estalo das articulações do corpo do b-boy. No entanto, conforme alguns estudos apontam, o popping surge como “Boogalooing” em Fresno, em alusão ao criador desta variação, Boogaloo Sam. Mais tarde, ainda antes de ficar conhecido universalmente como popping, este estilo chegou também a Nova Iorque, sob a denominação Boogie.

O popping e o locking são fruto de seu tempo. São danças historicamente determinadas, que somente foram possíveis dentro do cenário em que foram criadas. Este processo é muito polêmico, uma vez que não há total acordo sobre esta tese. Muitas das analogias que foram feitas, ao longo dos estudos sobre a origem do hip hop, são real-

mente questionáveis. Algumas, como a associação dos giros no chão com os helicópteros da guerra do Vietnã, supostamente uma atitude de protesto, são questionadas pelos próprios militantes históricos, fundadores e difusores da cultura hip hop nos EUA⁴⁰. Por outro lado, como o processo de criação dos movimentos da dança é extremamente subjetivo, é perfeitamente compreensível que os b-boys nem sempre tenham clareza sobre todas as influências que seus movimentos estão recebendo. Assim, é nítida a relação do surgimento do popping e do locking com o desenvolvimento tecnológico da sociedade em que foram produzidos. Os movimentos “robóticos” dos poppers e lockers são fruto da existência de filmes e séries de ficção científica, da incipiente música eletrônica – que surge a partir dos sintetizadores e samplers – e do clima futurístico das décadas finais do século XX. Os mesmos avanços tecnológicos que possibilitaram maravilhosos feitos, como a ida do homem à Lua, tinham como contrapartida nefasta a automatização da produção e o aumento do desemprego. Estes jovens, cujos pais estavam sofrendo com o desemprego, assistiam de perto a inserção de suas famílias em uma conjuntura de miséria e precariedade. A juventude marginalizada, que dançava nas ruas de grandes metrópoles como Nova Iorque ou Los Angeles, não se despia de sua realidade e de seu contexto social ao formularem seus passos e movimentos de dança. Havia, neste primeiro momento, uma estratégia análoga à descrita por Bakhtin no carnaval da idade média, que funcionava como espelho do mundo, uma sátira em contraste com a vida séria, ou a vida séria invertida⁴¹. As danças robóticas expõem de forma grotesca o mundo dos anos 80, a partir do estranhamento com as novas tecnologias. A dança é uma lingua-

gem artística que abre, certamente, um espaço para manifestações de questões que nem sempre são conscientes, sendo justamente aí que reside uma de suas riquezas. Como cultura popular que é, o hip hop carrega similaridades com outras formas de cultura popular. Interessante notar como, com o passar dos anos, o hip hop ganha cada vez mais contornos tão ou mais sérios quanto tudo aquilo que ele se volta contra, através do rap. Talvez, em função das liberdades democráticas, conquistadas a duras penas, o rap traça uma linha de descrição mais direta e objetiva, debatendo abertamente e de forma franca. Se esta tática é mais eficaz, por sua suposta facilidade de transmissão e compreensão, é um ponto polêmico que opõe atualmente b-boys e grafiteiros, atualmente defensores da festa como caráter central do hip hop de um lado; e rappers, de outro, que vêm em suas letras uma ferramenta de luta política e transformação social. Divergências a parte, ambas as formas de atuação possuem complementaridade e atuam num domínio onde a outra deixa um vazio.

Sexualidade e erotismo

O africano possui uma forma de se relacionar com seu próprio corpo que foge aos costumes judaico-cristãos de nossa sociedade. O entendimento da própria sexualidade fora dos dogmas religiosos ou morais, da maneira como negros da diáspora africana desenvolveram, aponta para um comportamento e uma linguagem corporais que destoam dos padrões ocidentais. Esta linguagem se afirma em diversos estilos e gêneros de dança cujas raízes remontam à África, se opondo aos doutrinamentos morais vigentes, que colocam o sexo como tema tabu. A sexualidade, neste

contexto doutrinário, é assunto envolvido por dogmas, reservado ao fórum íntimo, uma vivência que, apesar de constituinte de toda experiência humana (pelo prazer, ou mesmo por razões culturais ou fisiológicas), não é digna de ter espaço para reflexão ou debate públicos. Mesmo diante de todo este cenário repressivo, os negros historicamente expressaram sua sexualidade em suas danças, que faziam referências implícitas ao ato sexual e que expunham seus corpos de forma a dar vazão ao erotismo. Os não negros, e até mesmo os próprios negros já aculturados, mais “caretas” portanto, se rendem a estas experiências apenas em momentos mais pontuais, como o carnaval.

“Elvis was a hero to most / But he never meant shit to me you see / Straight up racist that sucker was / Simple and plain / Mother fuck him and John Wayne / Cause I’m Black and I’m proud / I’m ready and hyped plus I’m amped / Most of my heroes don’t appear on no stamps / Sample a look back you look and find / Nothing but rednecks for 400 years if you check / Don’t worry be happy / Was a number one jam / Damn if I say it you can slap me right here / (Get it) lets get this party started right / Right on, c’mon / What we got to say / Power to the people no delay / To make everybody see / In order to fight the powers that be “

(Fight the Power, Public Enemy, trilha sonora de “Do the Right Thing”⁴²)

Esta forma de expor o corpo era comum entre negros e negras norte-americanos, porém restrita aos clubes e festas

negros, pois a exposição pública poderia ser violentamente reprimida, mesmo em meados dos anos 60. Quando Elvis Presley, por ser um cantor branco, consegue levar a público esta dança sexualizada inspirada pelos negros, ele vai gerar duas reações: uma, de indignação e protesto, por parte de pais e avós guardiões dos costumes e tradições hegemônicas norte-americanas; outra, de adesão, por parte de uma juventude reprimida, que se reconhece naquela forma de dançar e passa a questionar os valores das gerações que a antecederam: eles não possuíam relações tão firmes com a cultura repressora de seus familiares de gerações anteriores. A sexualidade é um fator que compõe a natureza humana. Nela o homem se completa, se realiza, e através dela ele se satisfaz, se multiplica e se perpetua socialmente. Se a dança é uma linguagem pela qual o homem se expressa, através de seu corpo, por onde afloram sentimentos e emoções, vivências e experiências de um modo geral, nada mais natural que a sexualidade se colocar como um componente a incidir sobre seus movimentos. Na verdade, o mercado percebeu este processo e arriscou para lucrar com ele. O problema é que, como a sociedade, de forma geral, não aborda o sexo no dia a dia da vida pública, a abordagem que os grandes meios de comunicação nos oferecem, condicionada pelos interesses do mercado, é a que prevalece na esfera pública. Consequência deste processo é a exposição do corpo feminino como mero produto do mercado e a fetichização⁴³ de partes dele no contexto das “mulheres fruta” do “funk carioca”, onde a mulher não mais é reduzida ao seu corpo, mas apenas a uma parte dele, exposta publicamente como mercadoria para consumo.

Power Move

O “Power Move”, movimento de força, têm o seu surgimento envolto por mistério. São movimentos acrobáticos, bem ao estilo circense, com variações de giros no chão. É um estilo muito difícil, que requer muitos meses ou anos de prática para uma execução perfeita, além de muita força e aptidão física. Mais uma vez aqui o cenário das estações de trem e metrô foi fundamental como lugar de prática dos power moves, uma vez que o estilo de piso liso (tipo mármore ou outras variedades) das estações fosse perfeito para o deslizamento dos b-boys. Muitas manifestações acrobáticas ocupavam as ruas das metrópoles, através de artistas que ganhavam a vida se exibindo em praça pública e “passando” o chapéu ao cabo de suas apresentações. É possível que os primeiros b-boys tenham se inspirado nestes “companheiros de rua” ao formular os primeiros power moves, que destoam das demais variações mais “swingadas” do break, mas o compõem também como um fundamento legítimo incorporado ao longo da história. É provável que os artistas de rua tenham se arriscado nas rodas de break e sido aceitos pelos b-boys, com a incorporação de sua contribuição, afinal, eles também eram cidadãos deste país chamado “rua” e pertenciam a uma condição social desprivilegiada. Curiosamente, no Brasil, o break vai incorporar elementos da capoeira – outra cultura muito praticada na rua e em roda – a ponto de intrigar os b-boys norte-americanos que estiveram por aqui ou entraram em contato com nosso país.

Breakdance e Street Dance

As variações do break – locking, popping, footwork, top-rock e up-rock – foram conhecidas de modo disperso, embora concomitantemente se alimentando das mesmas influências estéticas e num mesmo período de tempo. O popping de Los Angeles, algum tempo depois de ter sido criado, apareceu em Nova Iorque com o nome “Boogie”. Da mesma forma, o b-boying nova-iorquino – mistura de top e up-rock – apareceu em Los Angeles como breakdance. Dividiram espaço nas ruas no final da década de 70, convivendo umas com as outras de forma inter-relacionada, mas somente mais tarde se unificaram em torno de uma só nomenclatura: o breakdance. Alguns filmes, como o *Breakdance*, difundiram mundialmente e consolidaram a unidade entre as variações como os fundamentos constituintes do break⁴⁴. No entanto, Michael Jackson foi o grande difusor do break, na medida em que se apropriou de muitos de seus movimentos para compor suas coreografias em shows e videocliques, principalmente no início da década de 80. Esta difusão, da forma como ocorreu, pela via da cultura pop norte americana, apontou para uma massificação do break, com o ônus e o bônus que este processo desencadeou: grande popularidade e identificação com a proposta estética do break, sob o custo do esvaziamento dos seus signos e a fragilização de sua história pela descontextualização de sua prática. É na rua que o break se apresenta como expressão corporal cujos signos vivos dialogam e problematizam a vida de forma mais profunda. Na rua o break está em contato direto com gêneros primários do discurso que o alimentam de forma mais rica, e é por isso que ele não se tornou uma dança estática.

Um gênero de dança atual que se nutriu dos fundamentos estéticos do break foi o “Street Dance”, uma forma híbrida de *dança de rua*, que, apesar de sua denominação - que carrega a rua no próprio nome - trata-se na verdade de um movimento que nasceu nas academias, onde a rua foi apenas a fonte de inspiração, através da apropriação de movimentos do break (principalmente) e de outras formas de dança de rua menos “organizadas”. O mercado, ao longo da história do hip hop, foi muito dinâmico ao perceber e se beneficiar da popularização destes movimentos de dança que surgiram nas ruas. A incorporação descontextualizada de fragmentos do break pelas academias de dança viabilizou um espaço mais confortável e menos ameaçador que as ruas perigosas das grandes metrópoles, permitindo que a classe média e mesmo a elite desse vazão ao seu interesse e curiosidade pelo break, através da forma pasteurizada do street dance. Como consequência, a confusão gerada para a sociedade entre street dance e break – como se ambas fossem sinônimos – produziu uma banalização do break no imaginário social através da formação de um senso comum letal à verdadeira história do hip hop.

Rap

O “Rap”, acrônimo (R. A. P.) para Rithm and Poetry, é a linguagem musical do hip hop. Existe também uma tese que entende que a palavra rap (bater), usada pelos negros norte-americanos na década de 60, sob influência inglesa, era sinônimo de “say” (dizer), o que explicaria a etimologia da expressão rap como nome do gênero musical do hip hop. De qualquer forma, a definição que se popularizou e ficou mais conhecida é a da forma abreviada acrônimo: um neologismo talvez. Curiosamente, no Brasil, muitos MCs forjaram um novo acrônimo (Revolução Através das Palavras), num movimento que embora não apresente uma verdade factual do ponto de vista histórico e etimológico, é uma criação válida enquanto expressão da essência do que seria o rap para a maioria dos rappers brasileiros. Não por acaso, os componentes da old school e os b-boys e grafiteiros reagem com mais virulência para condenar este novo acrônimo.

Em função do maior grau de popularidade da música no mundo todo (em relação às artes plásticas e à dança); e também por conta da forma direta com que o rap exprime mensagens complexas, cujo entendimento é relativamente fácil, com todos os efeitos sociais, políticos ou psicológicos que isto implica; o rap é hoje a linguagem mais conhecida dentro do hip hop, atraindo um maior número de adeptos em relação às outras linguagens da cultura. O rapper, também conhecido como “MC” (Master of Ceremony), possui esta denominação em virtude da forma como ele surge nas ruas de Nova Iorque, apresentando e organizan-

do as festas que aconteciam nos guetos. Os jamaicanos contribuíram decisivamente para o surgimento do rap em Nova Iorque, levando para lá os fundamentos que iriam fazer brotar e se desenvolver, conforme o conhecemos hoje, o rap. Estavam entre os primeiros MCs e DJs de Nova Iorque, fincando as bases fundamentais para o desenvolvimento da cultura hip hop.

Canto Falado

O rap é, sem dúvida, uma consequência da diáspora africana no período da escravidão dentro do contexto urbano do fim do século XX nos EUA⁴⁵. Alguns estudos apontam o canto falado, uma tradição africana, como a formação ancestral que deu contornos aos raps atuais. A diáspora negra espalhou o canto falado por todos os lugares onde os escravos desembarcaram, com consequências visíveis no Brasil (*Repente* nordestino, *Embolada* e outras tradições), na Jamaica (*Ragga Muffin'*, estilo de Reggae falado) e nos EUA (*Rap*). É possível que variações do próprio canto de trabalho africano, cuja base rítmica era o fundamento que cadenciava o trabalho nas *plantations* de algodão do sul dos EUA, tenha influenciado o surgimento do rap. O rap, portanto, combina ao mesmo tempo influências seculares africanas com condicionamentos do contexto atual. A mesma prática dos homens negros das tribos africanas de enfeitarem-se com colares, feitos de sementes, como as guias do candomblé, se traduz na contemporaneidade no uso de correntes de metais preciosos como o ouro e a prata, pois o cenário capitalista no qual o rapper incidiu agrega maior valor e poder aos portadores destes objetos.

Griot Africano e Cultura Oral

A cultura africana é predominantemente embasada na transmissão oral⁴⁶. A oralidade é fator decisivo na sobrevivência e mesmo resistência de tradições religiosas como o candomblé, onde os terreiros abrigam até os dias atuais cantigas em dialeto africano. Foi a oralidade que garantiu o culto a orixás no Brasil, muitos deles já extintos no próprio continente africano⁴⁷. O jovem rapper norte-americano contemporâneo é uma forma analógica ao Griot africano, velho contador de histórias, embora o segundo fosse também símbolo da sabedoria ancestral e elo de transmissão de conhecimentos seculares às novas gerações⁴⁸. Conforme afirmou Chuck D, líder do grupo de rap Public Enemy, o preferido do cineasta Spike Lee, que usou muitos de seus trabalhos em trilhas sonoras de filmes como “Faça a Coisa Certa”⁴⁹: “rap, the CNN of Black America”⁵⁰. Toda sabedoria e conhecimento do movimento negro norte-americano, em particular a intelectualidade negra nova-iorquina, ironicamente, mas não por mera coincidência, seria re-elaborada e massificada pela juventude negra, com todo o seu ímpeto criativo: o rap deu novos contornos ao velho e desgastado discurso do movimento negro.

Freestyle

O “Freestyle” (*Estilo Livre*, como também é conhecido no Brasil) é a manifestação no rap das disputas que caracterizavam os jovens provenientes de gangues brutais em Nova Iorque, através de rimas improvisadas. Assim como no break, no rap a agressividade vai encontrar um canal de “sublimação” alternativo ao puro contato físico violento.

Tal como acontece no repente nordestino, o freestyle é um jogo de desafios e respostas – enunciados – entre dois MCs diante do público, que julga através de sua manifestação (com palmas, assobios ou vaias), após um tempo pré-determinado⁵¹. Nos EUA, o freestyle é uma forma primitiva do rap, da forma mais crua como ele foi desenvolvido nas ruas, entre grupos de jovens que se juntavam em volta de um tambor com uma fogueira para se aquecerem no inverno nova-iorquino. Atualmente, as disputas de freestyle ganharam os palcos dos clubes, onde a maioria dos MCs dá seus primeiros passos antes de serem recrutados por uma gravadora ou um empresário. No Brasil, curiosamente, o Freestyle ganhou um status de cultura à parte, onde os rappers se especializam em freestylers ou MCs de grupos convencionais. No geral, enquanto a batalha de Freestyle é um jogo individual, de 1 contra 1, o rap clássico é feito por grupos de 2 ou mais integrantes, coletivamente. Mesmo os MCs do rap que desenvolvem carreira solo possuem apoio de outro MC no palco em seus shows, como acontece com o rapper carioca MV Bill, por exemplo.

MC

O MC é a versão nova-iorquina do Toaster jamaicano. O toaster era a figura central dos “Sound Systems”, os sistemas de som usados na animação de festas públicas que ocorriam nas ruas. O toaster fazia discursos políticos sobre a violência em Kingston (capital jamaicana) ou situação política da ilha, além de temas controvertidos como sexo, rastafarianismo ou uso de maconha. A chegada de jamaicanos à Nova Iorque nos anos 70 instaurou a cultura dos sound systems nos guetos, com o surgimento dos MCs

que eram literalmente os mestres de cerimônia das festas. O sound system tradicional compunha duas “Pick Up’s” ou toca discos e um mixer (aparelho que fazia a alternância entre uma pick up e outra, através do controle de volumes) e era operado pelo DJ.

Silhueta de um mc cantando rap (editado)



Fonte: http://www.odysseum.de/tl_files/odysseum/Presse/Logo%20Rap%20Battle.png

Os primeiros MCs eram excêntricos. Eles brincavam com o público, criando rimas improvisadas ou cantando velhas rimas que eram jargões comuns, trechos pequenos que não chegavam a compor uma música propriamente dita. As primeiras músicas vão surgir a partir do vislumbamento da entrada dos MCs nos estúdios de gravação e do acesso a equipamentos eletrônicos modernos. Estes rappers pioneiros cantavam músicas bem humoradas, cujos temas

eram despreziosamente apolíticos: falavam sobre suas correntes, seus tênis de cano alto, suas roupas coloridas (ou pretas), sua malandragem, entre outros aspectos de suas aventuras pessoais nos guetos. Os temas das festas acompanharam as primeiras gravações desta fase mais inocente do rap até que a influência do movimento negro fundamentasse a guinada mais fortemente política do ácido discurso dos rappers. A maioria dos MCs passa a se assumir como ex-membro (ou membro passivo) de gangues e começa a por em público, pelo discurso rimado do rap, a produção simbólica da cultura das ruas.

DJ

O termo “DJ” (Disc Jockey) surge no rádio para designar os locutores, que selecionavam as músicas da programação que executavam nos gramofones. O termo foi emprestado pelo hip hop para designar o responsável pela parte instrumental do rap. Com o desenvolvimento de técnicas específicas, o DJ do hip hop possui uma caracterização ímpar, influenciando DJs de outros gêneros como a dance music. Estas técnicas se desenvolveram a ponto de um DJ profissional acumular conhecimentos musicais mais amplos como qualquer outro músico. Os grupos de rap são chamados de grupos (e não de bandas) em função de sua formação clássica exigir um DJ e um MC apenas. A falta de conhecimentos musicais “de conservatório” não foi um obstáculo para os jovens dos guetos, que deram vazão a sua criatividade musical através do rap, de forma bastante instintiva⁵². Por outro lado, a falta de conhecimentos musicais “de conservatório” abriu horizontes não explorados por músicos convencionais, presos aos limites acadêmi-

cos da música convencional. Os erros estruturais dos rappers e DJs abriram caminho para as principais inovações musicais que o rap trouxe, tanto nas bases instrumentais como na poética das letras.

Foi um DJ jamaicano imigrante, morador do Bronx, o Kool Herc, que se notabilizou por difundir o sound system em Nova Iorque. Neste processo, Herc utilizava trechos de funks onde não havia voz humana, com dois discos iguais se revezando nestes mesmos trechos, em dois toca-discos, alternando-se, criando assim uma base musical para o MC rimar durante as festas. Esta técnica, criada por Herc na década de 70, é conhecida por back-to-back. Foi assim que o funk passou a ser a base para o rapper, da mesma forma como o Dub (forma remixada de reggae) era a base para o toast. Um dos “discípulos” de Herc, o DJ Grand Master Flash, foi o inventor da técnica de “Scratch”, o ato de friccionar o disco em sentido anti-horário, criando um ruído característico do rap e iniciando um processo de transformação das Pick Up’s, de equipamentos de mera execução de músicas gravadas em vinil a verdadeiros e originais instrumentos musicais. O último da trilogia de DJs cuja importância para o hip hop é reconhecida unanimemente é Afrika Bambaataa⁵³: coube a ele compreender a efervescência artística e instituir a definição do movimento hip hop como uma *cultura de rua* que unificava tudo o que estava até então acontecendo nos guetos nova-iorquinos.

Raízes Rítmicas Africanas

A música negra, de raiz africana, possui uma tradição percussiva muito forte. Esta tradição pode ser sentida no funk com muita presença, mas também no soul e no jazz,

assim como no samba brasileiro. Os atabaques do vodum, que geraram o jazz, e do candomblé, que geraram o samba, estão na fonte de onde vai beber o rapper dos anos 80⁵⁴, mesmo que muitas vezes sem a consciência deste processo. O rap dos primórdios, nos anos 80, pode ser considerado uma evolução do funk, com uma transformação: a percussão tem sua presença mais acentuada, com a função demarcatória de um ritmo que pauta o discurso poético do MC mais definida em termos de volume e peso. A decadência do funk nos anos 80 cedeu espaço para sua substituição, nos clubes, pela disco music. No entanto, o vazio estético e psicológico que fica entre os negros após a decadência do funk vai ser preenchido pelo rap: o uso de instrumentos eletrônicos como o sampler e o sintetizador deram ao rap ares tão modernos e atuais como o da disco music, com a vantagem de que ali alguns valores estéticos e políticos do funk estavam preservados, passando inclusive por uma reinvenção.

Electro ou Break Beat

O “Electro” pode ser considerado um estilo transitório entre o funk e o rap. O que marca a diferença essencial entre o eletro e o rap é a velocidade frenética do electro, com sua temática de letra mais irreverente e menos compromissada politicamente. Os primeiros rap’s também não eram campo de engajamento político; suas letras falavam de assuntos do cotidiano com bom humor caricatural. O incremento cada vez mais forte da politização das letras de rap gerou a demanda por bases instrumentais mais lentas, onde fosse possível o encaixe de frases maiores (mais elaboradas e complexas), além de um clima mais tenso ou

até mesmo melancólico que fosse uma roupagem mais apropriada para a nova proposta temática. O rap, assim, era uma proposta estética de conjunto coerente com os seus próprios anseios, superando a fase mais festiva do electro. O problema é que os movimentos do break foram todos compostos na base rítmica do electro, com sua aceleração típica. Esta contradição gerou um distanciamento entre b-boys e rappers que perdura até os dias atuais. Os b-boys usam o electro em suas execuções até hoje em dia, a ponto de o electro ser mais conhecido pelas novas gerações de praticantes como “Break Beat”.

Os primeiros rappers eram b-boys também. Aliás, no início da cultura hip hop, era comum que um mesmo praticante desenvolvesse habilidades em duas ou mais linguagens do movimento ao mesmo tempo. O nível de desenvolvimento da cultura hip hop na atualidade tornou esta prática incomum a ponto de quase inexistir. A tendência, hoje, aponta para a especialização dentro de cada linguagem onde cada militante domina apenas uma variação dentro desta mesma linguagem: exemplo disso são as especializações do break onde um popper ou um representante dos power move’s possui cada um a sua própria natureza específica. Embora um rapper que faça um estilo Gangsta Rap e outro que siga uma linha mais próxima do R&B pertençam à linguagem musical do hip hop (o rap), ambos estão em extremos dentro desta mesma linguagem, o que os impedem de desenvolvê-las simultaneamente de forma coerente: é uma opção ou outra, de forma excludente. Este processo é consequência da ramificação do hip hop, que espalhou seus fundamentos em posições diversas, cujas distâncias entre si são atualmente muito grandes.

Rap Nacional

Um dos primeiros registros fonográficos do rap brasileiro em vinil que se têm notícia expressa bem como o hip hop estava integrado e era praticado em sua amplitude por cada adepto da cultura. O disco de vinil “Hip Hop: Cultura de Rua” nada mais é do que uma coletânea de composições de rap’s gravadas pelos b-boys que freqüentavam a Estação São Bento do metrô⁵⁵. O ritmo electro pode ser percebido em todo o álbum com muita força, o que aponta para uma proximidade com a dança muito forte. O rap ainda não havia se voltado para si próprio e adquiriu contornos de trilha de suporte para os b-boys que se arriscavam na arte de rimar, sem abandonar o break como ofício original.

Os anos 90 foram palco para o estabelecimento das linguagens do hip hop como formas autônomas e independentes, sem que isto significasse, necessariamente, uma perda total de vínculo entre elas, que mantêm um diálogo entre si muito forte. Por esta razão, consideramos que o estudo das origens do rap fora do contexto do estudo das origens do hip hop seria uma tarefa perigosa, por remontar a um período histórico que abrange os anos 80 e décadas anteriores (70 e 60, principalmente). Já a nossa investigação sobre o rap brasileiro dos anos 90 pode – e deve, neste momento – prescindir de um olhar mais apurado para as demais linguagens da cultura hip hop, recorrendo pontualmente a elas em momentos oportunos.

Com o passar dos anos, o break, o graffiti e o rap atingem níveis de complexidade maiores, o que passa a exigir uma dedicação integral por parte dos hiphopers. Já no início dos anos 90, com a consolidação destas mudanças, encontrar um adepto da cultura hip hop que se dedique

concomitantemente a linguagens diversas passa a ser uma tarefa quase impossível. Mesmo os pioneiros que iniciaram o movimento dos anos 80 e que continuam cultivando a importância de manter coesa a unidade original entre as linguagens do hip hop adotam alguma das linguagens praticadas como prioritária, através da qual serão reconhecidos publicamente, relegando à linguagem secundária o espaço da informalidade ou mesmo da intimidade. A defesa da unidade entre as linguagens do hip hop feita pelos militantes da old school é que mantêm uma ligação coerente entre elas, estreitando o vínculo entre os discursos relativamente autônomos e originais entre si. Como os novos adeptos de cada linguagem tendem a fecharem-se em torno de suas linguagens, existe um risco concreto de fragmentação do hip hop que aumenta com o passar dos anos.

Atualmente, considerando os elementos da cultura hip hop, com exceção de MCs e DJs que guardam maiores semelhanças por se vincularem ao rap, é fácil reconhecer um b-boy, um grafiteiro ou um MC somente pela vestimenta, pela postura diante do mundo, ou mesmo pelas idéias que defende. Esta singularidade distintiva entre ambos se reflete também no âmbito do discurso, naturalmente. Cada linguagem se fortalece como uma linguagem independente e adquire uma expressão singular e original, sem que se percam os valores essenciais fundamentais que ligam uma linguagem à outra. Optamos, portanto, a partir deste ponto, por um foco de análise mais circunscrito ao rap, em virtude de sua importância e destaque, e até mesmo pelo seu poder de influência, para que este estudo não almejasse tarefa maior do que aquela que nosso fôlego suportasse. A música é a mais popular das formas artísticas e isto confere ao rap uma vantagem especial com relação às demais lingua-

gens da cultura hip hop. Para além desta constatação, o rap tem na palavra seu principal signo, enquanto o grafiteiro usa a pintura e o b-boy usa o corpo para a elaboração de seus discursos. Assim, as referências às demais linguagens do hip hop são pontuais e complementares, necessárias no reforço do entendimento que buscamos com relação ao rap em especial, em virtude do enfoque discursivo que trabalharemos a partir deste momento.

O rap, assim como o hip hop, de forma geral, seria impensável fora do contexto em que surgiu. O momento histórico que engendrou o hip hop não poderia ser outro, pois havia algumas premissas indispensáveis que não seriam encontradas num outro período da história. Um b-boy seria inconcebível na idade média, por exemplo, com seus movimentos robóticos, num contexto onde os robôs não existiam. O graffiti, por sua vez, seria inconcebível na zona rural. Todas as constatações históricas, políticas ou sociológicas das linhas anteriores servem ao propósito de fundamentar minha compreensão do meu objeto de estudo: o rap brasileiro dos anos 90.

Stencil de um boom box (rádio)



Fonte: <http://www.spraypaintstencils.com/a-zlistings/boombox-old-image.gif>

Periferia é Periferia em Qualquer Lugar

O hip hop se espalhou pelos grandes centros urbanos do mundo todo justamente por ser uma criação essencialmente urbana. O mundo caótico das grandes cidades assegura condições concretas para a fluência e o desenvolvimento da linguagem do rap – e do hip hop – justamente porque foi este o terreno onde o hip hop floresceu. Isto explica o fascínio exercido pelo rap sobre jovens que se reuniam no centro de São Paulo, na Estação São Bento do metrô, e que em sua maioria quase absoluta não conheciam a língua inglesa. Como estes jovens se identificaram tão rapidamente e assimilaram conceitos de forma tão precisa? A marginalização, a exploração de classe, a opressão desencadeada pelo racismo, a pobreza, diversos fatores conspiraram para que o jovem paulistano se colocasse no lugar do jovem do Bronx, se reconhecendo neste lugar. A entonação e a contextualização, somadas ao impacto dos filmes⁵⁶ e videoclipes, mais algumas raras traduções (de expressões pontuais, em primeiro lugar, sucedidas de algumas músicas inteiras), possibilitaram a assimilação e a identificação dos jovens negros que trabalhavam no centro (a maioria office-boys) ou dos desempregados que frequentavam a São Bento. Começa a se forjar a cena do hip hop brasileiro⁵⁷.

*“Aqui a visão já não é tão bela / Brasília, periferia,
Santa Maria é o nome dela / Estupros, assaltos...
fatos corriqueiros / Desempregados se embriagam
o dia inteiro / A boca mais famosa é o puteiro /
Onde que só rola - me desculpem os roqueiros, os
metaleiros - / É só rap, forró e samba. Os verdadeiros
sons do gueto!” (sic)*

*“Mas só pra te lembrar, / Periferia é periferia em qualquer lugar / É só observar: Baú sempre lotado, vida dura. Cheia de sonhos... / Não importa, seja no Varjão / Na agrovila, ou em Santo Antonio / Periferia cresce noite e dia / Já se perdeu de vista... / Cidade Osfaia, Queiroz, Morro Santa Rita / Parque Navaroz, Beatriz Vargem Bonita”*⁵⁸

No final dos anos 80, quando a célula inicial do hip hop que se formava na Estação São Bento do metrô desenvolvia-se a pleno vapor, a globalização já era uma realidade e a cultura mundial foi afetada por ela. Mesmo sem o advento da internet, fenômeno do final dos anos 90 e início do século XXI – período subsequente ao compreendido pelo nosso estudo – as informações já circulavam com uma velocidade vertiginosa nunca vista antes na história, em escala de proporções mundiais. Em função das relações imperialistas – políticas e econômicas – estas trocas culturais aconteciam em maior volume do centro do capitalismo para a periferia. Mas isto não significa, automaticamente, uma relação de assimilação passiva. O “local” interpreta, assimila e reinventa o “global”⁵⁹, a sua maneira particular. Assim, movimentos da capoeira foram incorporados ao break pelos b-boys brasileiros, com muita naturalidade, por exemplo. O racismo brasileiro, por sua vez, como trataremos a seguir, possui as suas particularidades e o mito da democracia racial, uma construção ideológica necessária a um país majoritariamente negro, afeta o rap nacional de forma diferente do racismo escancarado e institucionalizado dos EUA, país com minoria negra absoluta: em torno de 12 a 13%⁶⁰.

Análise

Todo o universo de significação que o hip hop instituiu está fortemente marcado pelas condições materiais que geraram este processo. Todo o esforço de sistematização dos aspectos históricos mais relevantes – sob nosso ponto de vista e de acordo com nosso objetivo aqui – opera no sentido de lançar uma luz sobre a formação da contra-produção ideológica do hip hop.

Poder Para o Povo Preto

O rapper norte-americano não iniciou a luta anti-racismo do zero. Ele começa de um ponto específico: um momento de saturação do discurso do movimento negro norte-americano pelos direitos civis. A decadência do discurso anti-racismo típico da luta por direitos civis coincidiu com outra decadência descrita anteriormente: a da funk music. Este vazio viria a ser preenchido pelas novas gerações através do rap. Todo o legado da luta anterior pelos direitos civis, com todo o sangue que esta luta derramou, foi o ponto de partida dos rappers. Os direitos civis, conquistados às duras penas, não garantiram, de forma automática, a “inclusão social” de negros e negras norte-americanos. O racismo ainda era uma barreira praticamente intransponível, uma vez que entre as liberdades civis democráticas e a superação da ideologia racista existe um longo caminho a ser seguido. Impedir que o racismo oriente a legislação vigente não livrou o negro de outras formas de manifestação do racismo que prescindissem das

leis, assim como não apagou os danos históricos da discriminação institucionalizada durante séculos. A auto-estima consolidada pelo black power através do funk já não era o suficiente para o jovem que já havia nascido naquele contexto, mas foi a base que alicerçou o afloramento de novos anseios. Os jovens, nascidos dentro do contexto da aquisição da auto-estima e da liberdade civil, sentiam-se aptos a buscar mais. Não se trata, portanto, de minimizar a importância das lutas anteriores ao hip hop – até porque elas foram vitoriosas, em nosso entendimento – mas sim de salientar como elas abriram espaço para o surgimento de novos discursos anti-racismo, na medida em que cumpriram com o papel histórico a que se propuseram.

De posse das conquistas do movimento por direitos civis e do movimento cultural black power⁶¹, a juventude negra dos guetos norte-americanos começa a se mobilizar por novas bandeiras de luta, novas causas. Era preciso denunciar os efeitos históricos da segregação racial e os prejuízos que o racismo impunha aos negros nos EUA, mesmo após a queda da legislação segregacionista. O discurso do movimento negro se renovaria através do hip hop e do rap em especial. Entendemos o movimento negro de forma muito ampla, transcendendo as fileiras do movimento negro de influência hegemonicamente marxista, o que inclui nele os terreiros de candomblé, a capoeira, e outras formas de luta política cultural marcadas por uma influência africana mais nítida. São distintas formas de militância que cumprem cada qual com o seu papel. Num primeiro momento, por sua influência junto ao hip hop, foi fundamentalmente necessário levantar algumas considerações sobre o movimento negro tradicional. Ao mantermos nosso foco no rap, a partir daqui, não estamos portanto, igno-

rando ou minimizando o papel das outras linhas de atuação do movimento negro.

Não pretendo afirmar aqui uma superioridade da forma discursiva do rap em relação à forma discursiva do movimento por direitos civis, mas sim o processo pelo qual a primeira é um desdobramento da segunda. Em muitos aspectos, considero o movimento negro tradicional mais eficaz em relação ao hip hop, em especial nas suas estratégias de luta objetivas e em sua elaborada e complexa concepção programática. Por outro lado, o rap proporciona a massificação das principais bandeiras de luta do movimento negro, falando para um público mais amplo, com maior poder de alcance, justamente pelas mesmas razões que levam a um certo grau de diluição destas bandeiras, como a formatação mais lúdica e poética, menos direta e objetiva. É um processo de amplificação do debate pela sua síntese, complementar em relação à elaboração teórica do movimento negro.

O Discurso do Gênero: Rap

Os apontamentos históricos expostos até aqui cumprem o papel de fundamentar uma compreensão sobre o surgimento do rap como um gênero do discurso. Identificamos nas falas do *movimento negro* norte-americano por direitos civis e das *gangues de rua* dos grandes centros urbanos norte-americanos as duas principais fontes que alimentam o gênero discursivo dos rappers.

A análise da conjuntura e as reivindicações programáticas do movimento negro aparecem na fala do rapper entre as gírias da linguagem do cotidiano das gangues de rua. Não se trata meramente de um processo de transmissão

estática de um *conteúdo* do movimento negro pela *forma* da gangue, até porque conteúdo e forma não são caixas estanques isoladas entre si. Conteúdo e forma se comunicam, interferindo um sob o outro, simultaneamente. Entendemos e argumentamos aqui que muito da forma da fala do movimento negro é transformada também pelo conteúdo da fala da gangue, num processo vivo de formação discursiva que combina falas tão díspares em torno de objetivos comuns aos jovens negros dos guetos, embora reconheçamos a predominância da relação inversa. Toda esta “salada de gêneros” vai causar um forte impacto e gerar uma relação indignada por parte do movimento negro.

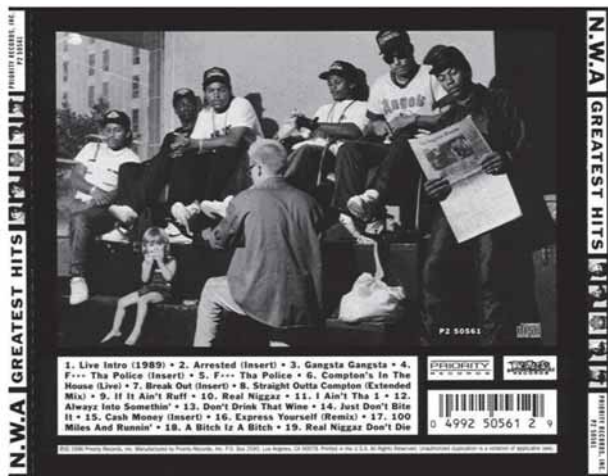
Sinalizar as falas preponderantes na formação discursiva do rap não significa ignorar outras influências importantes, como a fala típica das cadeias ou a fala típica dos criminosos do gueto. Todas elas contribuem em alguma medida para a formação da fala do rapper, este novo personagem no cenário das lutas racial e de classe dos EUA. O problema é que a fala típica da cadeia e a fala típica do crime estão de tal modo ligadas ao gênero do discurso primário do cotidiano das gangues de rua que é difícil distinguir onde uma começa e outra termina. Sem necessidade de um empenho maior neste momento, nos contentaremos a registrar aqui esta característica geral, por ser satisfatório para nosso objetivo neste estudo.

Em Nova Iorque o rap da fase mais inocente, festivo e bem humorado, começa a ceder espaço para o rap politicamente engajado. Grupos como o Public Enemy traduzem o discurso do movimento negro em rimas, ritmo e gírias, o que é natural se levamos em consideração toda a história da cidade. Num segundo momento, Los Angeles vai engendrar o seu rap, que vai ser classificado como “Gangsta

Rap²: na costa oeste o discurso do movimento negro não predomina e o discurso da gangue é que vai aparecer de forma mais contundente. Grupos como o N.W.A. (Niggaz With Attitude) vão chocar a sociedade norte-americana com seu gangsta rap.

Na polêmica capa de um dos discos do N.W.A.⁶², um homem branco engraxa os tênis dos membros do grupo de rap:

Capa traseira do álbum Greatest Hits, N.W.A. (1996)



Fonte: <http://cover-paradise.to/?Module=ViewEntry&ID=10205>

Enquanto o rap nova-iorquino era político e mais lírico, o gangsta rap era direto e ácido, tão violento e agressivo quanto as ruas de Compton⁶³, o famoso distrito de Los Angeles, gueto que foi berço do gangsta rap que tomaria de assalto toda a costa oeste. Enquanto em Nova Iorque abordava-se o racismo, sob a influência estética do jazz,

em Los Angeles vai aparecer a crítica à violência policial, cuja referência estética era o funk.

A luta entre a acidez de LA contra o refinamento estético de NY partiu os EUA ao meio numa celeuma: West Coast X East Coast. Da mesma forma como a cultura cosmopolita de NY, com toda a sua efervescência intelectual e suas contradições sociais de raça e classe produziram um ambiente característico a engendrar uma forma discursiva específica, LA possuía também suas características singulares. As duas cidades do “norte” desenvolvimentista e democrático, que foram destino comum a negros que fugiam da violência segregacionista do sul norte-americano, possuíam as suas marcas distintivas, polarizando culturalmente (e geograficamente) contextos sociais e culturais diversos.

Em LA, as contradições foram esgarçadas por limites econômicos extremos, cujos frutos não se esbarravam no metrô, a ponto de produzirem uma tensão social violenta. Enquanto uns transitam a pé pelas vielas e becos de Compton, outros desfilam em suas limusines, porsches ou ferraris pelas ruas de Beverly Hills. Não há comparação mais fértil, para fim de compreensão das diferenças entre o rap de LA e o rap de NY, do que o ambiente cultural. De um lado, o mercado de massas hollywoodiano, com seu milionário e lucrativo cinema de fabricação em série⁶⁴; de outro, a exuberância intelectual de galerias de arte e clubes de música jazz. Enquanto a Pop Art de Andy Warhol produzia conexões tão profundas que fizeram surgir grafiteiros como Keith Haring ou Basquiat em NY, LA não possuía estofo cultural útil a um diálogo deste tipo. Suas disparidades econômicas e sua desigualdade social produziram um cotidiano de violência que fomentou apenas as

tags de gangue, uma vez que estas não prescindiam de reconhecimento público de um mercado de arte para se espalharem pelas paredes e muros. Não havia ambiente cultural tão elevado e vanguardista capaz de assimilar os jovens negros em suas criações estéticas – mesmo aqueles cujo talento fosse evidente.

Enquanto os EUA estavam divididos ao meio pela luta entre os rappers da costa oeste contra os rappers da costa leste, os rappers brasileiros observavam o processo daqui, com o distanciamento crítico de quem não possui vínculo direto com ambas as condições de produção das costas norte-americanas. Talvez um dos fatores que fazem do Racionais MC's um grupo cuja obra seja tão popular e influente no Brasil seja a sua capacidade de sintetizar a contundência eschachada e irônica do gangsta rap com o engajamento intelectualizado do rap nova-iorquino, como que numa mistura inusitada entre o Public Enemy e o N.W.A. norte-americanos. Os primeiros LPs do Racionais MC's significaram uma mudança de curso no cenário do rap nacional, em função de seu conteúdo político, denunciador e polêmico. O primeiro trabalho, “Holocausto Urbano”, era um grito entalado na garganta da juventude negra que quando saiu causou um estardalhaço nas periferias do país. No segundo disco, “Escolha o seu Caminho”, um single com duas composições apenas, ocorre a continuidade do barulho anterior, uma “paulada sonora” como se diz no rap. A influência do Public Enemy é marcante no discurso destes dois álbuns, embora já haja aí uma estética própria em formação. Uma mudança fundamental vai operar-se na passagem do segundo para o terceiro disco, o revolucionário álbum “Raio X do Brasil”: a influência clara de ícones da música negra brasileira como Jorge Bem e

Tim Maia; o amadurecimento poético e político e, principalmente, a influência mais assumida do gangsta rap. Neste LP o Racionais MC's opta por cantar como falavam e esta postura inaugura no Brasil o uso da produção semiótica da periferia no rap com maior ênfase, em detrimento das normas e mesmo da estética do português formal, estabelecendo um novo parâmetro que redefiniria todo o rap nacional. Os gêneros primários da comunicação discursiva imediata da periferia de São Paulo passam a incorporar e definir o gênero discursivo do rap com maior incidência. O cruzamento de gêneros primários, elaborados no âmbito da complexidade criativa do gênero discursivo secundário do rap e em contato direto com outros gêneros secundários vai marcar a poesia do rap brasileiro.

“Certa vez você contou que mudou seu estilo de escrever, da época do “Escolha seu caminho” (2º LP do grupo, de 1991) para cá, para não parecer um “professor universitário” falando...

A parte mais difícil da fita toda é fazer o favelado te ouvir; não o classe média. O classe média estuda, analisa o que você fala. Os caras têm um conceito, estudaram, uns já deram sorte de viajar, outros de fazer faculdade. Já o favelado compra axé, sertanejo, samba (esse samba que os caras fazem hoje), que é já pra não ouvir a letra. Pra você fazer esses caras ouvirem o seu rap, truta, se você tiver um estilo, vamos dizer, aristocrata, não vai conseguir. A minha intenção é fazer eles ouvirem, porque o rap é música popular, é música do povo. Então eu não posso falar que nem um político, com o linguajar político.”⁶⁵

O “Rap Nacional”, como é chamado pelos MCs o rap brasileiro, caminhava para uma dualidade muito próxima à norte-americana, até que surge o Racionais MC’s e condensa os opostos numa re-elaboração muito criativa. O álbum “Raio X do Brasil” é um marco desta passagem onde a reflexão política do Athalyba e a Firma e a provocação afrontadora do Pavilhão 9 se mesclam na fala dos Racionais MC’s⁶⁶:

*“São escândalos, processos quilométricos / São se-
qüestros, falcatruas sem inquéritos / Ser parente se pro-
move pelo mérito / Superfaturada a compra, coisa ilícita /
Divulgado o resultado da balística / Só se tinha um tiro certo para o céfalo / Deram dois na inflação,
efeito ínfimo / Galopante volta a fera, segue o ritmo /
Qual doença degradando o corpo aidético / Então o político declara ser o médico / Diagnostica que a cura é pelo empréstimo / Com certeza vai querer morder o dízimo / E ao problema ele receita um analgésico / E toda verba vai pro bolso dos corruptos / E todo o povo ajoelhado ante o púlpito / Ora a deus, pede luz para o facínora / Encarnado na figura do públicola / Avanço no futuro, cibernética / Com videogame, disc-laser, informática / Mili-dados vão na fita magnética / E essa política atrasando o sul da América / Demagogia se tornando vida prática / Recessão na economia mais estática / A gente não sabemos nem uma gramática / E na saúde como a coisa está dramática / Se ganho vinte: noves-fora, matemática / Lá vai imposto numa construção lunática / Teve debate na TV caiu na sátira / Lobbies lobos lam- bem lá de forma sádica / Outros bobos querem resolver na mágica”⁶⁷*

“Morto, se encontrava em um local estranho / pelo tamanho do buraco ganhei resposta / Chumbo grosso na certa, um arregaço nas costas / Pode ser que pra vocês o que falo não tenha valor / mas vou sentir na pele, essa minha dor / Meu aliado do lado errado foi detonado / com calibre grosso e chumbo pesado. / Cabo dobrado, cano serrado, / usado com crueldade, na razão da sua morte, tinha a sua idade / Seu berro foi calado por outro mais forte / seu grito de liberdade ficou na vontade, / Hoje estou vivo e digo: convivo com a morte / não faço pose e nem posse: aliado Rhossi, / Pavilhão 9 é o nome, rapper de verdade / na razão da sua morte tinha sua idade...”

“... Cartucho certo: um rombo e um tombo! / morto na hora, quando escondia a sua fome em um saco de cola / o que importa, que diferença faz agora?...”

...”Fato passado riscado em calendário, / dia, mês e horário macabro marcado / seis alças lacrado, sendo carregado / Relembro o momento, não temo o que digo, chegado / não somos da R.O.T.A., andamos armados... / O nosso papo é ladrão, o rosto encapuzado / não quer dizer que tenho medo de ser derrubado / Em memória do menor, luto declarado, tiros pro alto! Ato covarde... / Na razão da sua morte tinha a sua idade”⁶⁸

O rap nacional já não era mais o mesmo, na medida em que agregava duas essências do rap norte-americano, o que, ironicamente, lhe confere hoje um diferencial, sendo um fator de demarcação de uma identidade singular em relação às produções norte-americanas. Tudo isto somou-se

às influências da “black music” brasileira, como Tim Maia e Jorge Bem, e às características discursivas específicas da periferia de São Paulo, para a consolidação do álbum que levou o rap paulistano para os quatro cantos do Brasil.

Mas o que mais explicaria a diferença poética das letras do rap brasileiro? E o engajamento político mais firme e inflexível? Com relação à segunda questão, certamente, o movimento negro brasileiro, assim como o hip hop, desfrutaram de um rico contato direto com uma esquerda de massas desenvolvida, com uma sólida cultura de classe, cuja vultuosidade não se verifica nos EUA. O movimento negro brasileiro possui nítida influência marxista, diferentemente do movimento negro norte-americano, hegemonicamente influenciado por preceitos religiosos (muçulmanos ou protestantes). Esta formação militante negra brasileira é ponto de diálogo com o hip hop. O rap é herdeiro legítimo dela. Já a primeira questão nos parece mais complexa. Um dos fatores que nos chama a atenção e que pode ter relação é a inexistência de uma cultura sólida de improvisação e oralidade do Freestyle no país até o período final de abrangência de nossa pesquisa. É possível que o rapper brasileiro, ao ir direto para a caneta e o papel antes de enfrentar o palco, tenha qualificado melhor o seu discurso, atingindo níveis de complexidade em função do uso sistemático da escrita. O rapper norte-americano somente elabora seus raps pela via escrita após ter obtido relativo êxito através do freestyle, o que o coloca diante de um palco para a improvisação antes mesmo de ter escrito e decorado uma letra. Muitos rappers norte-americanos que não alcançaram sucesso nas batalhas a ponto de gravarem um CD nunca chegarão ao uso da escrita como meio de elaboração composicional. Mas esta é uma hipótese a ser

melhor verificada, uma vez que o freestyle pode também funcionar como elemento de difusão e aperfeiçoamento da prática da rima, útil portanto ao gênero secundário que ele abastece. O fato é que os dois apontamentos anteriores (contato com a tradição de esquerda e aprimoramento via escrita sistemática), apoiados por outros fatores ou não, proporcionaram ao rap brasileiro, em alguma medida, um status distinto do rap norte-americano, cujas referências foram em grande parte absorvidas pelo mercado fonográfico e transformadas em um produto inofensivo ao sistema capitalista, voltado para consumo de massas.

A Batalha da Enunciação

O *Freestyle*, ou o *Estilo Livre* brasileiro, por serem uma forma de rap que possui como singularidade distintiva a improvisação, produzem enunciações que estão muito próximas das enunciações do discurso cotidiano. No *Estilo Livre*, a agilidade e a desenvoltura na elaboração das rimas está acima da poesia ou das idéias a serem transmitidas. O grande objetivo do *Freestyle* é derrotar o adversário e seus enunciados se voltam apenas para isto, sem preocupação maior com qualquer outra questão⁶⁹. O rapper norte-americano, principalmente, possui o *freestyle* como uma “escola”, uma fase de aprendizado e desenvolvimento que antecede o rap profissional. Neste sentido, um rapper profissional que faça *freestyle* fornece um atestado de sua história, sua trajetória nas ruas, o que legitima sua carreira.

A constatação de que o *Freestyle* mantém viva a fala do cotidiano sem maiores elaborações nos permite afirmar que ele é um gênero do discurso primário em relação ao rap como um gênero secundário. A transformação estética/

métrica da fala do cotidiano das ruas do gueto através das rimas, ao se prestar ao objetivo específico de disputar a batalha do Freestyle e vencer seu desafio, faz do Freestyle uma forma incipiente do rap. O uso da escrita para a elaboração de letras a serem cantadas sistematicamente cria uma diferenciação, uma vez que o freestyler não repete seus enunciados, e permite uma elaboração crítica maior dos mesmos enunciados. Embora no rap a transmissão e a performance permaneçam orais, a composição passa a depender do crivo da caneta e do papel, o que não acontecia antes no freestyle⁷⁰.

O enunciado do rap bebe direto na fonte da fala do cotidiano também, pelo uso de uma habilidade para a rima desenvolvida através do Freestyle, onde o MC deve provar sua habilidade e competência. Mas, o uso da escrita, que permite uma administração de uma escala mais ampla de tempo para a criação de enunciados, abre um flanco para que a criatividade seja exercida de maneira que o conteúdo ganhe importância, com o passar dos tempos. Um rapper profissional produz enunciados sem a preocupação insistente de provar sua agilidade com as rimas improvisadas: para ele, o conteúdo e a forma de seu discurso, o impacto de suas idéias críticas, sua reflexão através da poesia, ocupam o centro de suas preocupações. Embora as diferenças entre os processos de produção do rap e do freestyle sejam evidentes, é inegável que ambos os gêneros, em seus vieses primário e secundário, estão em interatividade constante. Mesmo no Brasil, onde os primeiros freestylers tendiam a se especializar neste estilo, sem necessariamente tornarem-se rappers em sua forma tradicionalmente conhecida, ambos, rapper e freestyler, atuam sob as mesmas condições de produção e dialogam o tempo todo. Recente-

mente, com a difusão do Freestyle no Brasil com maior ênfase e sua popularização, fica a expectativa de como o rap será afetado por este processo que talvez o aproximará de seu equivalente norte-americano.

Multiplicidade de Vozes: Polifonia na Periferia

“Inacreditável, mas seu filho me imita / No meio de vocês, ele é o mais esperto / Ginga e fala gíria, gíria não... Dialeto / Esse não é mais seu, oh: subi! / Entrei pelo seu rádio, tomei, cê nem viu / Nós é isso ou aquilo, O quê? Cê não dizia... / Seu filho quer ser preto, Hááááá... Que ironia! / Cola o pôster do 2Pac aí! Que tal, que cê diz? / Sente o negro drama, vai, tenta ser feliz!”

“Eu sou o mano, homem duro do gueto, brown / Obá! Aquele loco, que não pode errar / Aquele que você odeia amar nesse instante / Pele parda. E ouço funk... De onde vem os diamante: da lama! / Valeu mãe, negro drama!”

A fala do freestyler é profundamente marcada pelo seu “oponente”. Este oponente, por sua vez, ocupa o lugar de “outro” bakhtiniano diante do sujeito da fala, revezando-se com ele na elaboração de enunciações como sujeito e na posição de “outro” que condiciona o discurso alheio. O “outro” do freestyle, portanto, ocupa posição de tensionamento dialético dentro do diálogo de improvisações enunciadas. Mas o freestyler dirige-se e dialoga com o público também. As reações do público afetam a performance do MC, que improvisa sobre o palco de forma instantânea. Trazer para sua improvisação aspectos do momento vivi-

do no palco da batalha – ou rinha – de MCs, interagindo diretamente com o público, legitima sua performance como uma atuação não planejada e autenticamente criada no calor do momento. Ainda assim, o oponente resiste como o “outro” central na fala do MC, uma vez que a multidão não possui identidade, ou “*é um monstro sem rosto e coração*”⁷¹. Um “outro” que, do ponto de vista da sua posição de raça e classe, nem é tão “outro” assim. O que marca uma diferenciação aqui já não é mais o território, como na disputa entre as gangues, mas a superação do oponente rumo a conquista de respeito no hip hop. Este respeito pode ou não vir acompanhado de sucesso, com todas as suas conseqüências naturais.

No rap a posição do “outro” passa a ser mais flexível, na medida que se enuncia para um sujeito “ausente” e “genérico”, não necessariamente fisicamente presente. Embora as letras tenham alvos reais, muitas vezes o sucesso do rap é fruto da capacidade desta forma de enunciação produzir identificações. A narrativa pessoal do MC que enuncia se adequa em seus fundamentos genéricos às necessidades do ouvinte. Estes fundamentos estão ligados às condições de produção do rap, compartilhada com seu público, os jovens negros da periferia (ou do gueto). Este ouvinte também é “outro”, na medida que interage com o enunciador, embora num ritmo de resposta mais lento do que o instantaneísmo do freestyle, através da reação do público no show ou na audição da música previamente gravada e executada em outro momento, na sequência.

Mas o “outro ausente” do rap abre espaço para um novo enfrentamento com o “diferente”, do ponto de vista de raça e classe. A explosão do rap como linguagem musical o fez transcender os limites da periferia (e do gueto). Embora as

primeiras composições dirigissem-se para a própria periferia, onde jovens pobres negros falavam para si próprios, a emergência de um novo “outro” real, o playboy ou o branco, abriu novos horizontes às composições do rap. Esta mudança no plano do diálogo coincide com a elevação das consciências de raça e classe dos rappers. Assim, a fala dirigida ao jovem da periferia passa a ser uma fala de conscientização, mesmo nos momentos em que ela possui o caráter de confronto, por exemplo ao criticar a alienação. O principal oponente do rapper, este sim um “novo outro” a ser derrotado, passa a ser um sujeito de posição social distinta: o racista ou o playboy.

Uma característica exemplar de como o discurso do outro compõe o discurso do rapper é a *colagem*. Neste caso, na maioria das vezes, o discurso do outro rapper aparece de forma complementar e endossadora, não como contraposição como no Freestyle. A colagem é a técnica específica do rap, desenvolvida pelo DJ, onde um trecho de uma gravação em vinil de um outro rapper – ou artista em geral – é incorporado na enunciação do MC. Esta incorporação geralmente funciona como uma citação acadêmica, visando validar o discurso do sujeito pela referência e alusão ao discurso do outro. Um exemplo de uma colagem feita pelo DJ KL Jay, do Racionais MC’s, trazendo uma música do GOG já citada em linhas anteriores, Brasília Periferia:

Periferia é periferia \ “Milhares de casas amontoadas”⁷² / Periferia é periferia \ “Vacilou, ficou pequeno. Pode acreditar”⁷³ / Periferia é periferia / “Em qualquer lugar. Gente pobre”⁷⁴ / Periferia é periferia / “Vários botecos abertos. Várias escolas vazias”⁷⁵ / Periferia é periferia / “E a maioria por aqui se parece comigo”⁷⁶ / Periferia é periferia / “Mães choran-

do. Irmãos se matando. Até quando?”⁷⁷ / Periferia é periferia / “Em qualquer lugar. É gente pobre.”⁷⁸ Periferia é periferia / “Aqui, meu irmão, é cada um por si”⁷⁹ Periferia é periferia / “Molecada sem futuro eu já consigo ver”⁸⁰ Periferia é periferia / “Aliados drogados espertos...”⁸¹ / Periferia é periferia / “Deixe o crack de lado, escute o meu recado”⁸²

O refrão de Periferia é Periferia, do Racionais MC’s, é composto por uma série de colagens, com referências a diversos grupos (entre eles o Sistema Negro, o GOG, o MRN e o próprio Racionais MC’s). A frase do GOG – *Periferia é periferia (em qualquer lugar...)* – é repetida e ligada a uma série de outras frases, de composições que também tratam do tema em questão: a periferia. As colagens são precedidas por um scratch⁸³, que anuncia a entrada de uma nova citação, como uma demarcação. O scratch também é uma referência importante para o DJ como técnica de colagem mais precisa da música citada, em cima do beat⁸⁴ da base instrumental e no mesmo pitch⁸⁵. Momento de intervenção do DJ na música, o scratch e a colagem são técnicas desenvolvidas através do rap. Considerando que o DJ raramente vai ao microfone, a colagem é, em certa medida, a voz do DJ no rap. Esta voz manifesta-se exclusivamente pela enunciação do “outro”, num movimento de “apropriação”.

Ao lidarem com um tema percorrido por outros inúmeros grupos de rap o Racionais MC’s ressalta e torna aparente esta polifonia de vozes bakhtinianas – e textos – através das colagens. É importante registrar aqui que o uso do sampler, um instrumento tecnológico de recorte e reconstrução das bases instrumentais produzidas pelo funk ou

outras vertentes da black music na elaboração das bases instrumentais revela um processo parecido no âmbito da construção do arranjo dos raps. Como nosso foco principal aqui gira em torno da palavra, nos limitaremos a ponderar esta constatação, sem desenvolvê-la neste momento em seus pormenores.

Entendemos portanto o freestyle como um gênero discursivo de caráter essencialmente primário fundamentalmente ligado ao rap como um gênero de viés essencialmente secundário. Suas enunciações desenvolvem e fomentam uma série de habilidades, como o raciocínio rápido, o conhecimento de rimas e a interação dinâmica e instantânea. Pode ser uma grande forma artística se não se prender a armadilha do “nós contra nós”, semeando rivalidades entre negros e pobres. Como fator de mediação de conflitos ou de canalização da agressividade é superior à forma da gangue, ao promover o conflito sem o advento da violência. Mas deve ser pautado por um espírito que não cultive o individualismo. O rap, por sua vez, como forma coletiva que é, possui adversários identificados e deve evitar o risco de cair numa passividade que lhe retire sua energia vital fundamental: lutar contra algo ou mesmo alguém é um fator de mobilização positivo se constituído de acordo com um entendimento mais amplo do funcionamento de nossa sociedade e de nossa posição nela. Entra aí o desenvolvimento necessário das consciências de raça e classe. Freestyle e rap, assim, podem perfeitamente complementar-se, como gêneros primário e secundário a alimentarem-se dinamicamente⁸⁶. Desta forma, o desenvolvimento de uma cultura do Freestyle no Brasil atualmente pode adquirir contornos negativos ou positivos de acordo com a concepção que norteará seu papel dentro do hip hop brasileiro atual.

Bronx, Compton, Capão Redondo: Territorialidade e Identidade

Muitas das tribos africanas que disputavam os territórios do continente negro colocaram esta disputa acima da disputa com o inimigo externo, o colonizador. Historicamente, uma parte considerável dos escravos que desembarcaram no “novo continente” compunha-se de guerreiros derrotados que foram entregues ao colonizador por tribos rivais vitoriosas nos embates locais⁸⁷. A divisão do povo africano foi um ponto de fragilidade para a resistência diante da invasão colonizadora e os europeus souberam tirar vantagem deste fator. Estes conflitos étnicos se intensificam com a divisão territorial imposta pelos europeus, uma vez que, feita “na régua” e de acordo com os interesses das potências da época, esta divisão desrespeitou fronteiras étnicas e geográficas. Ironicamente, séculos depois, dentro do confinamento imposto aos guetos norte-americanos, as gangues agrediam-se em função de disputas cuja natureza era basicamente territorial. Os hiphopers, de forma geral, e os rappers, mais especificamente e com maior ênfase, souberam engenhosamente tomar proveito deste amor ao território em função da redução dos conflitos e da canalização desta revolta contra os reais responsáveis pelos dramas vivenciados pelo gueto. Mais uma vez, todo este processo somente foi possível na medida exata em que se consolidava uma nova consciência de raça, fundamentalmente, mas também de classe. Sem auto-estima, os laços de identidade seriam impensáveis e, conseqüentemente, não haveria consciência possível no mundo caótico dos cortiços do Bronx – ou dos barracos do Capão Redondo.

Em nosso entendimento, raça e classe passam a ocupar o lugar do gueto como “território” pelo qual as gangues,

convertidas em núcleos produtores de cultura politicamente engajada, traçam novas estratégias de luta, onde o discurso ocupa um lugar central como elemento mobilizador e organizador de uma intervenção artística, sem uso da violência física portanto. Esta luta possui como alvo o inimigo racista ou de classe.

A noção de que “periferia é periferia em qualquer lugar” é uma ampliação das marcas e limites de uma identidade, onde o gueto ou a favela original são uma célula inserida num contexto maior. Este processo não acontece automaticamente, nem uniformemente. As disputas em torno das costas oeste e leste são exemplo nítido de como a identidade da gangue demora a ceder espaço a uma concepção de identidade que considere aspectos de raça e classe, mais amplos. Os rappers de Los Angeles, por exemplo, pousam para fotografias apresentando signos com a mão que expressam a sua “costa de origem”, e conseqüentemente a sua posição discursiva no rap. Estes signos são uma prática das gangues, como os Crips⁸⁸ ou os Bloods, adaptada ao contexto de embates semióticos entre leste e oeste, conforme a [figura na página 105](#).

A territorialidade ocupa lugar central neste processo, sendo o fundamento sob o qual serão erguidas a autoestima, a identidade e a consciência, condições sem as quais nenhuma luta social seria possível. Todas estas nuances produzem reflexos no âmbito das composições do rap, bem como são afetadas pelas refrações produzidas por estas composições. Este processo é flagrante no desenvolvimento das letras de rap, onde cada grupo exalta sua “quebrada” como componente de um território maior que unifica a todas as quebradas em uma mesma identidade, e não mais em contraposição a uma quebrada específica contra a qual exerce-se uma rivalidade.

Signos das Gangues de Los Angeles



Fonte: <http://www.944.com/blog/gangturf-the-nfl-is-searching-for-evidence-of-gang-signs-used-by-players/>

Lagartixas: Alienação

Nos anos 80, período onde o hip hop era pautado pela celebração, conforme vimos anteriormente, toda a mobilização estava voltada para a participação nas festas. Uma parcela dos frequentadores dos bailes black no Brasil eram tachados como “lagartixas”, o que era sinônimo de ofen-

sa, uma vez que a expressão aplicava-se aos frequentadores do baile que não aderiam “de corpo e alma” ao movimento, demonstrando um certo distanciamento. A referência às lagartixas deve-se ao fato de estes jovens permanecerem o tempo todo encostados na parede, sem envolverem-se através da dança no ritual que tomava o centro dos clubes onde aconteciam os bailes. Os lagartixas eram jovens negros da periferia que estavam no último limite de adesão ao hip hop, mas que, por alguma razão, como timidez ou qualquer outro fator, não davam o último passo, pondo o pé literalmente dentro da festa.

Nos anos 90, a expressão aparece nos raps como alusão a um sujeito histórico de posição social equivalente – negro e jovem, morador da periferia – mas cuja postura era justamente inversa ao lagartixa original: o lagartixa dos anos 90 era justamente aquele que dançava no baile. No contexto dos shows de rap dos anos 90 o clima de festa predominante e caracterizador da década passada havia sido historicamente superado no rap, embora resistisse no break. O rapper dos anos 90 já não dança mais, pois a festa foi historicamente substituída pela luta social. No contexto onde assistir a um show era como ir a uma espécie de comício, os rappers limitam-se a bater os pés e balançar as cabeças no ritmo das músicas e dançar pode ser interpretado como indício de alienação política e despreocupação com os problemas sociais denunciados pelas composições. Raramente encontra-se uma foto de capa de disco ou matéria da imprensa onde os rappers sorriem: o semblante do rap passa a expor a seriedade necessária de quem usa a arte como veículo de protesto e resistência social.

Os signos produzidos historicamente pelos rappers expressam as transformações sociais atravessadas pelo rap.

Neste caso, a força do signo que era instrumento de gozação e conseqüente constrangimento, visando alavancar a incorporação do espírito da festa, desloca-se para o constrangimento ofensivo, visando impulsionar o engajamento político na militância em torno do hip hop.

Jovens Pretos X Velhos Negros

No início dos anos 90, primeiros anos de efervescência da cultura hip hop no Brasil, uma polêmica envolvia os velhos militantes do movimento negro convencional e os adeptos da cultura hip hop, em especial os rappers, na cidade de São Paulo. Estes rappers desenvolveram uma estratégia de uso da linguagem, em contraposição à cultura racista hegemônica. Esta estratégia era distinta das adotadas pelo movimento negro tradicional até então. A adoção de estratégias díspares na luta contra um problema comum resultou num embate entre os rappers e os velhos militantes do movimento negro, com vistas a resolver o impasse da busca pelo método mais eficaz de combate e superação da ideologia racista.

A palavra “preto” consolidou-se como uma expressão pejorativa ao longo da história do Brasil. Seu uso finca raízes no sistema escravocrata colonial, trazendo consigo toda a carga negativa associada a este período. O racismo não somente possuía amparo legal por parte do Estado brasileiro, como servia de justificativa para a opressão de africanos e africanas e seus descendentes nascidos no país, figurando no contexto do sistema produtivo como um pilar de sustentação da escravidão colonial. Negros e negras trazidos do continente africano compuseram o patrimônio dos senhores de engenho como bens semoventes, destitu-

ídeos inclusive que foram de sua própria humanidade. Gozando de respaldo oficial, a elite brasileira desfilava seu racismo sem nenhuma cerimônia, num processo de naturalização que se verifica num exame crítico do universo semiótico do período.

O racismo é a ideologia conformada pela elite colonial brasileira para o estabelecimento e a sustentação do sistema produtivo escravocrata. Muitos signos, enquanto matéria-prima própria da ideologia, foram produzidos no contexto daquele período histórico. Muitas expressões ou palavras foram preenchidas por sentidos que persistem até os dias de hoje, atravessando o tempo e deixando profundas marcas na formação de nossa sociedade. Embora o sistema produtivo escravocrata tenha sucumbido formalmente em 1889 com a Lei Áurea, seu arcabouço ideológico ainda atua sobre nossas vidas mais de 1 século depois, estendendo sua mão de “fantasma” sobre nossas cabeças, de maneira análoga à clássica análise de Marx na Ideologia Alemã⁸⁹.

O movimento negro que ressurgiu no Brasil no contexto dos anos 70, sob a inspiração externa do movimento pelos direitos civis norte-americano e da luta antiapartheid sul-africana; e sob a inspiração interna do renascimento do sindicalismo e da luta contra a Ditadura Militar; após um hiato deixado pelo fim da Frente Negra Brasileira (FNB) no Estado Novo, inicia um processo de desmascaramento do racismo brasileiro. O mito da democracia racial, através da tese do Brasil mestiço e moreno constituído através de relações raciais harmônicas, começa a ser questionado. No campo semiótico, denunciar todo o conteúdo semântico por trás de expressões como mulato⁹⁰ ou denegrir⁹¹ passa a ser uma das trincheiras de atuação do movimento negro. Ainda que a procedência etimológica destas palavras

almente uma controversa polêmica, e não é nosso objetivo aprofundar esta polêmica aqui, é fato que o debate gerado pela polêmica seja positivo para o amadurecimento de diversas questões caras à nossa sociedade rumo a uma convivência racial mais democrática.

A composição étnica nacional levou a elite brasileira a flexibilizar a concepção racial que embasou historicamente sua ideologia racista. Nos EUA, aonde os afro-descendentes não chegam a 13% da população, segundo o senso, o preconceito opera segundo a *origem*. Assim, uma pessoa cujos traços físicos não sejam predominantemente negros, mas que possua africanos ou afro-americanos entre seus antepassados, é considerada negra. No Brasil, país muito mais miscigenado, esta prática reduziria os não-negros a uma minoria absoluta, o que seria perigoso para um país que mal superou historicamente a escravidão (pensemos no clima das primeiras décadas após a Lei Áurea e até mesmo nos anos 70, momento em que ainda havia ex-escravos vivos). O preconceito, no Brasil, opera por critérios de *marca*, em distinção aos critérios de *origem* de outros países como os EUA⁹². Esta foi uma estratégia das classes dominantes para a preservação e reprodução da desequilibrada relação racial de poder que se consolidou durante o escravismo.

O preconceito de marca criou categorias intermediárias que o senso comum denominou de forma diversa: morenos, marrons, mulatos, mestiços, etc. Se ser preto significava estar no grau máximo de vulnerabilidade expositiva e estigmatização pelo racismo, ser moreno poderia significar alguma proximidade com os brancos, numa fuga psicológica cujo resultado prático de esquivamento das práticas discriminatórias é duvidoso. De qualquer forma, ainda que fosse por um pretenso “abrandamento” das conseqüências

danosas da discriminação, podia ser um ganho real diante da lógica perversa de opressão e marginalização que o racismo impunha. As classes dominantes do Brasil perceberam e se beneficiaram deste processo, fomentando a confusão estabelecida pelo uso de uma série de expressões que designavam o negro de forma difusa. O uso destas expressões está diretamente ligado ao potencial de desenvolvimento da consciência de raça e à conseqüente ampliação da capacidade de mobilização do movimento negro. O poder de fogo que o movimento negro poderia alcançar foi minado historicamente pelo uso destas expressões, que transformaram a superestrutura do país num grande espectro de definições de marca divididas entre si, diluindo a base concreta sobre a qual se ergueria a consciência de raça.

O próprio IBGE, até hoje, divide os negros brasileiros entre pretos e pardos, como se a neutralidade da ciência fosse possível e como se esta divisão fosse “cientificamente” mais precisa. Como estabelecer as fronteiras entre uma categoria e outra? Não nos cabe aqui levantar a hipótese mais correta para a forma como o IBGE, mais especificamente, e nossa sociedade, de forma geral, deve classificar suas etnias. Nosso interesse aqui é mostrar como existem relações de poder que permeiam o tempo todo as decisões desta natureza. O movimento negro se vale desta constatação para buscar uma classificação mais favorável à delimitação de todo o conjunto populacional discriminado, o que muda profundamente a forma como os dados estatísticos são produzidos e apresentados.

Os dados do IBGE levantados pelos últimos censos mostram que o percentual de negros (pretos e pardos) têm aumentado relativamente à população total do país. Alguns estudiosos já apontam como este processo têm relação com

a formação de uma consciência de raça por parte do negro no Brasil, uma vez que a taxa relativa de natalidade entre negros e brancos não se alterou significativamente a ponto de justificar uma mudança na correlação entre negros e brancos na composição étnica nacional. A reconstrução da auto-estima, muito além de ser mero fator de conforto psicológico, está diretamente ligada a este processo de formação da consciência de raça, através da autovalorização. É neste contexto, e somente nele, que o uso de uma camiseta com o dizer “100% Negro” se justifica, pois num outro contexto poderia remeter a uma concepção racista também, conforme querem fazer crer aqueles que descontextualizam este debate para acusar o negro de “racista ao contrário” no contexto atual.

No plano do senso comum existe uma concepção de raça por trás da palavra negro, em contraposição ao uso da palavra preto, uma vez que preto remete a uma cor e negro remete a uma raça. A expressão negro, para além de uma mera forma de demarcação, remete a todos os valores étnicos que servirão de base para a constituição de uma nova identidade do sujeito histórico negro brasileiro.

Vencido todo este processo de debate pelo movimento negro em torno de um comum acordo entre os setores que o compunham, eis que surge uma juventude que faz uso da palavra preto, desequilibrando novamente um jogo semiótico que, ao menos no interior do movimento negro tradicional, tendia a se estabilizar em torno de uma estratégia comum. Para os velhos militantes do MNU (Movimento Negro Unificado) e das ONGs que compunham a CONEN (Confederação Nacional de Entidades Negras), os rappers soavam como jovens desavisados que se articulavam em torno do uso de uma expressão pejorativa como a palavra

preto, evidenciando sua alienação política. Quem eram estes jovens que tinham a audácia de se erguer contra a corrente de pensamento que já havia consolidado sua tática? Onde eles queriam chegar com suas gírias e posturas que os identificavam com a bandidagem?

O rap é um gênero discursivo que têm na crítica ao racismo e na valorização da juventude negra um dos seus pilares de sustentação, nítida e notoriamente. O uso da palavra “preto” numa frase como a do DMN: “4P, Poder Para o Povo Preto”⁹³, numa importação da velha palavra de ordem Black Panther, seria uma contradição muito grande por parte de jovens que estariam lutando contra o racismo através de um de seus componentes de propagação... O rapper constrói novas “pontes semióticas”, tecendo novas ligações semânticas, resignificando palavras que até então se prestaram a ser verdadeiros veículos de produção e reprodução da opressão racial. Desta forma, desarma o opressor, ao tirar-lhe da mão, mesmo que momentaneamente, o chicote com o qual ele o açoitou durante séculos de história. As classes dominantes operam para que a palavra apareça como um signo monovalente sob seu controle, pois desta forma a elite burguesa e racista preservaria e perpetuaria o seu poder. O problema é que a palavra é um signo vivo, arena da luta de classes e outros embates sociais entre novos sujeitos históricos que lutam o tempo todo pela hegemonia no campo semiótico. Cabe ao MC o ato de entrar na batalha semiótica de disputa pelo poder, com toda a energia criativa que a juventude possui.

Pode-se afirmar que a própria palavra “negro”, que hoje soa a nossos ouvidos como música, mas que outrora já soou como um estridente arranhar de painéis, passou por um processo de transformação pelas mãos do próprio mo-

vimento negro. Assim como o movimento negro foi inteligente em suas escolhas táticas, os rappers também vieram a dar a sua contribuição, num debate onde não existem certo ou errado, mas sim formas distintas e dinâmicas de luta anti-racismo expressa no campo da superestrutura, onde as palavras espelham as mudanças materiais produzidas pela história.

Niggaz X Bitches

A música “Real Niggaz Don’t Die”, do grupo N.W.A., é um marco no uso da expressão niggaz (um termo pejorativo racista). Os rappers usam a palavra grafada com a letra “z”, como forma de diferenciação, hipoteticamente. Outras palavras, como “gangzta”, são também grafadas com a letra, em substituição ao “s”. Não encontrei uma explicação segura para esta mudança na grafia. Ao trazerem uma expressão racista típica dos sulistas norte-americanos (muitos negros do sul imigraram para Los Angeles nos anos mais violentos da segregação racial) para o uso cotidiano, as gangues retiravam-lhe todo o peso da ofensa: na intimidade, a palavra niggaz ganhou expressão de afetividade. Uma simples mudança no contexto (um beco escuro de Compton ou uma loja chic de Beverly Hills) da fala, ou no sujeito (um membro de gangue ou um policial) da fala, dispara uma ligação semântica radicalmente oposta. É possível que o jovem membro da gangue buscasse inicialmente uma ironia nesta palavra que freqüentava a sua fala do cotidiano. Ao torná-la pública, os rappers ironicamente chocaram até os usuários originais da expressão, que reagiam hipocritamente ao verem exposta sua atitude discriminatória. No discurso do N.W.A., para além

da ironia, o deboche caricato criou um constrangimento de proporções gigantescas para a sociedade norte-americana. A influência do gangsta rap junto à juventude foi pauta de intensos debates no Congresso. Os CD's de rap (todos) ganharam um selo obrigatório com a expressão "Parental Advisory: Explicit Lyric's". O FBI chegou a ponto extremo de investigar supostas ligações do grupo N.W.A. com o crime. Toda esta confusão gerou um marketing que tornava cada vez mais popular o gangsta rap, vendendo milhões de cópias no mundo todo⁹⁴.

"When the pussy ass niggas try to fuk wit me / Yo because it's useless to try / To kill a nigga cause nigga a muthafuking real / nigga don't die / I'm a muthafuking nigga (wit an attitude)"⁹⁵

"Cuz my clique's all true, true niggas, true game, true paper / Keepin' up with us, trust the true then break it / Take the shit outside or start it in the club now / Y'all gon' tear it up then I'mma shut the bitch down / Die bitches, everywhere you go / Bitches is dyin', bitches been dyin' for over 400 years / I'm a mother fuckin' bitch (wit an attitude)"⁹⁶

Mas a polêmica mal havia iniciado. O rap é um gênero musical hegemonicamente masculino que reflete a cultura geral da sociedade que o cerca, quando o tema é machismo. Para uma jovem negra do gueto dos EUA, participar do hip hop, em especial do rap, a linguagem que mais expressa o machismo, significava a reprovação social, em especial da família. O rapper, em geral, apóia e recebe bem a mulher que se aventura no rap, mas de forma hipócrita: a mulher rapper passa a contar com o respeito como mili-

tante, porém, como mulher em sua plenitude, fica mal vista; o rapper se relaciona casualmente com as mulheres do movimento, mas só mantém relação estável (como o casamento ou o namoro) com as mulheres de fora. A discriminação contra as mulheres afastou muitas delas do movimento, mas aquelas que heroicamente resistiram cumpriram um papel estratégico de questionar os valores masculinos do rap de forma muito ativa⁹⁷. Em 1999, oito anos após a polêmica com o N.W.A., as mulheres é que vão reacender a polêmica, desta vez para confrontar a sociedade de forma geral, e os homens do rap de forma particular. Embora a estratégia de re-significação fosse parecida, a expressão *bitches* soava tão forte que, naquele contexto, sinalizava aos homens: nós podemos ir tão longe quanto vocês, ou até mais...

“Sou Dina Di, mulher de fibra e têm muitas como eu / que é capaz de resistir ao que vem... Que vai além / que não atrasa de ninguém que faz o bem / aí, que não virou refém de homem, / certa e independente que constrói o próprio nome, / mas, têm aquelas que desacredita, / que não se movimenta, lenta, parasita, / não anda, do tipo que os homens domina e comanda / enfim, respeito sim, mas, desde que ele tenha por mim / aí, e se não ter vai ficar pequeno, as minas tão vindo... / se unindo, tão vendendo, vão destilar todo veneno, / é vivendo e aprendendo com a dor, com a falta que faz / meus pais, que me deixaram amigos e rivais.”⁹⁸

Os jovens do hip hop ousaram dar vida aos signos que criaram ou recriaram, contrapondo-se aos interesses da

classe dominante. A elite tende a estabelecer processos de significação por onde resguarda seus interesses, elaborando assim toda a arquitetura de sua ideologia. Os rappers, criativamente, colocam este processo em evidência e estabelecem constrangimentos, na mesma medida em que contrapõem às ligações semióticas da elite as suas ligações, de acordo com seus anseios de raça, principalmente. A linguagem artística, em geral, não deve estar necessariamente subordinada aos interesses do politicamente correto, na medida em que o politicamente correto pode ser, em determinados momentos, a manutenção de um “sistema de polidez” burguês e racista. A livre manipulação das palavras no plano lúdico pode despertar a sociedade para a vida que reside em cada uma delas. Como na teoria da curvatura da vara, muitas vezes a problematização extrema é que produz os constrangimentos necessários para o despertar de grandes mudanças materiais reais. Não por acaso, como na história “A Roupa Nova do Rei”⁹⁹, cabe ao jovem o poder de mudar o mundo dos adultos, apontando seu dedo e afirmando que “o Rei está nu”.

Minha Palavra Vale um Tiro

“Minha palavra vale um tiro, eu tenho muita munição”¹⁰⁰

“Eu vim pra resolver, apontar uma solução: a mente engatilhada, o microfone na mão”¹⁰¹

“Na disposição, de Shure¹⁰² na mão. A rima é a munição e o clima é de tensão”¹⁰³

O rapper não condena o bandido¹⁰⁴ precipitadamente, até por uma questão de sobrevivência na periferia, mas princi-

palmente por manter em seu foco o verdadeiro responsável pela opressão, o “boy” (de playboy). Embora discorde frontalmente da estratégia do ladrão, que busca ascensão social individual sem lutar pela mudança do sistema, o MC poupa-o em seu discurso mais direto, sem condená-lo a partir de algum preceito moralista. Mesmo o bandido sem “proceder”, como o “nóia”, um viciado em crack que põe a busca pela droga acima de qualquer outro valor e é alvo da crítica do rapper, não aparece nos raps como um inimigo principal, mas como uma consequência do sistema. No entanto, sutilmente, o MC busca, pelo seu exemplo pessoal e mesmo por seu discurso, de forma indireta, apontar o perigo dos caminhos pelos quais o crime pode conduzir. O bandido, de forma geral, seja ele um traficante ou um ladrão, sabe disto. Ainda que o rap produza um discurso de dissuasão do uso de drogas, o que pode interferir nos lucros do traficante, a postura de respeito e compreensão legítima o rapper a ponto de não atrair para ele qualquer tipo de hostilidade por parte do traficante. Enquanto a sociedade confronta a pessoa do bandido em si, o rapper confronta a posição social do bandido, poupando-o pessoalmente. Este, a nosso ver, é um sinal de uma percepção aguçada do funcionamento da sociedade capitalista e uma postura arrojada diante dela, garantindo a sobrevivência do rapper num contexto socialmente caótico e violento, e tratando radicalmente o problema do crime em sua raiz, observando-o em sua natureza social estrutural (e não como um mero desvio moral individual) dentro do capitalismo.

Talvez por esta proximidade entre o rapper e o ladrão é que os MCs lancem mão com tanta frequência das analogias entre o microfone e o revólver, a bala e a palavra (em forma de raciocínio ou pensamento, ou mesmo de discurs-

so). O trabalhador que opta por um estilo de vida “honesto” – que segue à risca os preceitos morais hegemônicos e os parâmetros legais vigentes – se diferencia do bandido em todos os aspectos possíveis: o modo de falar, de se vestir, e por aí afora. É um movimento de fuga do estereótipo que pesa sobre os cidadãos da periferia que buscam uma oportunidade de trabalho “no asfalto”. Já o rapper se confunde com o bandido em sua aparência, em sua fala, em sua postura diante do mundo, embora não busque infringir a lei para benefício próprio. Ele não possui a preocupação com o estereótipo: justamente pelo contrário, esta posição de ser visto como bandido sem efetivamente ser, para o rapper, é uma forma de crítica, uma vez que expõe como o playboy generaliza e trata todos os moradores da periferia como bandidos, embora somente uma minoria absoluta o seja de fato. A produção simbólica e estética da cultura do bandido é apropriada pelo rapper, e vice-versa, pois o ladrão também faz um movimento de aproximação que vai de encontro ao universo simbólico e estético produzido pelo rapper. Atuar na periferia é andar neste limite tênue e perigoso onde, para a sobrevivência, o MC deve conquistar o respeito dos criminosos, sem com isto envolverem-se ou mesmo legitimarem o crime como prática socialmente aceitável.

Não podemos negar que a aproximação entre o rapper e o bandido produz um risco de “contaminação” ideológica para o hip hop. No Rio de Janeiro, os “Proibições” são a expressão de como este processo pode se dar, onde as facções¹⁰⁵ do tráfico financiam os funkeiros que fazem, abertamente, propaganda da qualidade de seus produtos e intimidam a concorrência. Obviamente, estamos tratando de uma pequena parcela do funk carioca, mas que deve ser registrada. Este processo não se verifica no estado de São

Paulo pelo encontro entre dois fatores: o PCC, ou o “Partido”, como é chamado na periferia, organização mais recente historicamente, ainda não produziu rachas e “governa” sozinho, sem necessidade de marketing ou disputa contra a concorrência; de outro lado, o rapper paulista é politizado, tendo portanto maior clareza de seu papel social e de suas tarefas como militante¹⁰⁶.

Existe uma “cultura de periferia” cujos enunciados estáveis formam um gênero do discurso primário. Estes enunciados, marcados por expressões, ditos populares e gírias são socialmente estigmatizados na medida exata em que aparecem na fala de uma classe social e uma raça tidas como inferiores. O morador da periferia que sai de casa para trabalhar na residência de uma família de classe média ou num escritório no centro, foge deste gênero primário, evitando enquadrar-se num estereótipo que inviabilizaria sua aceitação. Já o bandido transita com desenvoltura por este gênero primário, uma vez que não busca uma integração social restrita aos marcos legais de nossa sociedade. Assim, o contato burguês com os gêneros primários da periferia é muitas vezes mediado pelo contato com o bandido, ainda que pela exposição indireta na televisão. Este processo reforçou, historicamente, o estigma, alimentando preconceitos de classe e raça. A grande contribuição do rapper foi trazer à tona esta fala do cotidiano em suas composições. Por sua posição social prestigiada em função de sua militância e seu ativismo político; bem como por ser um artista, o que lhe profere um status especial, uma vez que lança mão da linguagem universal da música para se comunicar, o rapper legitimou socialmente esta fala do cotidiano da periferia. Ao elaborar seu gênero secundário – o rap – do discurso, o MC não teve nenhum tipo de constrangimento ao manipular os gêneros primários da

periferia. O playboy, que já nutria curiosidade e até mesmo um certo fascínio pelo universo semiótico periférico alcançou um “desencargo” perfeito para sua consciência, sentindo-se livre para o contato com este universo. Isto talvez explique, em parte, o recente interesse por filmes como “Cidade de Deus” ou “Carandiru”. O “boy que quer ser preto”, mesmo sem ter vivenciado o “negro drama”, é um fenômeno relacionado à emergência do discurso do rapper.

“Se liga aí, sangue bom: vou aciona(r) / “Só Criminoso”, Kid Nice agora está no ar / Segura agora a bronca, pois o bicho vai pega(r)... / Só maluco, lado a lado, apetitoso pra rima(r) / Original, normal. O que você me diz? / Se não se liga no som, não vai ser feliz / Campinas a área. O som: pancada! / O crime é o tema. Se(r) criminoso é te(r) levada / Palavra renegada na mente dos grandes / Mas desse modo maluco, eu vou adiante / A rima daqui vai faze(r) você passa(r) mal / Só idéia forte de Efeito Moral¹⁰⁷ / Pois minha vida é amarga como fel / Droga, polícia, bandido, Realidade Cruel / Sempre de frente com a Cena do Crime / Desse modo, só Papo de Quadrilha se define / Pois, sou rapper, sou da rua, sou consciente / Com uma arma na mão, baseado na mente / Sobrevivente ativo, ciente do perigo, digo: / A morte, seriamente, é pra quem dá motivo / Poperô vai treme(r), Lariatixa corre(r), / roqueiro se doe(r), pagodeiro vai se fode(r)! / Pois a rima é minha cara, não vou para(r) / Verbo pesado, aí: agora eu vou decola(r)...”¹⁰⁸

Cotidiano violento, veneno 100%, / Dexter, na fúria, chegando pro arrebento, / na disposição, de shure na mão, a rima é a munição e o clima é de

*tensão / Destruição não... Ascensão, irmão! / É a cara, então vem comigo ladrão. / Mas venha na fé, você sabe como é: / é necessário ter atitude, né?*¹⁰⁹

O rapper usa situações do cotidiano na construção de suas metáforas. Um ouvinte que subestime a capacidade poética do rapper não conseguirá nunca penetrar verdadeiramente seu universo semiótico, limitando-se a observar o discurso em sua literalidade superficial. Um trecho recortado fora de seu enunciado completo, ou mesmo um enunciado fora da situação concreta da enunciação, pode gerar falsas compreensões, que transformariam a maioria dos raps em meros discursos de apologia ao crime. O MC joga com as múltiplas conexões semânticas que o signo pode adquirir no contexto da poesia. Ser um rapper – o que, por si só, já implica ser da rua, foco de origem do rap – consciente, como no trecho acima, pode contrastar com a arma na mão que o rapper porta, se esta arma não fosse o seu microfone. Assim como o “baseado na mente” seria um mero cigarro de maconha que já foi fumado e cujos efeitos já são sentidos, não estivesse o MC sinalizando que seu discurso foi produzido (ou se baseia), conscientemente, em sua mente (no seu intelecto).

*“Jardim Rosana, Três Estrela e Imbé. Santa Tereza, Valo Velho, Dom José. Parque Chácara, Lídia, Vaz: “fundão”... Muita treta p(r)a Vinícius de Moraes / Não adianta querer, tem que ser, tem que pá... / O mundo é diferente da ponte pra cá! / não adianta querer ser: tem que ter para trocar... / O mundo é diferente da ponte pra cá!”*¹¹⁰

Mano Brown, na música “Da Ponte Pra Cá”, após citar os bairros de sua quebrada (do lado de cá da ponte), afirma que esta quebrada – a extrema zona sul de São Paulo, o chamado o “fundão” – é “muita treta pra Vinícius de Moraes” (sic). Aqui, Brown constata a Bossa Nova como uma produção carioca de uma outra classe social, e porque não uma outra raça, onde as descrições de uma outra cidade (de sol, mar, barquinhos, etc.) contrastam com as descrições do cotidiano violento da periferia, onde as classes populares em geral, e os negros particularmente, vivenciam “o lado de cá da ponte”. Mas o que é afinal que “têm que ter pra trocar” do lado de cá? Uma arma? Munição? Pra trocar tiros? Ou idéias? Ter “idéia pra trocar”, na expressão popular das periferias de São Paulo, é ter clareza e convicção sobre seus atos e conversar com tranquilidade, sem medo, sobre eles, com qualquer interlocutor. Esta expressão surge talvez da prática policial de interrogar e inquirir um suspeito sobre sua conduta, com o objetivo de pô-lo numa contradição ou mesmo tirar do interrogado um ato falho que o denuncie em sua contravenção. Ou será que “ter idéia pra trocar” é não cair em contradição num interrogatório de um traficante que busca um “cagueta”, um delator? O rapper é um cidadão consciente de sua posição na “quebrada” e busca, diante dela, a sobrevivência, em primeiro lugar, e a denúncia, através de sua poesia. O que há em comum entre a Bossa Nova e o Rap é que ambas são poesia. Mas o que diferencia estes gêneros do discurso a ponto de um tiro não caber na poesia do Vinícius, da mesma forma como a contemplação das belezas da natureza carioca não cabe na poesia do Mano Brown? Ambas produzem seus enunciados como sujeitos históricos que falam de lugares sociais radicalmente opostos: suas classes e suas raças.

Referências

Notas

¹ Sobre este processo, ver ANDRADE (1999).

² Atribui-se ao MC Love Bug Starski a invenção do termo hip hop (balançar os quadris). Inicialmente, era um grito de agitação da Block Party, a festa típica do gueto nova-iorquino.

³ Master of Ceremony, ou Mestre de Cerimônia. Ver mais detalhes no item 6.4.

⁴ Disc Jockey, ou Piloto dos Discos. Ver mais detalhes no item 6.5.

⁵ Uma das possíveis explicações aponta que b-boy deriva de break boy. Embora esta seja a explicação semântica mais aceita, há quem afirme que deriva de Bronx boy. O b-boy é o dançarino do hip hop. Ver mais detalhes no item 5.

⁶ Beat Box é a batida percussiva do rap (caixa e bumbos, essencialmente) feita com a boca, usada no momento em que o rap surgia nas ruas de Nova Iorque, onde não haviam equipamentos de som.

⁷ Sobre aspectos históricos do movimento hip hop de Campinas, ver o trabalho de LIMA (2005), que aborda educação não-formal em Campinas; FERREIRA (2005), estudo em que a autora aprofunda um olhar sobre contradições históricas do hip hop de Campinas entre b-boys/MCs, grafiteiros/MCs ou old school/new school; MORENO (2007), que analisa o processo de construção das políticas públicas: Conferência Municipal do Hip Hop, Conselho Municipal do Hip Hop e Casa do Hip Hop; e CAMPOS (2007), que analisa mais detidamente as políticas de educação não-formal protagonizadas pelo hip hop

em Campinas nos programas A Escola é Nossa e Férias Jovens, da Secretaria de Educação.

⁸ Meu estudo evoca, principalmente, os anos 80 e 90.

⁹ Estilo de rap que surgiu entre 89 e 90 em Los Angeles, denunciando a violência policial e o ambiente caótico das ruas de Compton, distrito de Los Angeles. Após toda a polêmica em torno do estilo gangsta, suas letras tornaram-se apelativas e a evocação da violência e outros problemas caiu na banalidade. A polêmica e a consequente exposição negativa na mídia converteram-se em mero marketing para a venda de discos. O que era uma denúncia de aspectos problemáticos da vida no gueto adquiriu contornos apologéticos destes mesmos problemas. Embora existam ainda, na cena “underground”, uma série de rappers comprometidos com as raízes do próprio gangsta rap, a mídia apresenta apenas as gravações mais comerciais, o que contribui para a imagem negativa que se formou em torno do gênero. Trataremos com maior profundidade mais adiante.

¹⁰ Ver nota 32.

¹¹ No pixo, os pixadores hierarquizam-se conforme o tempo de atuação, onde os mais velhos possuem privilégios: pixam primeiro, acessam os lugares mais visados no muro, tomam decisões arbitrariamente em nome do grupo, etc. No graffiti não existe este tipo de hierarquia e consequentemente os padrões organizativos pautam-se por um funcionamento horizontal, através de critérios mais democráticos.

¹² Com relação ao mérito estético, não ousaríamos tecer considerações comparativas entre o graffiti e o pixo. São duas formas muito distintas de intervenção. Embora reconheçamos o pixo como uma desobediência civil, cujo objetivo é agredir a sociedade, esta constatação não anula o seu mérito estético, com todo o seu universo semiótico. Uma visão alternativa a nossa, mais próxima da visão hegemônica que a sociedade possui dos pixadores, pode ser conferida em SALES (2007).

¹³ Apresento uma definição detalhada mais à frente.

¹⁴ Trecho da música “Pânico na Zona Sul”, do grupo RACIONAIS MC’s (1990). (ver CD anexo)

¹⁵ BAKHTIN (2009)

¹⁶ BAKHTIN (2010)

¹⁷ Os gêneros do discurso primários são constituídos pela comunicação verbal cotidiana, enquanto os gêneros do discurso secundários se definem pela comunicação cultural mais complexa, marcados principalmente pela escrita. (BAKHTIN, 2010)

¹⁸ Dialogo, a partir daqui, com toda a história do hip hop transmitida culturalmente pela oralidade. Alguns trabalhos me influenciaram muito por sua capacidade de sistematizar esta cultura, entre eles: ANDRADE (1996), SILVA (1998) e GUIMARÃES (1998) pela repercussão acadêmica e política em função do pioneirismo; LIMA (2001) e LIMA (2005), pelas análises cujo foco é a cidade de Campinas; MOTTA e BALBINO (2006), PIMENTEL (1997) e ROCHA (2001), pelo relato jornalístico de fatos importantes; e, por fim, não poderia deixar de citar os estudos de FERREIRA (2005), MORENO (2007), SUNEGA (2008) e SALES (2007) - com os quais me coloco em posição dialética - que contribuíram para o fortalecimento de minhas convicções.

¹⁹ MUHLSTEIN (1991)

²⁰ Estimava-se que os gastos com a guerra do Vietnã giravam em torno de 28 milhões de dólares por dia, desde 1961. Após 14 anos, os norte-americanos assistiram suas tropas saírem derrotadas do Vietnã em 1975. (WACQUANT, 2008)

²¹ O uso desta expressão está carregado de valores morais, visto que os nova-iorquinos analisam o comportamento do outro como socialmente “desajustado”, à partir dos próprios parâmetros de comportamento humano da maioria branca, tidos como modelo para todos;

²² O democrata David Dinkins, o primeiro negro a se tornar prefeito em Nova Iorque, cujo discurso era moderado e a reputação digna, a ponto de esfriar os ânimos mais exaltados pelos conflitos étnico-raciais, vence as eleições em 89 (MUHLSTEIN, 1991);

²³ Nos anos 60, durante as mobilizações pelos direitos civis, e entre 1890 e 1910, após o abolição formal da escravidão, acontece o ápice da violência racial nos EUA. Nova Iorque somente foi palco de violência racial no confuso período da Guerra de Secessão, em 1860, no “Levante Irlandês Anti-negro”; (WACQUANT, 2008)

²⁴ Nenhuma comunidade tinha peso suficiente para impor sua lei, como os irlandeses em Boston ou os poloneses em Chicago; (WACQUANT, 2008)

²⁵ MUHLSTEIN (1991).

²⁶ MUHLSTEIN (1991).

²⁷ WACQUANT (2008).

²⁸ WACQUANT (2008).

²⁹ O paradigma ecológico inspira-se num conceito naturalista, onde tanto homens quanto as plantas usam estratégias idênticas de competição pelo espaço. Os intelectuais que formularam este conceito estão ligados à Escola de Chicago: Robert E. Park, Ernest Burgess, Roderick McKenzie e Louis Wirth. (WACQUANT, 2008).

³⁰ WACQUANT (2008).

³¹ WACQUANT (2008).

³² WACQUANT (2008).

³³ WACQUANT (2008).

³⁴ FREUD (2002).

³⁵ Disputas de dança.

³⁶ Assinaturas com os nomes das gangues.

³⁷ Embora a grafia “correta” para pichação utilize “ch”, o pixo, nos moldes como se consolidou no Brasil, estabeleceu, por iniciativa dos pixadores, o uso do “x”. A hipótese mais provável seria a do uso como forma de diferenciação de outros tipos de pichação (poética, política, etc.). Durante minhas pesquisas para o desenvolvimento deste estudo eu não obtive dados concretos que confirmem esta hipótese. Em todo caso, adoto o pixo, grafado com “x”, entendendo que este termo expressa e demarca melhor o objeto de minhas análises.

³⁸ Embora nossos apontamentos levantem hipóteses sobre a ordem lógica ou de desenvolvimento dos estilos de graffiti, a ordem cronológica ainda não foi suficientemente resolvida (e talvez nunca seja objetivamente resolvida), em função da simultaneidade com que aparecem nos registros consultados.

³⁹ GILROY (2001).

⁴⁰ ANDRADE (1996).

⁴¹ BAKHTIN (1987).

⁴² A música *Fight the Power*, do grupo Public Enemy, fez parte da trilha sonora do filme “Faça a Coisa Certa” (*Do the Right Thing*), do SPIKE LEE (1989).

⁴³ MARX (2008).

⁴⁴ Uso a expressão *break*, derivada de *break dance*, em função de sua popularização. Entretanto, registro aqui a existência de uma polêmica em torno da expressão correta: alguns *b-boys* insistem na utilização de *B-boying* ou *Breakin’*. Ver mais em “Conceitos da Dança de Rua”, de AZEVEDO, Herval de, disponível em http://centralhiphop.uol.com.br/site/?url=biblioteca_detalle.php&id=5

⁴⁵ GILROY (2001).

⁴⁶ Não acreditamos na homogeneidade do continente africano, até porque isto iria de frente a exemplos como o Egito, onde havia uma transmissão escrita. O que defendemos aqui é nossa

compreensão acerca de uma cultura oral muito forte, verificada até os dias de hoje nos terreiros de candomblé, por exemplo, onde os dialetos africanos teimam em se reproduzir, através das cantigas. O fato de não existir um livro sagrado das religiões de matriz africana, como a Bíblia, não impediu que o culto aos orixás sobrevivesse no Brasil.

⁴⁷ Sobre este fenômeno ver o documentário “Na rota dos Orixás” de BARBIERI (1998).

⁴⁸ LIMA (2005).

⁴⁹ SPIKE LEE (1989).

⁵⁰ Entrevista no site: <http://www.publicenemy.com/index.php?page=page5&item=4>

⁵¹ O Filme “8 Miles” apresenta o freestyle como cultura dos guetos norte-americanos, um caminho trilhado pela maioria dos rappers antes do sucesso e da adesão ao rap convencional previamente escrito. RANSON (2002)

⁵² É possível afirmar que o jovem rapper faz parte de uma geração cujos pais já não viam no Jazz uma forma de ascensão social pelo caminho profissional como instrumentista. Assim, o ensino de música já não era tido como uma prioridade em Nova Iorque entre os negros, conforme fora em outras épocas passadas. (HOBSBAWN, 1990)

⁵³ Afrika Bambaataa foi o fundador da Zulu Nation, inspirado pela Islã Nation, organização do movimento negro da qual Malcon X fez parte. Foi Bambaataa que definiu os 4 elementos básicos do hip hop: b-boy, MC, DJ e graffiteiro. Depois, com a necessidade de garantia das raízes originais do hip hop, estabeleceu também o 5º elemento como sendo a consciência social (ver introdução).

⁵⁴ HOBSBAWN (1990) e SODRÉ (2002)

⁵⁵ Entrevista do Nazi concedida ao programa de rádio virtual “Freestyle”. Disponível em: <http://www.programafreestyle>.

com.br/programa_freestyle/freestyle-hip-hop-cultura-de-rua-20-anos/

⁵⁶ O acesso a filmes como BEAT STREET (Loucura do Ritmo) e WILD STYLE (sem tradução para o português) pode ser uma possível explicação para a divulgação da cultura hip hop no Brasil.

⁵⁷ Uma análise mais detalhada deste período histórico de florescimento da cultura hip hop no Brasil, em sua relação com o desemprego e outros problemas sociais como a violência, dentro do contexto econômico neoliberal, está em LIMA (2006).

⁵⁸ Música “Brasília Periferia”, LP “Dia a Dia da Periferia”. GOG (1994)

⁵⁹ Ver análise mais detalhada em GUIMARÃES (1998).

⁶⁰ Dados do Senso Norte-americano *http://www.census.gov/*

⁶¹ Entendemos o movimento black power como um desdobramento da luta do movimento negro, que atua no campo da cultura, mas que compõe o movimento negro geral em toda a sua diversidade.

⁶² Álbum “Greatest Hits” do N.W.A. (1996)

⁶³ Sobre o contexto de Compton que gerou o gangsta rap ver MENACE II SOCIETY (Perigo Para a Sociedade) e BOYZ N THE HOOD (Os Donos da Rua).

⁶⁴ Interessante notar aqui como um rapper como Ice Cube, ex-membro do N.W.A. em carreira sólo, se curve diante deste mercado em função de sua sobrevivência. Daí resulta a contradição de seu currículo, que ostenta uma atuação reconhecidamente feliz em “Boyz’n The Hood” (Os Donos da Rua, no Brasil), um clássico do cinema sobre hip hop dirigido por John Singleton, ao mesmo tempo em que aparece no blockbuster “Anaconda”.

⁶⁵ Entrevista concedida por Mano Brown, vocalista do Racionais MC’s, ao jornalista Spency Pimentel, publicado na Revista TEORIA E DEBATE (2000/2001).

⁶⁶ Um estudo mais detido sobre o discurso do grupo Racionais MC's, com outra abordagem – sob a ótica da teoria do discurso de Maingueneau – mas com pontos de comum acordo com o presente estudo está disponível em SOUZA (2004) e em SOUZA (2009).

⁶⁷ Da música “De Política em Política”, faixa título do LP de ATHALYBA E A FIRMA (1992).

⁶⁸ A música “Luto” (PAVILHÃO 9, 1994) faz referência a um menor executado pela R.O.T.A. em São Paulo.

⁶⁹ Estas características todas aproximam muito o rap do repente e da embolada, formas de improvisação originais do Brasil.

⁷⁰ BENTES (2008).

⁷¹ Negro Drama, do CD “Nada Como um Dia Após o Outro Dia”. RACIONAIS MC's (2002)

⁷² Música “Fim de Semana no Parque”, LP “Raio X do Brasil”. RACIONAIS MC's (1993)

⁷³ Música “Bem vindos ao Inferno”, faixa título do LP do grupo SISTEMA NEGRO (1993).

⁷⁴ Música “Bem vindos ao Inferno”, faixa título do LP do grupo SISTEMA NEGRO (1993).

⁷⁵ Música “Brasília Periferia”, LP “Dia a Dia da Periferia”. GOG (1994).

⁷⁶ Música “Fim de Semana no Parque”, LP Raio X do Brasil. RACIONAIS MC's (1993)

⁷⁷ Música “Periferia segue sangrando”, LP “Prepare-se!”. GOG (1996).

⁷⁸ Música “Bem vindos ao Inferno”, faixa título do LP do grupo SISTEMA NEGRO (1993)

⁷⁹ Música “Cada um por si”, LP “Bem Vindos ao Inferno”. SISTEMA NEGRO (1993)

⁸⁰ Música “Um homem na Estrada”, LP “Raio X do Brasil”.

RACIONAIS MC's (1993)

⁸¹ Música “Bem vindos ao Inferno”, faixa título do LP do grupo SISTEMA NEGRO (1993)

⁸² Música “SL (Dependente)”, LP “Só se Não Quiser”. MRN (1994)

⁸³ O scratch é um efeito muito utilizado também no rap, e em alguns momentos ocupa lugar de destaque nas composições, equivalente ao momento de solo instrumental dos demais gêneros musicais, aparecendo isolado num momento da música. Aqui na música supracitada, sua função é de demarcação.

⁸⁴ O beat é a batida, a marcação percussiva do tempo na unidade básica da música.

⁸⁵ O pitch é a velocidade do disco de vinil, ajustado na pick up.

⁸⁶ Desta forma, nossas considerações sobre o freestyle como gênero primário e o rap como gênero secundário são tendências predominantes. Na prática, é possível que um freestyler nos apresente, de imediato, em sua improvisação, uma formulação complexa e bem acabada que transcenda os limites da mera disputa de habilidades e recursos poéticos em si mesmos. Como também é possível que dois rappers estabeleçam um confronto de exibição através de raps, como já acontece atualmente no Brasil entre o Emicida e o Kabal e aconteceu nos EUA com maior frequência: entre Kool Moe Dee e Busy Bee; 2 Pac e Notorius B.I.G.; MC Eiht e DJ Quick ou Eazy E e Dr. Dre, entre outros, nas chamadas “disses”. Em todo caso, não há disputa de forma ou de conteúdo isolados, pois um e outro fazem-se presentes tanto no rap como no freestyle o tempo todo.

⁸⁷ Esta tese desmente a idéia de que o europeu invadiu como quis o continente africano, sem negociação, e por outro lado expõe a contradição existente na África, produzida pelas disputas locais em torno do território. HOCHSCHILD (1999).

⁸⁸ O filme COLORS (As Cores da Violência) apresenta a riva-

lidade entre os Crips e os Bloods. Já o filme REDEMPTION: The Stan Tookie Williams Story (Redenção) é uma cinebiografia de Stanley Tookie Williams, fundador dos Crips, considerada a maior gang de LA.

⁸⁹ A ideologia racista foi, em última instância, determinada pelo modo de produção escravista (Marx e Engels, 2007).

⁹⁰ A mula é um animal que resulta do cruzamento entre espécies diferentes e que era utilizado como animal de carga. Existem estudiosos que apontam uma alusão a este substantivo – mula – no uso da expressão mulato.

⁹¹ De “tornar negro”, sinônimo de depreciar.

⁹² NOGUEIRA (1979)

⁹³ Música “4P”, LP “Cada Vez Mais Preto”. DMN (1993).

⁹⁴ MORGAN (2009).

⁹⁵ Música “Real Niggaz Don’t Die”, LP “Niggaz 4 Life”. N.W.A., 1991.

⁹⁶ Música “BWA”, LP “Chyna Doll”. FOXY BROWN (1999)

⁹⁷ Sobre a presença feminina no hip hop ver os trabalhos de LIMA (2005), MATSUNAGA (2006) e MAGRO (2003).

⁹⁸ Música “Hora de Avançar”, LP “Noiva do Thock”. VISÃO DE RUA (2003)

⁹⁹ Hans Christian Andersen.

¹⁰⁰ Música “Capítulo 4, Versículo 3”, LP “Sobrevivendo no Inferno”. RACIONAIS MC’s (1997)

¹⁰¹ Música “Mente Engatilhada”, LP Coletânea “KL Jay na Batida”. DJ KL JAY (2001)

¹⁰² Marca de um fabricante de microfone.

¹⁰³ Música “Uh Barato é Loko”, LP “Provérbios 13”. 509-E (2000)

¹⁰⁴ Aqui me refiro a um tipo específico de bandido que rouba

pela sobrevivência. Este roubo deve ter como alvo o playboy, nunca alguém da própria “quebrada”. Esta postura define o “proceder”, numa espécie de código de ética, do qual não participam outras formatações de bandidos, como os criminosos do colarinho branco, os estupradores, os assassinos, etc.

¹⁰⁵ Comando Vermelho, A.D.A. (Amigos dos Amigos) e 3^o Comando.

¹⁰⁶ Esta afirmação serve a uma comparação com o status dos “Proibidões”, especificamente. Não negamos a existência de um movimento funk carioca politicamente engajado, cuja essência seja politicamente tão importante para o Rio de Janeiro quanto o rap para São Paulo.

¹⁰⁷ Os nomes em itálico – Efeito Moral, Realidade Cruel, Cena do Crime e Papo de Quadrilha – são nomes de grupos de rap de Campinas e sua região metropolitana que pertencem à extinta Posse “Só Criminoso”, uma associação de grupos de rap que reuniam entre si similaridades e pertenciam a uma mesma corrente estética.

¹⁰⁸ Música “Decolando”, LP “Criminosos da Comunicação”. VERBO PESADO (1998)

¹⁰⁹ Música “Uh Barato é Loko”, LP “Provérbios 13”. 509-E (2000)

¹¹⁰ Música “Da Ponte Pra Cá”, LP “Nada Como Um Dia Após o Outro Dia”. RACIONAIS MC’s (2002)

Bibliografia

ANDRADE, Elaine Nunes de. *Movimento negro juvenil: um estudo de caso sobre jovens rappers de São Bernardo do Campo*.

Tese de Doutorado em Educação na USP. São Paulo, 1996.

ANDRADE, Elaine Nunes de. *Rap e Educação, Rap é Educação*. São Paulo: Selo Negro, 1999.

- BAKHTIN**, Mikhail Mikhailovitch. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o Contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec. Brasília: Editora da Universidade de Brasília. 1987.
- BAKHTIN**, Mikhail Mikhailovitch. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes. 5ª Edição. 2010.
- BAKHTIN**, Mikhail Mikhailovitch. *Marxismo e Filosofia da Linguagem: Problemas Fundamentais do Método Sociológico da Linguagem*. São Paulo: Hucitec. 13ª Edição. 2009.
- BENTES**, Anna Christina. *Contexto e multimodalidade na elaboração de raps paulistas*. Revista Investigações. nº2, vol 21, Julho de 2008. Disponível em http://www.ufpe.br/pgletras/Investigacoes/Volumes/Vol.21.2/Anna_Bentes.pdf (consultado em 12/11/2010)
- CAMPOS**, Cristina Maria. *Rua e Escola: o Movimento Hip Hop Como Porta-voz dos Sem Voz*. Dissertação de Mestrado defendida na FE/UNICAMP. Campinas, 2006.
- FERREIRA**, Tania Maria Ximenes. *Hip Hop e Educação: Mesma Linguagem, Múltiplas Falas*. Dissertação de Mestrado defendida na FE/UNICAMP. Campinas, 2005.
- FREUD**, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. Rio de Janeiro: Imago, 2002.
- GILROY**, Paul. *O Atlântico Negro: Modernidade e Dupla Consciência*. São Paulo: Editora 34. Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.
- GIMENO**, Patrícia Curi. *Poética versão : a construção da periferia no rap*. Dissertação de Mestrado defendida no IFCH/UNICAMP. Campinas, 2009.
- GUIMARÃES**, Maria Eduarda Araujo. *Do Samba ao Rap: a Música Negra no Brasil*. Tese de Doutorado defendida no IFCH/UNICAMP. Campinas, 1998.
- HOCHSCHILD**, Adam (autor). *O fantasma do rei Leopoldo:*

- uma História de Cobiça, Terror e Heroísmo na África Colonial. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- HOBBSAWN**, Eric J. História Social do Jazz. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- LIMA**, Mariana Semião de. *Movimento Hip Hop: resistência de jovens vindos da cultura do fracasso*. Trabalho de Conclusão de Curso para obtenção do título de Bacharel em Pedagogia na FE/UNICAMP. Campinas, 2001.
- LIMA**, Mariana Semião de. *Rap de batom: família, educação e gênero no universo rap*. Dissertação de Mestrado defendida na FE/UNICAMP. Campinas, 2005.
- LIMA**, Marília Patelli Juliani de Souza. *A Atual Crise Social e os Jovens da Região Metropolitana de São Paulo: Desemprego, Violência e Hip Hop*. Dissertação de Mestrado defendida na FE/UNICAMP. Campinas, 2006.
- MAGRO**, Viviane Melo de Mendonça. *Meninas do Graffiti : Educação, Adolescência, Identidade e Gênero nas Culturas Juvenis Contemporâneas*. Tese de Doutorado defendida na FE/UNICAMP. Campinas, 2004.
- MARX**, Karl. *O capital: crítica da economia política*. 25. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008. 2 v.
- MARX**, Karl e **ENGELS**, Friedrich. *A Ideologia Alemã: Crítica da Mais Recente Filosofia Alemã em Seus Representantes Feuerbach, B. Bauer e Stirner, e do Socialismo Alemão em seus Diferentes Profetas*. São Paulo: Boitempo. 2007.
- MATSUNAGA**, Priscila Saemi. *Mulheres no Hip Hop: Identidade e Representações*. Dissertação de Mestrado defendida na FE/UNICAMP. Campinas, 2006.
- MORENO**, Rosangela Carrilo. *As Mutações da Experiência Militante: Um Estudo a Partir da Experiência do Movimento Hip Hop de Campinas, São Paulo*. Dissertação de Mestrado defendida na FE/UNICAMP. Campinas, 2007.
- MORGAN**, Marcyliena. *The Real Hip Hop: Battling for Knowledge, Power, and Respect in the LA Underground*. Durham/NC/EUA: Duke University Press. 2009.

MOTTA, Anita e **BALBINO**, Jéssica. *Hip Hop, a Cultura Marginal: do Povo para o Povo*. Trabalho de Conclusão de Curso defendido na UNIFAE/Centro Universitário das Faculdades Associadas de São João da Boa Vista - SP. São João da Boa Vista, 2006.

Disponível em: http://centralhiphop.uol.com.br/site/?url=biblioteca_detalhes.php&id=6 Acesso em: 02/12/2010.

MUHLSTEIN, Anka. *A ilha prometida: a historia de Nova York do século XVII aos nossos dias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

NOGUEIRA, Oracy. *Tanto preto quanto branco: estudos de relações raciais*. São Paulo, T. A . Queiroz, 1979.

PIMENTEL, Spensy. *O livro vermelho do hip-hop*. Trabalho de Conclusão de Curso defendido na ECA/USP. São Paulo, 1997. Disponível em: http://centralhiphop.uol.com.br/site/?url=biblioteca_detalhes.php&id=12. Acesso em: 02/12/2010.

ROCHA, J.; **DOMENICH** M.; **CASSEANO**, P. *Hip-hop: a periferia grita*. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2001.

SALES, Ana Célia Garcia de. *Pichadores e Grafiteiros: Manifestações Artísticas e Políticas de Preservação do Patrimônio Histórico e Cultural da Cidade de Campinas-SP*. Dissertação de Mestrado defendida no IA/UNICAMP. Campinas, 2007.

SILVA, José Carlos Gomes da. *RAP na Cidade de São Paulo: Música, Etnicidade e Experiência Urbana*. Tese de Doutorado defendida no IFCH/UNICAMP. Campinas, 1998.

SODRÉ, Muniz. *O Terreiro e a Cidade: a Forma Social Negro-brasileira*. Rio de Janeiro: Imago. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia. 2002.

SOUSA, Rafael Lopes de. *O Movimento Hip Hop: a Anti-cordialidade da “República dos Manos” e a Estética da Vio-*

- lência*. Tese de Doutorado defendida no IFCH/UNICAMP. Campinas, 2009.
- SOUZA**, Ana Lúcia Silva. *Letramentos de Reexistência: culturas e identidades no movimento hip-hop*. Tese de Doutorado defendida no IEL/UNICAMP. Campinas, 2009.
- SOUZA**, Ana Raquel Motta de. *A Favela de Influência: Uma Análise das Práticas Discursivas dos Racionais MC's*. Dissertação de Mestrado defendida no IEL/UNICAMP. Campinas, 2005.
- SOUZA**, Ana Raquel Motta de. *Heterogeneidade e Aforização: Uma Análise do Discurso dos Racionais MC's*. Tese de Doutorado defendida no IEL/UNICAMP. Campinas, 2009.
- SUNEGA**, Fernanda Alves. *Bem Vindos a Zero Dezenove: Uma Etnografia da Rádio Bandeira FM e do Programa RAP Interior Paulista*. Dissertação de Mestrado defendida na FE/UNICAMP. Campinas, 2008.
- TEORIA E DEBATE** (Revista), São Paulo: Fundação Perseu Abramo, nº 46, nov/dez de 2000 a jan 2001.
- WACQUANT**, Loic. *As duas faces do gueto*. São Paulo: Boitempo, 2008.

Filmografia

- 8 MILES** (Rua das Ilusões). Direção de Curtis Hanson. EUA: Imagine Entertainment. Cor, 110 min. (2002).
- ATLÂNTICO NEGRO**: Na Rota Dos Orixás. Direção de Renato Barbieri. Brasil: Itaú Cultural. Cor, 54 min. (1998).
- BEAT STREET** (Loucura do Ritmo). Direção de Stan Lathan. USA: MGM. Cor, 105 min. (1984).
- BOYZ N THE HOOD** (Os Donos da Rua). Direção de John Singleton. EUA: Columbia Pictures Corporation. Cor, 112 min. (1991).
- COLORS** (As Cores da Violência). Direção de Dennis Hopper. EUA: Orion Pictures Corporation. EUA: FX Networks. Cor, 120 min. (1988).

- DO THE RIGHT THING** (Faça a Coisa Certa). Direção e Roteiro de Spike Lee. EUA: 40 Acres & A Mule Filmworks. Cor, 120 min. (1989).
- MENACE II SOCIETY** (Perigo Para a Sociedade). Direção de Albert Hughes e Allen Hughes. EUA: New Line Cinema. Cor, 97 min. (1993).
- REDEMPTION: The Stan Tookie Williams Story** (Redenção). Direção de Vondie Curtis-Hall. Cor, 95 min. (2004).
- WILD STYLE**. Direção de Charlie Ahearn. EUA: First Run Features. Cor, 82 min. (1983).

Discografia

- 509-E. Provérbios 13**. São Paulo: Atração, 2000.
- Athalyba e a Firma**. *Athalyba e a Firma*. São Paulo: BMG, 1994.
- Consciência Humana**. *Enxergue seus Próprios Erros*. São Paulo: MA Records, 1995.
- _____. *Entre a Adolescência e o Crime*. São Paulo: DRR/Zâmbia, 1998.
- DMN**. *Cada Vez Mais Preto*. São Paulo: Continental Warner, 1993.
- Facção Central**. *Juventude de Atitude*. São Paulo: Discoll Box, 1995.
- _____. *Estamos de Luto*. São Paulo: Sky Blue, 1998.
- _____. *Versos Sangrentos*. São Paulo: Discoll Box, 1999.
- Filosofia de Rua**. *Valeu a Experiência*. São Paulo: Rhythm and Blues, 1994.
- _____. *Da Rua*. São Paulo: Paradoxx Music, 1996.
- FOXY BROWN**. *Chyna Doll*. Nova Iorque: Def Jam/Il Na Na Entertainment, 1999.
- GOG**. *Peso Pesado*. Brasília: GOG/Discovery, 1992.
- _____. *Vamos Apagá-los com Nosso Raciocínio*. Brasília: Só Balanço, 1993.

- _____. *Dia a Dia da Periferia*. Brasília: Só Balanço, 1994.
- _____. *Prepare-se*. São Paulo: Só Balanço/New Generation, 1996.
- _____. *Das Trevas a Luz*. Brasília: Zâmbia Fonográfica, 1998.
- MRN**. *Só se Não Quiser*. São Paulo: Zimbabwe, 1995.
- N.W.A.**. *Niggaz4Life*. Los Angeles: Priority Records/Ruthless Records, 1991.
- _____. *Greatest Hits*. Los Angeles: Priority Records/Ruthless Records, 1996.
- Pavilhão 9**. *Primeiro Ato*. São Paulo: PA Radical, 1993.
- _____. *Procurados Vivos ou Mortos*. São Paulo: Paradoxx Music, 1994.
- _____. *Cadeia Nacional*. São Paulo: Paradoxx Music, 1997.
- _____. *Se Deus Vier, Que Venha Armado*. São Paulo: Paradoxx Music, 1999.
- Potencial 3**. *Potencial 3*. São Paulo: Zimbabwe, 1994.
- Racionais MC's**. *Holocausto Urbano*. São Paulo: Zimbabwe, 1990.
- _____. *Escolha o seu Caminho*. Zimbabwe, 1992.
- _____. *Raio X do Brasil*. Zimbabwe, 1993.
- _____. *Sobrevivendo no Inferno*. Zimbabwe, 1997.
- _____. *Nada Como um Dia Após o Outro Dia*. Zimbabwe, 2002.
- Realidade Cruel**. *Só Sangue Bom*. Hortolândia: Face da Morte Produções, 1999.
- _____. *Entre o Inferno e o Céu*. Hortolândia: Face da Morte Produções, 2000.
- Sistema Negro**. *Ponto de Vista*. Campinas: MCA Records, 1993.
- _____. *Bem Vindos ao Inferno*. Campinas: Zimbabwe, 1994.
- _____. *A Jogada Final*. Campinas: Zimbabwe, 1997.
- _____. *Na Febre*. Campinas: Porte Illegal, 2000.
- Thayde & DJ Hum**. *Pergunte a quem Conhece*. São Paulo:

- Eldorado, 1989.
- _____. *Hip Hop na Veia*. São Paulo: Eldorado, 1990.
- _____. *Humildade e Coragem são as Nossas Armas para Lutar*. São Paulo: TNT Records, 1992.
- _____. *Brava Gente*. São Paulo: Hip Hop Brasil, 1994.
- _____. *Afro-Brasileiro* (single). São Paulo: Brava Gente, 1995.
- _____. *Preste Atenção*. São Paulo: Brava Gente/Eldorado, 1996.
- Verbo Pesado**. *Criminosos da comunicação*. São Paulo: Independente, 1998.
- _____. *O império contra ataca*. São Paulo: Independente, 2000.
- _____. *Sem prostituição de idéias*. São Paulo: Independente, 2002.
- Visão de Rua**. *Confidências de Uma Presidiária*. IN: Coletânea “Nosso Som é: Rap is Rap”. Campinas/São Paulo: Discoll Box/Nosso Som, 1995.
- _____. *Mente Engatilhada*. IN: **KL Jay**. Coletânea “KL Jay na Batida”. São Paulo: Equilíbrio/Cosa Nostra/Zâmbia, 2001.
- _____. *Herança do Vício*. Campinas: Discoll Box, 1999.
- _____. *Ruas de Sangue*. Campinas: Porte Ilegal, 2000.
- _____. *A Noiva do Thock*. São Paulo: TNT, 2003.

Links Visitados

- AZEVEDO**, Herval de. *Conceitos da Dança de Rua*. Acessado em 1 de dezembro de 2010. Disponível em: http://central.hiphop.uol.com.br/site/?url=biblioteca_detalhes.php&id=5
- CAPA TRASEIRA DO ÁLBUM GREATEST HITS, N.W.A. (1996)**. Acessado em 12 de novembro de 2010. Disponível em: <http://cover-paradise.to/?Module=ViewEntry&ID=10205>

- CENSO NORTE-AMERICANO.** Acessado em 5 de dezembro de 2010. Disponível em: <http://www.census.gov/>
- MAPA DE ÁREAS DE PREDOMINÂNCIA ÉTNICA.** Acessado em 5 de julho de 2010. Disponível em: <http://jaypgreene.files.wordpress.com/2010/04/manhattan-by-race.gif>
- MAPA DO METRÔ DE NOVA IORQUE.** Acessado em 8 de julho de 2010. Disponível em: <http://www.joaoleitao.com/viagens/imagens/mapas/estados-unidos-america/metro-nyc-mapa.gif>
- OS 5 DISTRITOS DE NOVA IORQUE (MAPA).** Acessado em 6 de julho de 2010. Disponível em: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:5_Boroughs_Labels_New_York_City_Map_Julius_Schorzman.png
- PROGRAMA FREESTYLE** de Radio na Web. Acessado em 03 de dezembro de 2010. Disponível em: [http://www.programafreestyle.com.br/programafreestyle/free style-hip-hop-cultura-de-rua-20-anos/](http://www.programafreestyle.com.br/programafreestyle/free%20style-hip-hop-cultura-de-rua-20-anos/)
- SIGNOS DAS GANGUES DE LOS ANGELES.** Acessado em 20 de novembro de 2010. Disponível em: <http://www.944.com/blog/gangturf-the-nfl-is-searching-for-evidence-of-gang-signs-used-by-players>
- SILHUETA DE UM B-BOY EXECUTANDO UM POWER MOVE.** Acessado em 11 de novembro de 2010. Disponível em: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Break_dance.svg
- SILHUETA DE UM MC CANTANDO RAP.** Acessado em 11 de novembro de 2010. Disponível em: http://www.odysseum.de/tl_files/odysseum/Presse/Logo%20Rap%20Battle.png
- STENCIL DE UM BOOM BOX (RADIO).** Acessado em 11 de novembro de 2010. Disponível em: <http://www.spraypaintstencils.com/a-zlistings/boombox-old-image.gif>

