

CENAS DE UMA REVOLTA URBANA: MOVIMENTO HIP HOP NA PERIFERIA DE BRASÍLIA

AMORIM, LARA SANTOS DE

97ST0212

XXI Encontro Anual da ANPOCS

DA LAMA AO CAOS POSSO SAIR DARE PARA ME ORGANIZAR POSSO SAIR DAQUI PARA
DESORGANIZAR DA LAMA AO CAOS DO CAOS A LAMA UM HOMEM ROUBADO
NUNCA SE ENGANA O SOL QUEIMOU, QUEIMOU A LAMA DO RIO EU VI UM CHIÉ
ANDANDO DEVAGAR VI UM ARATU PRA LÁ E PRA CÁ VI UM CARANGUEIJO ANDANDO
PRO SUL SAIU DO MANGUE, VIROU GABIRU OH JOSUÉ, EU NUNCA VI TAMANHA
DESGRAÇA QUANTO MAIS MISÉRIA TEM MAIS URUBU AMEAÇAPEGUEI O BALAIO, FUI
NA FEIRA ROUBAR TOMATE E CEBOLA IA PASSANDO UMA VÉIA, PEGOU MINHA
CENOURA AÍ MINHA VÉIA, DEIXA A CENOURA AQUI COM A BARRIGA VAZIA NÃO
CONSIGO DORMIR E COM O BUCHO MAIS CHEIO COMECEI A PENSAR QUE EU ME
ORGANIZANDO POSSO DESORGANIZAR QUE EU DESORGANIZANDO POSSO ME
ORGANIZAR DA LAMA AO CAOS, DO CAOS À LAMA UM HOMEM ROUBADO, NUNCA
SE ENGANA. (Chico Science & Nação Zumbi)

1- Surge um novo sujeito: a mídia

Antes de nos perguntarmos sobre a autenticidade do rap enquanto uma obra de arte ou como a "arte-áurica" de Benjamin(1) e portanto como sendo um objeto cultural original, seria importante abordarmos alguns problemas que costumam estar ligados à definição de cultura nas sociedades urbanas.

As sociedades modernas costumam pensar a cultura na sua definição clássica como sendo um conjunto de ritos consagrados pela burguesia desde sua ascensão, isto é, determinadas manifestações culturais estariam destinadas a serem classificadas como autenticamente cultas e outras como subculturais, populares ou folclóricas. Obviamente que esta definição tem suas raízes nos valores de uma classe social específica, como é o caso da burguesia, justamente a classe que passa a deter o poder econômico nos dois últimos séculos, herdando da sociedade feudal o conceito de cultura como um padrão de excelência estética, onde a ópera, o balé, a literatura e o drama por exemplo, têm seu espaço garantido enquanto manifestação cultural legítima.

Aqueles que se aventuram a repensar este conceito estanke dentro do contexto das sociedades urbanas, têm se somado às vozes dos chamados "pós-modernos" ou "pós-estruturalistas". A idéia de "culturas híbridas" trabalhada por Nestor Garcia Canclini(2), aponta para a análise de uma "hibridação intercultural" que caracterizaria hoje a cultura urbana. Esta cultura urbana seria justamente a fórmula que conteria em si "as forças dispersas da modernidade". Canclini identifica três processos centrais para explicar a hibridação: A quebra e a mistura das coleções que organizavam os sistemas culturais, a desterritorialização dos processos simbólicos e a expansão dos gêneros impuros. A nova "trama majoritariamente urbana" acarretada pela modernidade com o surgimento das grandes cidades e megalópolis, propicia "uma oferta simbólica heterogênea, renovada por uma constante interação do local com redes nacionais e transnacionais de comunicação".(1990:265)

Alguns estudiosos interessados nessas formas culturais ajudariam a pensar o rap neste sentido. Dick Hebdige(3) traz o conceito de subcultura aliado ao conceito de estilo, onde recuperando Barthes e sua semiologia, ele lembra que o domínio da ideologia coincide com o domínio dos signos e que o acesso aos meios pelos quais as idéias são disseminadas em nossa sociedade não é o mesmo para todas as classes. Desta forma, alguns grupos tem mais acesso e mais oportunidade de fazer as regras, de organizar o significado que dão aos signos disponíveis, enquanto que outros tem menos poder de produzir e impor suas concepções de mundo ao resto do mundo. Ele assinala uma leitura significativa sobre o graffiti estampado nos muros urbanos, lembrando que estes chamam atenção para si mesmos e que são expressão tanto de impotência como de um tipo de poder - o poder de desfigurar.

Richard Shusterman(4), por sua vez, escreve um artigo que procura enfatizar o status de poesia e arte atribuídos ao rap. Argumenta que o rap é uma forma de arte popular pós-moderna que desafia as convenções estéticas firmadas pela modernidade. E que, por isso, deve ser analisada no contexto de uma estética pós-moderna. A esta estética ele atribui algumas características: A apropriação a partir da reciclagem e não de uma criação original única, a mistura eclética de estilos, o envolvimento entusiasmado com as novas tecnologias e a cultura de massa, o desafio às noções modernas de autonomia estética e pureza artística e a ênfase no local e no temporal, mais do que no universal e no eterno.

O rap é construído musicalmente da combinação e da seleção de partes de músicas já gravadas, produzindo uma nova trilha musical. É a prática de samplear. Sobre esta base musical serão construídas as letras e rimas. E ainda, estas letras dependerão da habilidade e do carisma do rapper ao interpretá-las, numa performance que está diretamente relacionada ao poder verbaldeste. Sem contar que a concepção mesma da música rap surgiu a partir do uso dos soundsystems, que veiculavam na Jamaica, músicas já gravadas nos EUA e que foram apropriadas inclusive pelos precursores do reggae.

Roland Barthes em sua obra *Mitologias*, nos ensina que a imagem é certamente mais imperativa do que a escrita, pois ela impõe a significação de uma só vez, sem analisá-la ou dispersá-la. Nestes termos, tanto a escrita quanto as representações (fotografia, cinema, reportagem, esporte, espetáculos e publicidade), servem de suporte à fala mítica. Entendendo o mito como um sistema de comunicação e mensagem, como um modo de significação e de forma (não sendo conceito, nem objeto), Barthes lembra, interpretando uma série de peças de publicidade, que através da imagem (um sistema de signos), é possível comunicar significados que criam verdadeiras mitologias. A imagem, e isso torna-se muito importante hoje em dia, por ser significativa, exige uma léxis.

Trícia Rose(5), pesquisadora norte-americana do hip hop, argumenta que apesar da resistência inicial em assimilar a música rap nos Estados Unidos (fortemente rejeitado pelos ouvintes de classe média, em seu estilo ghetto blackness), foi através da veiculação da imagem do rap através do vídeo (na MTV e no Cinema), que este alcançou audiência internacional. Segundo ela, apesar do rap estar envolto no poder das instituições ideológicas, industriais e tecnológicas dominantes, este ganhou audiência internacional porque é uma poderosa aglomeração de vozes das margens da sociedade americana, falando de dentro desta posição de marginalidade no mundo urbano. Os rappers oferecem com sua música, um poder simbólico definitivo e um senso de energia negra e criatividade face às forças opressivas.

Neste complexo urbano também caracterizado pela serialização e o anonimato na produção, espaços públicos e privados são ressemantizados e reconfigurados, aparecendo novas formas seletivas de sociabilidade. Os meios de comunicação de massa surgem então neste momento como propiciadores de um novo sentido comunitário, "uma nova forma de conceber pertencimento".

Assim como Canclini, David Harvey(6) argumenta também a favor de "uma profunda mudança na estrutura do sentimento" ao observar as transformações ocorridas no processo de produção cultural a partir da década de 60(7) deste século, interpretando as várias críticas pós-modernas ao projeto modernista como uma crítica às "metanarrativas", ou seja, às "interpretações teóricas de larga escala pretensamente de aplicação universal"(1989: 19).

Sua abordagem enfatiza a reaproximação entre cultura popular e a "alta cultura", lembrando que esta aproximação foi tentada antes por movimentos vanguardistas do projeto modernista como o dadaísmo, o surrealismo inicial, o construtivismo e o expressionismo. O que os diferenciaria, no entanto, dos movimentos contemporâneos pós-modernos seria uma postura "conscientemente anti-áurica", a relação com o mercado capitalista e a comercialização dos bens simbólicos. Ele escreve: "...há inúmeros pontos de contato entre produtores de artefatos culturais e o público em geral: arquitetura, propaganda, moda, filmes, promoção de eventos multimídia, espetáculos grandiosos, campanhas políticas e a onipresente televisão. Nem sempre é claro quem está influenciando quem no processo" (1989:62).

Harvey analisa esta concessão da "alta cultura" à estética das massas a partir de duas perspectivas capazes de elucidar a real tensão entre o "efêmero, o fugidio e o fragmentário" de um lado e o "eterno e o imutável" de outro, presente na configuração destas novas formas culturais. Primeiramente, pode-se interpretar esta

concessão como uma questão de necessidade, onde os impulsos criativos e rebeldes do modernismo (gosto cultural dos anos 60) foram levados à exaustão através de sua institucionalização pela "massa cultural". Por "massa cultural" se entende, "os milhões de pessoas que trabalham nos meios de comunicação, no cinema, no teatro, nas universidades, nas editoras, nas indústrias de propaganda e comunicações etc. e que processam e influenciam a recepção de produtos culturais sérios, e produzem os materiais populares para o público de cultura de massas mais amplo". Nesse sentido, a conseqüente "substituição do gosto cultural pela pop arte, pela cultura pop, pela moda efêmera e pelo gosto da massa são vistas como um sinal de hedonismo inconsciente do consumismo capitalista" (1989:62).

Em segundo lugar, a juventude urbana pode optar e participar da cultura de consumo capitalista, usando ativamente a mídia para construir um sentido de sua própria identidade pública e até definindo suas próprias formas de arte. O que permite uma "conseqüente democratização do gosto numa variedade de subculturas, inclusive daqueles relativamente desprivilegiados, diante de um comercialismo poderosamente organizado."(1989:63)

Como podemos constatar ao longo deste trabalho, o rap enquanto expressão musical poderia ser encaixado em qualquer uma das duas possibilidades acima, confirmando portanto, que um mesmo produto cultural veiculado através dos mass mídia pode ser tanto uma mercadoria banalizada pelo consumo (um rap-videoclipe na MTV), como pode tornar-se uma forma de expressão cultural dotada de significados capazes de criar sentido de identidade de grupo, como é o caso do "movimento hip hop", um movimento de rua que emergiu dos guetos de Nova Iorque e Los Angeles nos EUA na década de 70, tendo adquirido o caráter de um movimento transnacional e global.

2- Desterritorialização e Globalização:

Com o avanço do capitalismo, o desenvolvimento e a velocidade das técnicas de produção, o mundo tem sofrido um processo de compressão do tempo e do espaço, tornando-se menor e mais denso, chegando a viver um fenômeno de unificação do espaço. Trata-se de um movimento de mundialização, que Renato Ortiz(8) procura definir como percorrendo dois caminhos: "O primeiro é o da desterritorialização, constituindo um tipo de espaço abstrato, racional, des-localizado. Porém, enquanto pura abstração, o espaço, categoria social por excelência, não pode existir. Para isso ele deve se "localizar", preenchendo o vazio de sua existência com a presença de objetos mundializados. O mundo, na sua abstração, torna-se assim reconhecível" (1994:107).

Neste processo de mundialização, vive-se num mundo habitado por objetos compartilhados em larga escala, onde as corporações transnacionais com seus produtos produzidos e consumidos além das fronteiras nacionais, dão significado ao espaço global.

Harvey(9), ao abordar a expansão do capitalismo nas suas formas econômicas, políticas e culturais, utiliza justamente as categorias de tempo e espaço para apontar as novas dinâmicas de centralização e descentralização do mercado capitalista que desenvolveu a produção em massa. Associando o fordismo (forma de produção industrial característica do mercado capitalista da "alta modernidade") à centralização da produção e dos meios de produção, ele aponta para a tendência da pós-modernidade ao desenvolvimento do "pós-fordismo", uma nova estruturação da produção que permite maior descentralização e flexibilidade na composição da dinâmica das indústrias, mais adaptadas ao "encolhimento do mundo" e às redes cada vez mais complexas do "espaço global fragmentado".(10)

Como conseqüência do processo de desterritorialização, torna-se possível falar então na formação de uma cultura "internacional-popular"(11), cujo sustentáculo é o mercado consumidor. Com a deslocalização da produção, restam apenas referências simbólicas que funcionam como sinal de referências culturais reconhecidas mundialmente e trazem distinção social no mercado consumidor. Neste caso, a nacionalidade e a territorialidade conta pouco.

Ao referir-se ao western enquanto gênero que deixa de se vincular a sua territorialidade ao ser propagado mundialmente pelo "mito cinematográfico", Ortiz discute justamente a transformação de uma "realidade mítica" inicial (o oeste americano) em "imagem" e portanto, em signo que possui identidade própria. O western deixa de ser o oeste norte-americano, para tornar-se uma "imagem de oeste" que pode ser operacionalizada pelo domínio comum, além do território dos Estados Unidos, sendo por isso mundialmente inteligível. Podemos constatar, a partir da emergência do rap nos Estados Unidos e o desenvolvimento do hip hop em vários outros territórios, que o caso do rap acompanha a mesma lógica cultural descrita por Ortiz.(12)

Uma vez que esta "cultura internacional-popular" pode ser pensada em termos de uma "comunidade global" vinculada pelos meios de comunicação de massa num mundo desterritorializado, mas que constrói um tempo real através da tecnologia. Podemos finalmente falar em uma "cultura negra globalizada"(13), que identificaria uma comunidade negra que tendo vivido a particularidade histórica de uma diáspora através de vários continentes, resultante da escravização de parte dos nativos do continente africano, estaria hoje espalhada por diversos estados nacionais. Esta comunidade guardaria consigo, uma "matriz cultural" (e também racial), que envolve desde questões de identidade, práticas religiosas, dança, música, ritos, mitos e etc e que seria recriada, de alguma forma, em diferentes estados-nações(14).

A este respeito, Trícia Rose nos informa que a cultura hip hop tem implicações políticas, culturais e sociais extremamente complexas nos Estados Unidos. Ela aborda em seu trabalho, por exemplo, as relações entre o rap e o hip hop e o terreno pós-industrial urbano de Nova Iorque; as intervenções tecnológicas e musicais do rap; a política racial do rap, as críticas institucionais contidas nas letras e as repostas da mídia e das instituições a tudo isso e por fim, a política sexual do rap, particularmente, as críticas das mulheres rappers em relação aos homens e os debates feministas proporcionados por estas.

Segundo a autora, ao surgir nos guetos negros norte-americanos, o rap teria articulado a diversão, o prazer e os problemas da vida urbana. Pois o que um rapper fala em suas letras, é narrado desde a perspectiva de um jovem que procura status de forma significativa no lugar onde vive. Falam de como evitar as pressões das gangs e adquirir respeito local, de como lidar com a perda de vários amigos que se foram em brigas e overdoses; as mulheres, por sua vez, falam dos problemas que enfrentam com o machismo, utilizando o rap como um veículo de denúncia de uma série de problemas que enfrentam como mulheres.

E por fim, ela ressalta também o fato dos rappers enfatizarem as localidades e os bairros onde vivem, trazendo de volta o gueto para a consciência coletiva, como uma forma de reconhecimento e celebração dos territórios pobres e negros. Esta recuperação do gueto como uma narrativa central, negra e popular, tem alimentado fantasias sobre a violência e o perigo que existe nas comunidades negras(15).

Temos observado entretanto, através do discurso da comunidade hip hop brasileira, que as questões apontadas por Trícia Rose como sendo definidoras do significado social do rap nos EUA, foram desterritorializadas e passaram a fazer sentido para uma comunidade de jovens, a nível transnacional.

3- Hip Hop, Comunidade local ou global?

Este momento da discussão nos leva à considerações feitas por Eric Wolf(16) a respeito da orientação teórica das disciplinas que pensaram as relações sociais estabelecidas entre os diferentes povos desde o surgimento do capitalismo. Wolf lembra as limitações conceituais das ciências sociais desde que estas se subdividiram em compartimentos teóricos autônomos. Assinalando as apreciações de alguns pensadores modernos, dentre eles Weber que discute a tensão da relação entre as normas técnicas e racionais e as formas tradicionais de produção do mercado mundial encabeçado pela modernidade; ele propõe um diálogo entre teoria e história. Observa que muitos fenômenos que não estão previstos pelos modelos teóricos são eliminados no momento da interpretação dos fatos históricos.

Mas o que nos interessa desta reflexão, é o fato de Wolf identificar a definição de tradição como associada à falta de desenvolvimento e de estancamento econômico, como sendo uma definição imbuída de juízo de valor por parte dos grupos hegemônicos que empreenderam a expansão do capitalismo em escala global. Pares de oposição como centro e periferia; desenvolvimento e subdesenvolvimento estão na verdade entrelaçados e constituem a mesma relação entre os diferentes povos. O discurso hegemônico interessado nestas oposições construiu essa relação assimétrica, negando ao nativo e às sociedades tradicionais o direito à sua própria história.

Ainda a este respeito, Canclini(17) acredita que mesmo com o declínio dos relatos totalizadores, ou dos metarrelatos como prefere Harvey, haverá todavia a busca de sentido (ou de sentidos) na articulação das tradições e da modernidade. E a simbólica massiva já faz parte deste processo inevitavelmente. Entender o contexto de surgimento do movimento hip hop significa pois, diante do que foi aqui exposto, ir além de sua "realidade mítica" de uma música que nasceu nos guetos negros do território dos Estados Unidos.

Afinal, uma vez que esta música chegou à periferia dos centros urbanos brasileiros, ela chegou também, ao mesmo tempo, enquanto mercadoria distribuída aos vários cantos do globo, ao universo de um jovem Maori da Nova Zelândia, de um brasileiro latino-americano ou de um garoto europeu dinamarquês(18), estabelecendo uma comunicação que nem sequer se restringe mais aos limites de uma comunidade negra, mas que já está no âmbito da grande comunidade transnacional encabeçada pela mídia .

Como indica a fala dos participantes do "movimento" em Brasília, o rap foi assimilado enquanto um bem simbólico por um grupo de pessoas que acredita em uma "ideologia" específica veiculada pelo movimento hip hop. Entendem que além de "curtirem" a música enquanto divertimento e prazer, divulgam e exercem uma filosofia de vida que os ajuda a se firmarem enquanto uma comunidade coesa e consciente de suas privações. Nesse sentido, os jovens brasileiros com quem conversei acreditam que estão contribuindo para um processo de denúncia de uma condição social que os induz à marginalidade.

Este teor reivindicatório explícito que encontramos nos textos das músicas de rap, tem o poder de questionar algumas das teorias da cultura de massa de tradição marxista. Desde os pensadores da Escola de Frankfurt (Adorno, Horkheimer, Marcuse e Benjamin) até os franceses como Jean Baudrillard e Edgar Morin(19), costuma-se enfrentar o surgimento da cultura de massa como resultado da ação unilateral de operadores culturais que produzem para as massas, manipulando-as para fins de lucro, ao invés de lhes oferecer reais ocasiões de experiência crítica. No entanto, não se trata de afirmar que o mercado cultural é capaz de adequar o gosto e a linguagem às capacidades receptivas da mídia, consolidando uma sociedade marcada pela efemeridade. Mas como observa Harvey, lembrando a pouca profundidade do universo pós-moderno, que com a democratização dos valores culturais e a minimização da autoridade do produtor cultural, paga-se o "preço de uma certa incoerência, ou, o que é mais problemático, de uma certa vulnerabilidade à manipulação do mercado de massa" (1989: 55).

O que não nos impede de reconhecermos como adverte Umberto Eco(20) ao propor a discussão entre apocalípticos, que:

"(...) a situação conhecida como cultura de massa verifica-se no momento histórico em que as massas ingressam como protagonistas na vida associada, co-responsáveis pela vida pública. Frequentemente, essas massas impuseram um ethos próprio, fizeram valer, em diversos períodos históricos, exigências particulares, puseram em circulação uma linguagem própria, isto é, elaboraram propostas saídas de baixo" (1976:24).

E ainda, levar em conta se esta cultura é ou não uma subcultura em relação aos padrões dominantes de cultura, torna-se no mínimo uma questão secundária diante da constatação de que "cultura de massa" vem tornar-se uma "definição de ordem antropológica" do mesmo tipo de definições como "cultura alorense" ou "cultura banto", como afirma o próprio Eco na obra já referida.

Com isso quero enfatizar o desafio que enfrentamos nos dias atuais, quando nos deparamos com as mais diversas formas de culturas urbanas disseminadas e propagadas pelos meios de comunicação de massa. Essas formas culturais são híbridas, trazendo elementos tradicionais (não urbanos) associados a uma série de novos elementos que foram cultivados no seio da indústria cultural.

Podemos exemplificar esta questão, observando o conjunto brasileiro Chico Science que, envolvido no estilo musical hip hop, apresenta em suas letras a visão local dos mangues de Recife. Refere-se à miséria da periferia de Recife e à modernidade urbana, misturando ao mesmo tempo o contagiante ritmo do maracatu às guitarras do rock pesado. A mistura que daí resulta, é na minha opinião, talvez a melhor fórmula para resolver o dilema de como enfrentar a fragmentação cultural a que estamos sujeitos neste fim de século.

Se concordamos com Renato Ortiz(21) quando ele lembra que Baudrillard tinha razão ao afirmar que o consumo é de fato uma instituição, e como tal, é uma imposição moral e uma conduta coletiva, devemos estar conscientes portanto, de que esta memória coletiva internacional- popular alimentada pela mídia, preserva e confirma os mecanismos de autoridade contidos na lógica do mercado capitalista.

Continuando esta discussão, lembraria José Jorge de Carvalho(22) em um artigo no qual ele reivindica um maior pluralismo cultural e simbólico para sociedade brasileira, discutindo a influência da mídia neste processo, como sendo inibidora de um acesso mais amplo das classes populares a bens e símbolos culturais que não estejam atrelados à mídia.

A partir disso, creio que o movimento hip hop no Brasil nos ensina que os jovens urbanos de baixo poder aquisitivo não têm acesso, em sua maioria, a nenhum meio de expressão cultural e artístico que não passe pelo circuito da grande indústria cultural. O que revela portanto, a presença massiva da mídia internacional (ou transnacional) em suas opções de lazer, e ainda assim, precariamente. Creio portanto, que diante desta falta de pluralismo simbólico, o grupo suburbano aqui estudado criou, com os símbolos que lhes foram oferecidos, uma forma específica de fazer hip hop, ainda que totalmente atrelada aos símbolos do hip hop norte-americano. Porque não tocaram samba, ou pagode, ou mesmo rocknroll?

É neste cenário que gostaria de lembrar que a crítica ao fenômeno da cultura de massa não seja desmerecedora, mas responsável. Que se exija da sociedade como um todo, das instituições, das comunidade política e das elites, uma oferta simbólica mais ampla, para então falarmos em pobreza estética e cultural.

4- Comunidades Locais Interpretativas: São Paulo e Brasília

A partir do capítulo anterior e observando as letras de alguns grupos de rap, não há dúvidas de que é através da mídia que a comunidade hip hop brasileira se constitui e se comunica, sendo legítimo afirmar que o rap é de fato um bem cultural e uma mercadoria capaz de formar uma cultura transnacional e globalizada tal como foi definida a cultura hip hop. Analisaremos em seguida, uma música do grupo que alcançou maior projeção na mídia brasileira e que foi por isso mais divulgado como mercadoria e bem cultural no Brasil.

O grupo Racionais alcançou sucesso estrondoso no primeiro semestre de 1994 nas rádios FM's, chegando a tocar em média 37 vezes por dia na rádio Transamérica, mídia que é bastante ouvida por adolescentes de classe média composta em sua maioria por brancos, os chamados "mauricinhos" e "playboysinhos". A capa de seu segundo disco intitulado "Raio X do Brasil", traz uma foto em preto e branco de vários jovens amontoados e encarcerados. Sobre seus olhos encontram-se fendas negras e um enorme X vermelho cruza toda a cena, nos deixando diante do retrato que eles exibem a respeito de si mesmos.

Através de acordes simples e de longas letras quase faladas, reveladoras de um ressentimento reivindicatório e de uma sinceridade áspera e não menos agressiva, o paulista Mano Brown narra seu cotidiano e as contradições da sociedade brasileira que conhece.

FIM DE SEMANA NO PARQUE

Chegou fim de semana
Todos querem diversão
Só alegria, nós estamos no verão
Mês de Janeiro, São Paulo Zona Sul
Todo mundo a vontade, calor, céu azul
Eu quero aproveitar o sol
Encontrar uns camaradas para um basquetebol,
não pegar nada.
Estou a 1 hora da minha quebrada logo mais,
quero ver todos em paz!
1, 2, 3, carros na calçada
Feliz e agitada toda a playboisada,

as garagens abertas,

eles lavam os carros, desperdiçam a água
Eles fazem a festa
Vários estilos, vagabundas, motocicletas
Coroa rica boca aberta
A isca predileta
De verde fluorescente

Queimada, sorridente
A mesma vaca loura circulando como sempre
Roda a banca dos playbois no Guarujá
Outros manos se esquecem
Na minha mão se cresce
Sou assim e tô legal

Até me leve a mal

Malicioso e realista, sou eu
Mano Brown
Me dê 4 bons motivos
Prá não ser
Olhe o meu povo nas favelas
E vai perceber
Daqui eu vejo uma caranga do ano
Toda equipada e um tiozinho guiando
Com seus filhos ao lado
Estão indo ao parque
Eufóricos, brinquedos eletrônicos
automaticamente eu imagino
a molecada lá da área
Como é que tá

Provavelmente correndo prá lá e prá cá

Jogando bola descalços
Na rua de terra
Brincam do jeito que dá
Gritando palavrão é o jeito deles
Eles não tem vídeo game
as vezes nem televisão
Mas todos eles tem
São Cosme e São Damião
A única proteção
(...)
Olha só aquele clube que dá hora
Olha aquele campo, olha aquela quadra
Olha quanta gente.
Tem sorveteria, cinema, piscina quente

Olha quanto boy, olha quanta mina

Afoga esta vaca dentro da piscina
Tem corrida de cart, dá pra ver
É igualzinho ao que eu vi ontem na T.V.
Olha só aquele clube dá hora
Olha o pretinho vendo tudo do lado de fora
Nem se lembra do dinheiro
Que tem que levar
Do seu pai, bem louco gritando
Dentro do bar
Nem se lembra de ontem
De hoje
O futuro, ele apenas sonha através do muro

Milhares de casas amontoadas

ruas de terra
Esse é o morro

A minha área me espera
Gritaria na feira
Vamos chegando, pode crêr, eu gosto disso
Mais calor humano
Na periferia a alegria é igual
É quase meio-dia, a euforia é geral
E lá que moram meus irmãos, meus amigos
E a maioria por aqui se parece comigo
E eu também sou bam bam bam
E o que mando, o pessoal desde
As 10 da manhã, está no samba

Preste atenção no repique e atenção

No acorde
(Como é Mano Brown? Neto NJ)
Pode crêr, pela ordem
A número um em baixa renda da cidade
comunidade Z. Sul e
Dignidade
Tem um corpo na escada
Desce o morro
Polícia a morte
Polícia socorro
Aqui não vejo nenhum clube poliesportivo
Pra molecada frequentar nenhum incentivo
O investimento no lazer é muito escasso
E o centro comunitário é um fracasso

Mas aí, se quiser se destruir

Está no lugar certo
Tem bebida e cocaína sempre por
perto a cada esquina,
cem, duzentos metros
Nem sempre é bom ser esperto.

Mano Brown é o líder do grupo, e como podemos notar, procura descrever seu cotidiano num fim de semana ensolarado de verão na periferia de São Paulo. Contrapondo o cenário da favela ao universo de quem participa dos privilégios da sociedade de consumo moderna, Mano Brown faz constante alusão ao mundo dos "playbois" [sic], uma categoria que pra eles representa o poder econômico dos brancos e também uma classe com quem se relacionam com desconfiança. A referência a estes vem sempre acompanhada de adjetivos depreciativos e pejorativos, principalmente quanto às mulheres.

Algumas passagens da letra acima assinaladas em negrito nos desperta para a enumeração das mercadorias que os "playbois" consomem: carros, motocicletas, brinquedos eletrônicos, televisão e vídeo-games. Bem como aponta os locais privilegiados que "os ricos" frequentam: garagem, calçada, quadra, campo, clubepoliesportivo, sorveteria, cinema e piscina quente.

Em meio a estas imagens de mundos que se excluem e se contrapõem, mas que estão lado a lado, Mano Brown valoriza seu mundo quando faz referências à favela como: "minha área", "minha quebrada", ou "vamos chegando, pode crêr, eu gosto disso, mais calor humano. Na periferia a alegria é igual". Quando fala do "outro mundo", geralmente utiliza imagens que deixam entrever um "olhar de quem está de fora", como: "Olha o pretinho vendo tudo do lado de fora" ou "O futuro, ele apenas sonha através do muro". Entretanto estar "do lado de fora", também significa correr o risco de não se contentar com a privação e ser esperto, malicioso. Vejamos as seguintes passagens da música:

"Eu quero aproveitar o sol

Encontrar uns camaradas para um basquetebol
não pegar nada"

ou

"Na minha mão se cresce
Sou assim e tô legal
Até me leve a mal
Malicioso e realista, sou eu
Mano Brown
Me dê 4 bons motivos para não ser
olhe o meu povo nas favelas
E vai perceber".

E por fim, a letra termina passando "a mensagem" que define a concepção mesma de todo o movimento hip hop: de que a marginalidade é mais do que uma opção, tornando-se um convite à espreita para aqueles que não tem consciência do perigo de "entrar na malandragem" e que, de alguma forma, querem ser como aqueles do "outro lado". Vale a pena reescrever:

"Pode crêr, pela ordem
A número um em baixa renda da cidade
comunidade Z. Sul e
Dignidade
Tem um corpo na escada
Desce o morro
Polícia a morte
Polícia socorro
Aqui não vejo nenhum clube poliesportivo
Pra molecada frequentar nenhum incentivo
O investimento no lazer é muito escasso
E o centro comunitário é um fracasso
Mais aí, se quiser se destruir
Está no lugar certo
Tem bebida e cocaína sempre por
perto a cada esquina,
cem, duzentos metros
Nem sempre é bom ser esperto".

Em entrevista concedida a revista Veja no início de 1994, Mano Brown afirma cantar pros "branqueiras" (refere-se aos shows que tem feito nos redutos da classe média branca) apenas por causa do dinheiro e é conhecido no movimento por não "apertar mão de branco".

Em outra reportagem feita pela revista Isto É/Maio de 1994; Mano Brown declarou que, "A gente toca pra esses playbois meio contra a minha vontade. Não gostamos de brancos e ricos. Estamos aqui pelo dinheiro, para eles nos devolverem o que nos foi tirado. Nossa mensagem é para o povo pobre". E afirmou ainda sobre a "integração social" (que para ele parece envolver tanto uma questão de classe, de etnia e de raça) : "Isso é impossível de ocorrer, eles nunca irão vir aqui na periferia. Preferem esperar que a gente toque lá ". Ele acredita, "que o povo dos Jardins ouve Racionais porque o som é bom, mas ninguém pensa nas letras." E termina: "Não acredito na integração. Foram 400 anos de racismo e exploração. Não serão quatro anos de rap que irão mudar as coisas."

Torna-se visível a incorporação ideológica de um tipo de consciência negra vigente na estrutura social norte-americana. Através do movimento hip hop, estes jovens tomam contato, no Brasil, com um tipo de "racismo às avessas" diferente da maneira como o negro brasileiro tem lidado com o preconceito racial até hoje.(23) Entretanto, curiosamente, vários integrantes do movimento com quem conversei em Brasília não endossam a maneira como Mano Brown lida com a situação de privilégio dos brancos, o que não diminui o impacto de suas letras irreverentes, visto que, junto com Thaíde e DJ Hum, os Racionais lideram atualmente o movimento em São Paulo.

De acordo com Jamaika, ex-DJ do grupo brasileiro Câmbio Negro, que por sua vez lidera o movimento em Brasília, sendo o grupo de rap em maior evidência na mídia no D.F. (segundo compreendi este parece ser o critério de liderança),

"os Racionais querem imprimir um racismo que não existe no Brasil. Do mesmo jeito que tem preto na favela, tem branco. Queira ou não queira, apesar de que a maioria é preto, né. Mas...aí, os dois moleques crescem juntos, o preto e o branco, e eles vão ser irmãos eternos. Uma coisa não tem nada a ver com a outra."

A respeito das diferenças entre o movimento em São Paulo e em Brasília, Jamaika explica:

"Sempre em todo lugar existe um grupo que encabeça todos os outros grupos, lá em São Paulo quem encabeça todos os grupos é o Racionais, tanto em estilo quanto em idéia. Thaíde era o número um, era o número um porque ele é, tipo assim, o peacemaker, ele é o verdadeiro pacificador, o cara que tá ali prá fazer tudo ficar legal, fala da quebrada dele mas sempre tenta amenizar e tal, você não vê um palavrão no disco dele. Então, o lance dos Racionais não, ele (o Mano Brown) fala, ó bicho... tipo assim, você tá me sacaneando hoje como você (o negro falando para o branco) me sacaneou a não sei quantos anos atrás, agora nós vamos inverter essa história... O Câmbio Negro aqui em Brasília, queira ou não, ele encabeça os grupos daqui, tá ligado? Eu nunca gostei deste lance, mas muita gente fala isso, tá ligado? Então, a gente nunca passa esta idéia agressiva de quê que o branco fez com o negro ... nós não acreditamos nesta história de que branco não presta. É generalizar muito a coisa. Aí, em São Paulo, o pessoal de lá tem a cabeça muito fraca, porque o que virou o mundo inteiro e virou mais ainda a cabeça de São Paulo foi o lance do Malcolm X, e...essa coisa, eu sou negão, não toque em mim. Pô, bicho eu não tou nem aí, tá ligado? sobre esse lance. Isso é lá em Estados Unidos, aqui é Brasil, é diferente, entendeu?"

Ainda sobre essas diferenças Jamaika colocou-se em oposição a postura dos Racionais: "Para o Câmbio Negro não existe essa de tocar para branco ou para preto, prá rico ou prá pobre, a gente toca para quem gosta da música."

5- Resistência estética a um mundo desencantado

Uma vez traçada esta relação entre as diferentes formas de repercussão do movimento no país, e os diferentes "determinismos locais" relacionados com uma resistência a nível do discurso de cada comunidade específica, somos capazes de vislumbrar a complexidade que permeia a reprodução em massa de um produto cultural que não possui apenas o caráter de coisa - mercadoria, mas que carrega consigo um universo simbólico dotado de significados valorativos capazes de criar uma identidade própria no sentido trabalhado por Ortiz, bem como a idéia de pertencimento a determinada comunidade imaterial, abordada por Canclini.

Após a modernidade encabeçada no séc. XVIII pelo Iluminismo e no séc. XIX pelo positivismo, a sociedade moderna conheceu o niilismo filosófico dono de uma ardente crítica à sociedade que se firmava, atribuindo-lhe a institucionalização do ceticismo e da perda dos valores transcendentais e a responsabilidade por criar uma era de efemeridade e do culto à novidade. A este respeito, valeria a pena lembrar a explanação que Marshal Berman(24) faz dos críticos da modernidade.

Para Berman a crítica mais frutífera da modernidade se deu até o séc. XIX, durante o que ele chamou de onda revolucionária de 1790. Já a partir do séc.XX, a era moderna teria perdido o contato com as raízes de sua própria modernidade. Dentre as críticas de maior destaque estariam as de Nietzsche e Marx (1880) de um lado, Weber de outro e Simmel e seus seguidores Adorno e Benjamim, trazendo uma nova teoria dialética da modernidade do séc. XX. Os dois primeiros elaboraram críticas dialéticas aos perigos da modernidade, acreditando que novos valores poderiam ser criados para combater a modernidade, enquanto que Weber teria dito um não definitivo à vida moderna.

Ao se referir à modernidade da década de 60, este autor faz uma crítica aos chamados "modernistas afirmativos", ou "pós-modernistas", afirmando que este modernismo jamais desenvolveu uma perspectiva crítica que pudesse contrabalancear a receptividade ao mundo moderno, referindo-se claramente ao contato

deste grupo com a estética de massa. (pop-arte, entretenimento, moda, design, performances, tecnologia industrial). Utiliza o termo "niilismo pop" para definir o pouco compromisso destes modernistas com a afirmação ética e moral.

No texto "Antropologia e o Niilismo Filosófico Contemporâneo", José Jorge de Carvalho toca nesta questão desenvolvendo uma argumentação teórica que vem desembocar no que, ao meu ver, o movimento hip hop representa por si mesmo enquanto expressão cultural.

Adentrando em considerações teóricas sobre o momento em que o niilismo se firmou enquanto explicação filosófica das adversidades resultantes da modernidade, bem como considerando aqueles que estendem esse niilismo ao plano da análise das diferentes expressões culturais que se manifestam no planeta depois da "ocidentalização do mundo", como seria o caso de Gianni Vattimo. O texto acaba por delinear uma crítica à postura niilista representada por Vattimo, a qual se firma na crença de que o que restou desta "ocidentalização irrecuperável" foram apenas "derivados contemporâneos de primitividade, formas híbridas, sobrevivências contaminadas pela modernidade e guetos das sociedades industriais." E ainda considera que, "vendo a contrapartida niilista para o primitivo pobre, na época da acabada ocidentalização do mundo, como sendo o arcaico pobre na época da cultura massificada, do império do kitsch." (1988:165); esta análise simplifica demasiadamente o contato dos meios de comunicação de massa ocidentais com as experiências culturais particulares.

Carvalho termina por apontar a Antropologia como sendo o canal teórico mais instrumentalizado (apesar de também imersa nesse legado teórico niilista) para resgatar uma lente menos turva do que esta representada pelo desencantamento do mundo, que tem sido a mais utilizada para o registro do que ocorre hoje com as diferentes culturas.

Negando pois o "niilismo paralisante" e deixando em evidência uma possibilidade de encantamento com o mundo, apesar do rude mundo desencantado do qual provém, o movimento hip hop, representa ele mesmo, como eu disse anteriormente, a revitalização de componentes não ocidentais que firmam a identidade destes sujeitos sociais, "verdadeiras reacomodações frente aos primeiros sinais de debilitação da fé ocidental nos próprios princípios que lhe deram hegemonia mundial." (Carvalho; 1988:167)

Eis porque é necessário que a antropologia contribua de forma a ampliar as possibilidades de análise do fenômeno moderno que constituem os mass mídia, contribuindo com a etnografia de um lado, e com a sensibilidade teórica aos símbolos e significados que permeiam os ritos e a mitologia dos meios de comunicação de massa de outro. Desta forma, iremos de encontro a uma cultura, e não a uma ideologia ou simulacro.

NOTAS

1. No clássico ensaio "A Obra de Arte na Época de suas Técnicas de Reprodução", Walter Benjamin (1955) define a "aura" da obra de arte como sendo a sua autenticidade, a quintessência de tudo o que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até o seu testemunho histórico.
2. Canclini (1990) recusa-se a aceitar os pares de oposição culto/popular, bem como a oposição entre estes dois e cultura de massa. Segundo ele, estas categorias de oposição convencionais (subalterno/hegemônico, tradicional/moderno) empregadas para falar do popular já não são suficientes: "As novas modalidades de organização da cultura, de hibridação das tradições de classe, etnias e nações, requerem outros instrumentos conceituais".(1990: 263)
3. SUBCULTURE, The Meanig of Style; London, 1979, pg 09 a 15.
4. The Fine Art of Rap, in Modern Language Notes, vol.22, n.3, Summer 1991.
5. Black Noise- Black Music and Black Culture in Contemporary America; University Press of New England, Hanover, 1994.
6. Cuja obra,"Condição Pós-Moderna" (1989) investiga a natureza do pós-modernismo enquanto uma condição histórica particular, analisando os fundamentos político-econômicos e a experiência do espaço e do tempo como "um vínculo mediador singularmente importante entre o dinamismo do desenvolvimento histórico-geográfico do capitalismo e complexos processos de produção cultural e transformação ideológica"(1989:9).

7. Harvey escreve sobre 1968: "... o movimento se espalhou para as ruas e culminou numa vasta onda de rebelião que chegou ao auge em Chicago, Paris, Praga, Cidade do México, Madri, Tóquio e Berlim na turbulência global de 1968.....um movimento de resistência cosmopolita, transnacional e, portanto, global, à hegemonia da alta cultura modernista...estemovimento tem de ser considerado, no entanto, o arauto cultural e político da subsequente virada para o pós-modernismo"(1989:44).
8. Em "Mundialização e Cultura"; cap 4, Uma Cultura Internacional-Popular, 1994.
9. Obra citada, parte III.
10. A respeito do pós -fordismo ver Charles Oman (1994), "Globalización: La nueva competência"; onde ele apresenta as mudanças impostas pela globalização através da análise da evolução dos seus mecanismos econômicos à nível das organizações de produção. Ver também Harvey (1989:parteII).
11. Definição de Ortiz (1994:111, 112).
12. Renato Ortiz ,(1994: 114;115).
13. Definição apresentada em "Culturas Globalizadas: Cultura Negra e o Exemplo do Rap"; de Maria Eduarda Araújo Guimarães, UNICAMP; texto apresentado na ABAd 1996, Salvador.
14. Vale lembrar que a definição de nação e nacionalismo proposta por Benedict Anderson, torna-se aqui imprescindível.
15. O que talvez ajude a explicar porque o Gangstarap- uma modalidade do rap bastante agressivo, que prega a violência- tem sido cada vez mais explorado comercialmente, pela mídia norte-americana.
16. Em "Europa y la Gente sin História", 1994.
17. Obra citada, (1990:314).
18. Discuto estes autores em minha dissertação de graduação, "Anos 80- A Década em que não se Sonhou? Uma abordagem Antropológica de um Mito de Gerações"; UNB, 1990.
19. Ver os artigos, "BreakDance as an Identity Marker in New Zealand", de Tânia Kopytko e "Hip Hop Dances - Their Adoption and Function Among Boys in Denmark From 1984-84", de lisbet Torp.
20. Apocalípticos e Integrados, São Paulo, 1976.
21. Mundialização e Cultura; São Paulo, 1994, pg.134, 135.
22. Em As Duas Faces da Tradição: O Clássico e o Popular na Modernidade Latino-Americana; Dados, vl.35, n.3, Rio de Janeiro, 1992, pg.403-434.
23. Sobre as estratégias de sobrevivência de expressão musical do brasileiro, frente a marginalidade, ver: Rubem Oliven, A Malandragem na Música Popular Brasileira; Petrópolis, 1986.
24. Marshal Berman, "Modernidade - Ontem, hoje e amanhã", in Tudo que é Sólido Desmancha no Ar, São Paulo, 1987.

BIBLIOGRAFIA:

- Anderson, Benedict
 1989 Nação e Consciência Nacional. São Paulo. Ática
- Amorim, Lara Santos de
 1990 Anos 80 - A década em que não se sonhou? Uma abordagem Antropológica de um Mito de Gerações. Dissertação de Graduação, Unb.
- Barabas, Alícia
 1987 Utopias Indias. Movimentos Sociorreligiosos en México. México. Ed. Gijalbo.
- Baudrillard, Jean
 1981 Sociedade de Consumo. Espaço da Sociologia, edições 70.
- Benjamin, Walter
 1955 na A Obra de Arte Era de sua Reprodutibilidade Técnica. In Magia e Técnica, Arte e Política. Obras Escolhidas, volume 1,UnB, Editora Brasiliense.
- Berman, Marshall

1987 Modernidade - Ontem, Hoje e Amanhã. In Tudo que é Sólido Desmancha no Ar. São Paulo. Companhia das Letras. pp. 15-35.

Canclini, Nestor Garcia

1990 Culturas Híbridas, Poderes Oblíquos. In Culturas Híbridas. Estratégias para Entrar y Salir de la Modernidad. Méxic. Grijalbo, pp. 263-327

Carvalho, José Jorge de

As duas faces da Tradição. O Classico e o Popular na Modernidade Latino Americana. Serie Antropológica 109, 1991. UNB.

Black Music of All Colors. The Constrution of Black Ethnicity in Ritual and Popular Genres of Afro-Brasilian Music. Série Antropológica 145, 1993, UNB.

A Antropologia e o Niilismo Filosófico Contemporâneo. In Anuário Antropológico 86. Brasília: editora UNB, 1986.

The Multiplicity of Black Identities in Brazilian Popular Music. Brasília, 1994. (ainda não publicado)

Eco, Umberto

1976 Apocalípticos e Integrados. São Paulo: Editora Perspectiva.

Geertz, Clifford

1987 A Interpretação das Culturas. São Paulo. Editora Brasiliense.

Guimarães, Maria Eduarda Araújo

1996 Culturas Globalizadas: Cultura Negra e o Exemplo do Rap.

ABA, Salvador.

Harvey, David

1994 Condição pós Moderna. Edições Loyola, São Paulo.

Hobsbawn, Eric J.

1990 Nações e Nacionalismo. Rio de Janeiro. Paz e Terra.

1991 A História Social do Jazz. Rio de Janeiro. Paz e Terra.

Hollanda, Heloísa Buarque de

1992 Impressões de Viagem. Rio de Janeiro: Rocco

Kopytko, Tânia

1986 Break Dance as an Identity Marked in New Zealand. in Yearbook for Traditional Music. New York.

Lanternari, Vittorio

1961 Movimentos religiosos de libertad y salvación de los pueblos oprimidos. Barcelona. Ed. Seix-Barral.

Laplantine, François

1977 Mesianismo, Posesión y Utopia: Las Tres Voces de la Imaginación. Barcelona, España. Ed. Granica.

Morin, Edgar

1962 Cultura de Massas no Século XX. (O Espírito do Tempo).

São Paulo, Ed. Forense.

Oman, Charles

1994 Globalización: La Nueva Competência. In Carlos J. Monetta (org.). Las Reglas del Juego. América Latina, Globalización y Regionalismo. Buenos Aires. Corregidor.

Ortiz, Renato

1989 A Moderna Tradição Brasileira. Cultura Brasileira e Indústria

Cultural. São Paulo: Brasiliense.

1994 Mundialização e Cultura. São Paulo. Editora Brasiliense.

Pereira de Queiroz, Maria Isaura

1969 Historia y etnologia de los movimientos mesiánicos.

México, Ed. séc XXI

Torp, Lisbet.

1986 Hip Hop Dances - Their Adoption and Function Among Boys in Denmark From. In Yearbook for Traditional Music. New York.

Turner, Victor

1974 O Processo Ritual. Petrópolis, Editora Vozes Ltda.

Turner, Terence

1990 Da Cosmologia à história: resistência, adaptação e consciência social entre os Kaiapó.

Vianna, Hermano

1988 O Mundo Funk Carioca. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

1995 O Mistério do Samba. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. UFRJ

Weber, Max

1986 Economia e Sociedade. São Paulo. Editora Ática

Wolf, Eric R.

1982 Europa y La Gente sin Estória. México. Fondo de Cultura Económica.

REVISTAS:

Veja - Ano 27, janeiro de 1994 - nº 02, Editora Abril

Pode Crê - Ano I, agosto /setembro de 1993 - nº 02,

Isto É - 20 de junho de 1994 - nº 05, Editora Abril.

DJ Sound - Ano IV outubro 1993 - no 34, Editores Maxters.

DISCOS:

SUB RAÇA - Câmbio Negro

TRÁFICO, MORTE, CORRUPÇÃO - Black and Soul

RACIONAIS MCs - Raio X do Brasil

XXI Encontro Anual da ANPOCS