

## **Hip Hop: das Periferias ao Mainstream**

### **Hip Hopper: Tribus Urbanas, metrópoles e controle social**

João Lindolfo Filho<sup>1</sup>

#### **VISTA AÉREA**

A compreensão da realidade com vistas a explicações que pareçam satisfatórias, para apaziguar o homem consigo mesmo diante de um mundo tão complexo, sempre fez parte da aventura humana. Foi assim no período homérico da Grécia, quando os aedos e rapsodos<sup>2</sup> contavam e cantavam as epopéias de uma civilização heróica, que tinha constante convivência com os deuses nos quais acreditavam. Desta feita, conforme se sabe, fizeram difundir toda uma mitologia que acabou, inclusive por servir de fator de regulação social na medida em que as leis viriam somente séculos depois.

O decorrer dos séculos, colonizações, sistemas de produção e revoluções trouxeram transformações sociais imensuráveis. Notadamente, a revolução industrial origina o ambiente urbano moderno, que é caracterizado por uma fragmentação marcada por desigualdades,

---

<sup>1</sup> Músico, Compositor, Professor na UNICID ( Universidade Cidade de São Paulo), na FIB (Faculdade Independente Butantã), no Externato Bonfigliolli e investigador no projeto de cooperação internacional CAPES/ICCTI; Tribus Urbanas Produções Artísticas e Identidades.

antagonismos e padrões ideológicos formulados para mascarar as disparidades econômico-sociais que a engendram.

Nas sociedades modernas os jovens têm cada vez mais se juntado em microgrupos de sociabilidades nos quais discutem suas perspectivas em visões de mundo para questionar o tecido social que os cerca, trazendo para o seio da sociedade seus principais anseios, por meio de atitudes criativas, que por isso tem alargado a margem de tolerância da dominação. São as “tribalizações urbanas”, de acordo com a ótica de Maffesoli (1997). Eles podem se caracterizar também por tipos de indumentária, de comportamento, de cabelo e principalmente pela preferência e até mesmo pela criação de um determinado gênero de música. É nessa perspectiva que denominamos os hip hoppers<sup>3</sup>, de tribus urbanas, como também aos punks, mangue bits, hippies, skinheads, carecas do subúrbio, rudie boys, clubbers, sambistas, roqueiros, os adeptos da seita rastafari dentre outras seitas ou outros microgrupos urbanos organizados.

Atualmente, os jovens das periferias de metrópoles mundiais como São Paulo desenvolvem uma atividade que tem adquirido enorme visibilidade. É o movimento Hip Hop; uma cultura inventada por jovens afro-americanos a partir de influência afro-jamaicana, reinventada nas periferias das grandes metrópoles do planeta e que tem não só garantido aos jovens dessas áreas o resgate da auto-estima, a sensação de pertencimento, por seu teor contestatório, como também tem preenchido lacunas deixadas pela educação formal. As tribus hip hoppers têm logrado um certo respeito para as periferias e têm servido como elemento de identificação para muitos jovens das camadas médias da sociedade, e inspiração para renomados artistas plásticos e estilistas, como por exemplo, John Galiano, designer da Maison Dior.

Para esses jovens, liberdade é vestir roupas de grifes esportivas e, a partir do entendimento de seu estado de marginalização na sociedade, tomar um microfone e cantar rap ou se manifestar através dos outros vértices da cultura hip hop. O break, o grafite ou a prática de dj.

Sobre uma base musical sampleada pelo DJ, o rap narra crônicas e epopéias para um público que, por viver em condições semelhantes às do MC<sup>4</sup>, ou por ter uma visão crítica da realidade, compreende, se identifica e propaga essas mensagens. Agrupados em posses, os

---

<sup>2</sup> Cantores ambulantes que davam forma poética a relatos de mitos gregos que eram colhidos pela tradição e recitavam em praça pública, no período Homérico da Grécia.

<sup>3</sup> Adeptos da cultura hip-hop. Cultura de juventude caracterizada a princípio por três formas de expressão: o rap(música), o break(dança), o grafite(pintura), o dj(responsável por tocar e até mesmo criar a base musical sobre a qual se canta o rap).

jovens se expressam além do rap também por intermédio de grafites, do break e da prática de dj. Hélio Pais, estudante português e entusiasta dessa cultura, sugere que o street ball<sup>5</sup> pode se configurar num quinto vértice, o que me parece bem razoável tendo em vista que não se consegue atravessar bairros periféricos de São Paulo sem se deparar com jovens jogando basquete de rua ao mesmo tempo em que dos aparelhos de som que os circundam se pode ouvir rap em alto volume.

Se historicamente a cultura de elite se distanciou da cultura da maioria da população, por ser feita pela e para a burguesia, nas últimas décadas a indústria cultural<sup>6</sup> recolheu elementos da cultura popular e da cultura erudita, dando origem a uma cultura que não está ligada necessariamente a nenhum grupo social, mas que se configura como produção mercantil a ser consumida em larga escala.

Assim, a cultura jovem dos Estados Unidos<sup>7</sup> das décadas de 50/60, embora tenha surgido como crítica à educação formal e aos padrões culturais estabelecidos, é absorvida pela indústria cultural norte-americana, que se desenvolvia rapidamente, e se voltou para a emergente cultura da juventude, estimulando seu consumo, comercializando-a, divulgando-a e tornando-a internacional. Para Brandão e Duarte, mesmo opondo-se à indústria cultural, é por meio dela que os movimentos jovens acabam se expandindo e sendo assimilados, primeiramente no campo da música. Além de introduzir questões, até então, intocadas ou pouco discutidas pela maioria da sociedade, como pacifismo, sexo, racismo, ecologia, drogas e outros, os movimentos jovens trazem à luz o aspecto transformador e crítico da realidade e acabam por modificá-la, mesmo que submetidos à um rígido processo de industrialização e comercialização. (Brandão e Duarte:1990).

Os hippies davam um sonoro “não” ao consumismo e à guerra do Vietnã, como também à discriminação racial. Vestidos com seus velhos jeans, cabelos longos e ao som de rock and roll e blues, constituíam-se num convite à reflexão sobre o “modus vivendi” da época, tal como fizera antes o movimento beat e, depois, o movimento punk. Os jovens urbanos historicamente se portaram como mola propulsora para reflexão, crítica e posteriores transformações sociais, como na Primavera de Praga e outros eventos importantes.

---

<sup>4</sup> Mestre de Cerimônia ou seja, o cantor de rap.

<sup>55</sup> Basquete de rua.

<sup>6</sup> Termo criado em 1947 por Theodor Adorno e Max Horkheimer, membros de um grupo de filósofos que se tornaram conhecidos como Escola de Frankfurt.

<sup>7</sup> Cultura da juventude americana originária do baby boom, fenômeno do enorme crescimento da população daquele país no momento posterior à Segunda Grande Guerra. Com o aumento avassalador da população surge uma cultura feita pela e para a juventude.

Para a atualidade, a questão que se estabelece é: como se configura, nas periferias das metrópoles, essa cultura de caráter contestatório que adentra os centros urbanos, primeiramente através da música, com uma força tal que apesar de não passar pelos cânones acadêmicos, tem condições de confronto com o poder estabelecido, de agregar até jovens das camadas médias da sociedade e de transformar sobremaneira seus partícipes?

Por esse motivo é de fundamental importância fazer um histórico sobre a gênese da música afro-descendente e da cultura hip hop, que remonta desde os griots africanos, à diáspora, à Jamaica e aos Estados Unidos, para que possamos refletir acerca dos possíveis alcances e limites dessa cultura priorizando um olhar sobre a música rap, sobre as tribus urbanas que de alguma forma fizeram parte do surgimento do hip hop e sobre dois hip hoppers, da cidade de São Paulo: Thaíde e Dj Hum.

Na diáspora escravista, espalhou-se o negro pelo mundo na condição de escravo e, com ele, sua cultura e a música a ela inerente, que nunca deixou de existir e em fusões com culturas locais que vêm transformando o panorama musical do planeta.

Reapropriada pelos negros, a música religiosa branca européia tornou-se uma música especificamente negra, na forma de spiritual e gospel. No primeiro caso, com orações cantadas; no segundo, com transposição musical de textos bíblicos. Estas e outras modalidades musicais de mesma origem foram, no decorrer das décadas e gerações, rearticulando-se a outras modalidades, metamorfoseando-se e sendo transmitidas a outras gerações na forma tradicional africana, que se caracteriza pela oralidade (como as letras dos blues<sup>8</sup>, contando histórias de amor, de sofrimento, dos desempregados, viajantes, caroneiros, presidiários, etc) – tal como hoje se caracteriza o rap.

Embora se imagine, popularmente, que toda a África fosse um conjunto único de culturas não-letradas, na realidade, lá havia grupos culturais que desenvolveram cultura escrita. Entre os africanos de tradição islâmica, todos liam e escreviam, já que para o Islã o conhecimento do Alcorão exige o domínio da leitura. Um exemplo desses grupos é o do malês, nação trazida para a escravidão na Bahia. Arqueólogos encontraram traços de uma civilização africana mais antiga (os adrinka), que desenvolveu uma escrita icônica (chamada sankofa) tão importante quanto a egípcia (Larkin Nascimento, 1994).

Esses africanos tornavam-se analfabetos nas línguas dos países para os quais eram trazidos, e como lhes era vedada a alfabetização, retomavam a tradição oral, existente mesmo nas culturas letradas, como a árabe. O narrar, aqui, não vem da ausência da cultura letrada,

---

<sup>8</sup> Gênero musical afro-americano nascido dos lamentos dos negros africanos submetidos ao trabalho escravo nas colheitas de algodão.

vem antes do hábito de reunir o grupo em torno do narrador, como um modo de diversão e apreciação da habilidade de contar histórias. Em muitas culturas, permanece a tradição dos griots, responsáveis por narrar a história e a cultura dos seus povos, peregrinando pelas aldeias, levando notícias e memórias, quer faladas, quer cantadas.

Para Shusterman, “afirmar uma posição social superior pelo poder verbal é uma tradição negra profundamente enraizada, que remonta aos griots da África Ocidental, tendo sido sustentada por muito tempo no Novo Mundo por meio de concursos e jogos verbais convencionais” (1998:146).

Assim, a música traço de sustentação da cultura africana passou a se configurar em uma das formas de resistência à opressão, violência e usurpação a que os escravos eram submetidos, tendo a tradição musical garantido a sua sobrevivência mediante a figura dos griots:

(...) o griot encontra-se onipresente em todas as formas culturais/musicais nascidas um pouco por todo lado, em locais onde a presença africana se passa a fazer notar, fruto do comércio de homens e almas que tornaria diferente a paisagem humana e cultural de territórios como a América do Norte, as Caraíbas ou Brasil (Contador e Ferreira, 1997:15).

Em sua descrição, Contador e Ferreira (1997), explicitam que um dos desdobramentos da resistência cultural que a escravidão propiciou foi que a cultura dos países da maior parte do mundo viesse a ser filtrada no crivo das culturas africanas. Isso pode parecer exagerado, mas é inegável que a cultura global das metrópoles vem sendo ‘africanizada’ em alto grau: na música, nos esportes, na dança, nos anúncios publicitários (com imagens e personalidades do universo musical e esportivo).

Nos Estados Unidos, no confronto entre o rock e o rhythm’n’blues, o primeiro foi percebido definitivamente como música de maioria e de jovem. A indústria fonográfica transformou todo o panorama musical, auxiliada, dessa vez, pelo milagre econômico dos anos pós-Segunda Guerra Mundial, que propiciou empregos à juventude, tornando-a capacitada ao consumo. Assim, no início da década de 60 aconteceu na América um declínio dos movimentos de r&b<sup>9</sup> que acabaram por ceder lugar à explosão do rock que, não por coincidência, era feito por artistas que eram amantes do jazz e do blues.

## **DO CARIBE PARA O MUNDO X EDUCAÇÃO FORMAL**

---

<sup>9</sup> Rhythm Blues, gênero musical afroamericano, que tem suas raízes no spirituals, que é um gênero musical surgido do lamentos dos negros escravos nas plantações de algodão nos EUA.

Desse contexto, surpreendentemente é na Jamaica que o blues é revisitado, para, em fusão com a música tradicional jamaicana, originar outros gêneros musicais que lograram projeção no cenário pop mundial: o ska<sup>10</sup>, o reggae, e os embriões do que posteriormente se tornaria o rap.

Há que se observar que na Jamaica a partir dos anos 20/30 do século XX, ao mesmo tempo em que emerge o novo homem urbano – trabalhador “bauxite”<sup>11</sup>, trabalhador dos portos, operário fabril – emergem também os jovens talentos musicais que transitam pelo fenômeno dos *rude boys* – rapazes com idade entre 14 e 30 anos que migravam para a capital, sem prática de trabalho especializado de qualquer espécie e que, sendo o nível de desemprego de 35%, passavam à vida de rua, com suas navalhas mortais, em meio a muito rum, insolência e ganja<sup>12</sup>.

A criação de canções que discorriam sobre o próprio cotidiano era uma das únicas opções para esses rapazes, que tinham geralmente uma vida de muito risco e, geralmente, bastante curta, no trânsito entre a miséria e a violência. Para um rude, a única maneira de se ver livre dos bairros de lata de West Kingston era um single<sup>13</sup> de sucesso ou um tiro da polícia.

A ética *rude boy* era puramente *punk*. Muitos deixavam crescer *dreadlocks* – cabelos, longos agrupados e enrolados aos punhados e cantavam ska e reggae. Seu vocabulário, tido como iletrado, era na verdade demarcação de posição contra o *establishment*.

Quando o reggae chega à Inglaterra, foi acolhido pelos *skinheads*, também críticos de sua sociedade, que cultivavam o costume de se encontrarem nas discotecas especializadas no gênero. Os *skinheads* eram no início uma variante inglesa dos *rude boys*. Costa (1997), explica de maneira bastante interessante esse fenômeno:

Os skinheads com suas botas, cabelos curtos e calças compridas, usadas pelos trabalhadores, tinham por fonte de identidade a cultura da classe operária, branca, inglesa. Além disso inspiravam-se na cultura dos imigrantes negros das Antilhas, conhecidos por “rude boys” ou “rudies” e as gangues de jovens brancos denominados de “mods”. Suburbanos e briguentos, freqüentemente envolvidos com grupos de criminosos, os mods circulavam pelo East End<sup>14</sup> da cidade de Londres.

<sup>10</sup> Gênero musical negro americano do qual o *reggae* é proveniente; o *reggae* é um *ska* mais lento.

<sup>11</sup> Deriva de bauxita, minério do qual é extraído o alumínio.

<sup>12</sup> Cannabis sativa.

<sup>13</sup> Discos pequenos, representativos da obra do artista, contendo apenas uma ou duas músicas.

<sup>14</sup> Subúrbio de Londres.

Eles gostavam de freqüentar bares nos subúrbios onde ouviram o soul americano e o ska jamaicano e acabaram em contato com as briguentas gangues de rudies boys. Foi a partir desse caldo cultural que surgiram os primeiros skinheads. (Costa, 1997:33).

Com rudies dando o tom dos tempos a Jamaica que se industrializava, o clima era de miséria e tensão, e é exatamente dentro desse quadro conturbado que surge o ideário de Marcus Mosian Garvey, um historiador jamaicano nascido em 1887, descendente dos “marrons” que, após viver no circuito instável do desemprego e subemprego de Kingston, acabou por se fixar no mundo das comunicações dessa Jamaica de então. Dotado que era de imensa capacidade oratória, já em 1907, vislumbrando sua carreira de política contestatória à miséria, estava à frente de uma greve de impressores.

Após peregrinar por vários países da América Latina, Garvey teve contato com a miséria e exploração às quais tais regiões estão historicamente submetidas, chegando a algumas conclusões e práticas, conforme observa Carlos Albuquerque: “Sua visão das coisas ampliou-se. Não era apenas o povo oprimido do seu país que precisava de ajuda. O mundo – ou pelo menos aquele que Garvey conhecia – clamava por direitos iguais e justiça social” (Albuquerque, 1997:30). A contestação de Garvey assumiu caráter separatista e messiânico.

(...) consultas livres à Bíblia deram suporte teológico à crença imediata de que Makonnen era o escolhido, o salvador da raça negra, o verdadeiro Messias. Logo, pregadores em Kingston estavam anunciando a divindade Makonnen, através de fusões com cultura religiosa africana, o que se convencionou chamar de filosofia, religião ou seita, do rastafari ou rastafarianismo. (Idem :33)

A idéia do repatriamento era comum no movimento afro-descendente de então. Assim, o negro tinha de se organizar em torno de uma melhor perspectiva de vida para si, deixando a América para o homem branco e voltando à sua terra africana de origem. Podemos citar, como exemplo, o assassinato do pai de Malcom X<sup>15</sup> pela KKK<sup>16</sup> em virtude de sua militância no movimento Garvey. fomentando o orgulho negro.

Conforme situa Albuquerque, “As idéias de Garvey se propagaram beneficentemente naquele continente. O seu discurso por igualdade e orgulho racial esteve por trás de quase todos os movimentos de libertação que atingiram, anos depois, várias colônias africanas” (Idem:32).

---

<sup>15</sup> Ativista afro-americano da década de 60 que conseguiu que os afro-americanos mudassem o conceito sobre si mesmos.

<sup>16</sup>Organização racista americana.

Os conceitos sociais, políticos e espirituais começam a entrar com mais frequência nas letras, fazendo com que esse estilo musical se tornasse um veículo bastante importante para as lutas de descolonização africana. Exemplo: “Zimbabwe”<sup>17</sup>, música composta por Bob Marley, incitava guerrilheiros no campo de batalha na revolução da Rodésia<sup>18</sup>.

Na Jamaica de hoje, o rastafari é ainda traço marcante de identidade. “Para a população rasta da Jamaica, estimada em cerca de 75.000, as crenças e rituais de rastafari trazem uma solução às ironias mortíferas do Deus do homem branco numa sociedade colonial e martirizada” (Davis e Simon, 1983:59). Muito embora as opiniões sobre o movimento rasta diverjam, não se pode perceber a Jamaica o reggae e o hip hop sem o entendimento desse traço cultural.

Em 1980, Bob Marley, a estrela maior desse estilo musical, fala no rádio sobre sua devoção ao rastafari de uma forma que nos ilustra claramente esse processo de ascensão e reflexão:

(...) Cristo voltará em 2000 e será o rei dos reis senhor dos senhores, o leão da tribo de Judá, através da linhagem do rei Salomão e do rei Davi. Agora minha vida tem um significado para mim. Eu realmente procuro encontrar DEUS aqui. Eu procuro, pesquiso, olho para a Etiópia, procuro na Alemanha, e vejo um homem erguer-se com o seguinte nome: Hailé Selassié.

Nunca nada foi feito em benefício do povo negro, mas sua majestade Jah está surgindo para a redenção de todos os negros exilados no mundo opressor branco (...).

O misticismo apocalíptico do movimento rastafari segue como uma corrente subterrânea no desenvolvimento do reggae no decorrer das décadas. Para Ferreira e Contador, é justamente “nos anos 60, na Jamaica, [que] se encontram os embriões do movimento de recriação rítmica, como base para a reapropriação das raízes musicais jamaicanas mais tradicionais e conceituadas, cujo reggae é uma das fontes mais visitadas”. (Ferreira e Contador 1997:30). A partir daí, o reggae dá gênese ao rap. O messianismo, transportado às grandes metrópoles, não pôde se fixar, senão como contestação e conclamação à luta, o que já podia ser encontrado em reggaes como ‘Get Up, Stand Up ,Get Up For Your Rights Get Up Stand Up and Don’t Give Up Your Fight’<sup>19</sup>, de Bob Marley. De fato, os primeiros raps eram improvisações sobre temas de reggae, declamadas pelos DJs em festas na Jamaica.

<sup>17</sup> Refrão: Irmãos seus direitos.Vamos lutar.Lutar pelos seus direitos.

<sup>18</sup> O país Rodésia após a revolução passou a se chamar UPAZ (União Popular Africana do Zimbabwe).

<sup>19</sup> Acorde e se levante pelos seus direitos,acorde e se levante e não desista da sua luta.

Como vimos, no início os skinheads eram inspirados nos rudie boys, entre outros, assemelhando-se inclusive na indumentária que usavam e, por serem adeptos do mesmo estilo de vida e musical, conviviam “tranqüilamente” (disseminando a violência contra outros), com suas carecas e dreads, na Londres de final da década de 60. Entretanto, os temas que passam a ser abordados pelo reggae na década seguinte, em que a Grã-Bretanha vive o agravamento de uma crise social econômica e política e, com isso, o acirramento da tensão contra imigrantes, acabam por ser determinantes para um distanciamento entre esses jovens. Seus movimentos vão se tornando unidades distintas e antagônicas, conforme argumenta Costa:

(...) O estilo de vida mais ou menos comum, e principalmente a música, tinha aproximado os skins dos rudies. Mas no início dos anos 70 essas relações começaram a ficar mais difíceis. O reggae, oriundo da Jamaica e inspirado na cultura negra, começou, cada vez mais, a servir de canal para que os negros que viviam em guetos urbanos manifestassem seu descontentamento e sua busca de afirmação cultural e política. Um dos momentos que marcou essa reversão ocorreu em 1970, em um clube na zona sul de Londres, durante a denominada “guerra do reggae”, que durou 9 meses. Em resposta a música de Bob & Márcia, intitulada “jovem, talentoso e negro”, os skins fizeram uma paródia dessa música como “jovem, talentoso e branco”. (Costa, 1997:31).

Os sound-systems foram os primeiros responsáveis pela propagação desses estilos musicais ainda na Jamaica, “levando a música às pessoas”, segundo Albuquerque:

(...) os primeiros sound-systems surgiram na ilha durante os anos 40, mas só um pouco antes da independência, conseguida em 1962, é que eles ganharam impulso. Como as pessoas não tinham como chegar à música, os sound-systems levavam a música às pessoas. No seu cardápio consta, inicialmente, o rhythm and blues americano, e depois música à moda da casa, ska e rock-steady. Um sound-system padrão era constituído por uma caminhonete ‘envenenada’, coberta de caixas de som e amplificadores. Ali trabalhavam o DJ (que poderia ser o próprio dono do SS) e o selector. O DJ era o responsável pela animação de eventos, o mestre de cerimônias, inspirado nos disc-jockeys americanos dos anos 50. O selector, inicialmente, era apenas um técnico, a pessoa que botava um disco e tirava outro. Com o passar do tempo, o selector ganhou autoridade própria e passou a interferir, beneficentemente, no trabalho de DJ, fazendo sua própria escolha musical e criando diversos efeitos sonoros (Albuquerque, 1997: 47).

Em meio ao movimento reggae jamaicano, animadores das festas acrescentavam aos sons dos toca-discos recriações de linhas rítmicas e, sobre elas, um outro discurso espontâneo, ou seja, o talk over (falar por [ou em] cima). Daí, o que era apenas um apelo, um estímulo para a festa, feito de improviso, foi ganhando contornos poéticos e políticos. O acontecimento definitivo para o estabelecimento do rap é a migração do DJ Kool Herc, da Jamaica para os Estados Unidos, levando consigo a técnica dos sounds systems jamaicanos.

Em 1970, essas técnicas começaram a se aperfeiçoar nos EUA através das block parties, festas que tinham lugar nos guetos de Nova York, embaladas pelos sound-systems e pares de pick ups (dois toca-discos conjugados, dois amplificadores e microfone), juntando poesia e ritmo, oportunamente expressando a própria criatividade. Essa prática de ritmo e poesia foi gradativamente se tornando cada vez mais usual.

Em meio a essas reinterpretações de técnicas do contexto Dub<sup>20</sup> Jamaicano, no caldeirão sociocultural dos subúrbios de Nova Iorque, surge o artista Grand Master Flash que a partir de Grand Wizard Theodor, cria ou aperfeiçoa o scratch, o backspin e o back to back<sup>21</sup>. Como as potencialidades técnicas de engenharia sonora à disposição dos DJs apresentavam um esgotamento, foram surgindo novos avanços tecnológicos e desenvolvendo-se inovações de áudio, como a criação dos samplers<sup>22</sup>, dos toca-discos Technics SL 1200 MKL e da caixa Roland. Surgem os construtores de aparelhagem e de som, espécies de bricoleurs de Levi-Strauss(1989:32).

(...) que é o que executa um trabalho usando meios e expedientes que denunciam a ausência de um plano preconcebido e se afastam dos processos e normas adotadas pela técnica. Caracteriza-o especialmente o fato de operar com materiais fragmentários já elaborados, ao contrário por exemplo do engenheiro que, para a execução de seu trabalho, necessita de matéria prima (idem).

Esses DJs fazem colagens de sons já existentes, num processo de recriação do padrão tecnológico que origina sempre novas sonoridades, dentro das quais desenvolvem suas poesias. Os enovelados contextos sociais, culturais e político-raciais desses países (Jamaica e Estados Unidos da América) foram os desencadeadores das várias correntes e tendências do rap, em que a crítica social e a oralidade da cultura africana são a tônica central.

Quanto ao Brasil, historicamente, a música ecoou das senzalas, dos campos de plantação de cana-de-açúcar e dos cultos africanos que se abramileiraram pelo sincretismo.

---

<sup>20</sup> Tipo de sonoridade.

<sup>21</sup> Tipos de manobra de *DJ*.

Nesses cultos, a percussão sempre teve espaço garantido, originando, em fusão com a música de origem européia, em especial a portuguesa, um interessante processo de recriação. Assim, a ligação dos negros com a música produzida no Brasil remonta aos primórdios da instituição da escravatura, por meio também de fusões com música popular e/ou tradicional de origem européia e a música popular, sagrada e/ou tradicional, dos africanos escravizados trazidos para o Brasil, e que resultaram num riquíssimo caldo, que conduziu a música então brasileira a esse momento de significativa diversidade, no qual podemos observar, desde música tecno, axé music, samba r&b e rap, em algumas casas noturnas. Contudo, tanto a música quanto outras formas de cultura popular encontraram resistência das elites, ao menos em São Paulo, desde os inícios da República. Para elas, as práticas socioculturais dos afro-descendentes manchavam o ambiente paulistano de tal modo que prejudicavam o Brasil aos olhos da civilização moderna:

As visões de mundo ligadas às matrizes culturais afro-brasileiras que haviam sido construídas sob o viver da ordem escravocrata e indicavam “estratégias” e “táticas”, que garantiam às pessoas pertencentes aos grupos subalternos os meios de sobrevivência e a vivência suas experiências sociais, eram vistas como sintomas patológicos proporcionados pela mestiçagem da população, pela “contaminação” causada pela “inferioridade” racial que a progênie africana impunha à população do país. (KOGURUMA 2001:114-115)

Mas no decorrer dos séculos a cultura surgida nas periferias das metrópoles brasileiras, a exemplo de outras metrópoles do mundo, conseguiu alcançar vez e voz.

O rap e a cultura hip hop foram bastante criticados e discriminados quando de sua chegada no Brasil, na década de 80, mas a revolução das comunicações e a indústria cultural, com a conseqüente diminuição dos ciclos de produção e consumo dos produtos, favoreceram a divulgação da música das “minorias”. A segmentação do mercado, a facilidade crescente na gravação e divulgação de músicas (através de rádios comunitárias, por exemplo) e o incremento da renda das populações marginalizadas concorreram para fazer vigorar o caráter musical do movimento hip hop. Os propagadores dessa música, mediante aparatos tecnológicos (que no início eram em parte desenvolvidos por eles para dar conta de

---

<sup>22</sup> Aparelho eletrônico que tem a capacidade de em sua memória armazenar fragmentos musicais pré-selecionados para fazer as colagens necessárias ao rap. Geralmente é agregado ao mixer.

possibilidades outras, criadas por eles próprios<sup>23</sup>), trazem à luz uma música que carrega em si a metáfora do afastamento da discriminação.

O universo simbólico dos afro-descendentes sempre foi considerado pelos dominantes como cultura menor, na medida em que, diferenças culturais entre os povos foram historicamente hierarquizadas, com vistas à facilitação dos processos colonizatórios. Mas de uma forma ou de outra a cultura afro-descendente inseriu-se na cultura hegemônica, ainda que de início como tribalismo, primitivismo, superstição, feitiçaria. Desta feita o afro-descendente tem conseguido, pelas reelaborações de sua música, recuperar o que foi mantido oculto ou incompleto de sua cultura, a qual tem funcionado como mecanismo de integração ou inclusão dos negros, tanto no âmbito local quanto global. Segundo Renato Ortiz:

Na virada do século, percebemos que os homens encontraram-se interligados, independentemente de suas vontades. Somos todos cidadãos do mundo, mas não no antigo sentido, de cosmopolita, de viagem. Cidadãos mundiais, mesmo quando não nos deslocamos, o que significa dizer que o mundo chegou até nós, penetrou nosso cotidiano. Curioso. Uma reflexão sobre a globalização, pela sua amplitude, sugere à primeira vista que ela se afaste das particularidades. Pois se o global envolve “tudo”, as especificidades se encontrariam perdidas na sua totalidade. Ocorre justamente o contrário. A mundialização da cultura se revela através do cotidiano (Ortiz, 1994:8).

O rap, com sua característica de música “à margem”<sup>24</sup>, está se tornando um fenômeno mundial, e seu discurso sobre a exclusão social e moral de etnias e outros grupos sociais ecoa nos mais diversos países do ocidente. Dessa maneira, essas diversas tribus hip hoppers têm seus discursos cada vez mais se interligando nesse mundo que se apequena paulatinamente à medida que se desenvolvem as tecnologias.

Uma “história social do rap”, o que não é nossa pretensão nesse breve texto nos levaria inevitavelmente a considerar o papel da instituição/escola na prática contestatória e no cotidiano dos rappers. Esse tema, especificamente, é pouco estudado, mas as análises teóricas (e mesmo estatísticas) do papel – ideológico, informativo, sociabilizante, psicológico – da escola são abundantes e diversificadas, contando com longa tradição. De qualquer forma torna-se proveitoso para o nosso tema revisar uma perspectiva dos teóricos da resistência que

---

<sup>23</sup> Atualmente a Technics, empresa de produtos eletrônicos, tem desenvolvido equipamentos específicos para *DJs* e *rappers*.

<sup>24</sup> O rap era música feita “à margem”, entre aspas, do processo de massificação. Seus autores e intérpretes eram jovens do movimento *hip hop* e não figuras da área musical comercial. Está igualmente “à margem” – com

figura entre as mais importantes teorias a respeito do papel ideológico do ensino, por meio da visão de Piza (1998)

Ao olharem a escola pelo recorte das teorias de resistência, os teóricos nos levam a perceber a afinidade e complementaridade destas com a teoria do desenvolvimento humano, uma vez que ambas postulam um sujeito ativo que modifica o ambiente e é por ele modificado. O sujeito da resistência está em constante interação com o ambiente e com outros sujeitos, tentando encontrar formas de negociar sua permanência ou saída de um determinado estado de dominação.

A reciprocidade entre a ação do sujeito e a do meio, como observa Bronfenbrenner (1987), caracteriza também as teorias de resistência (Piza, 1998).

Não é na escola – geralmente – que se aprende sobre conflitos sociais e raciais do cotidiano. No ensino básico e médio, neutraliza-se na História a natureza conflituosa da sociedade: os conflitos raciais do passado (por exemplo) resultaram na “igualdade” atual. No currículo brasileiro, Zumbi e a Princesa Isabel têm quase o mesmo valor, distantes da realidade atual, e enobrecidos, um por lutar contra a escravidão, a outra por acabar com ela. Parte da história é omitida nos livros e textos escolares, nos quais seus atores cumprem seu papel e tendo sido superado uma fase, chega-se ao fim, passando-se a “novos” problemas. Raramente esses atores são apresentados como encarnações de tendências de longa duração. Contra isso seria eficaz um olhar crítico, tradicionalmente reservado aos bancos universitários – mas chegar à universidade é considerado como prova de que todo o ensino anterior cumpriu sua meta na formação do aluno, do cidadão. Formado até o nível médio, idealmente, o estudante tem as capacidades para sua inserção na sociedade, munido de ferramentas para a resolução dos problemas previstos. Ocorre que nesse conjunto de “ferramentas” não constam as que possibilitariam ao aluno lidar com as discriminações social e racial, a pobreza extrema ou a violência policial, por exemplo. Esses problemas persistem, levando à conclusão fácil de que a escola não é a solução para tudo. Em poucas palavras, o ensino regular reflete a tensão entre a formação do indivíduo e a preparação do cidadão para papéis sociais pouco flexíveis. Questão essa que a “tribuna” urbana hip hopper discute de maneira contundente, levando-se em conta que sua cultura tem as bases fincadas no cotidiano do marginalizado, bem como, em históricos movimentos de crítica social, conforme situaremos adiante.

## **OS GRIOTS DO 3\* MILÊNIO: COTIDIANO E CONTROLE SOCIAL**

---

aspas- no sentido atribuído por Pais (1999), quando o autor explica a utilização das aspas como um recurso metodológico para se referir “não ao que se lê, mas para o que permite a leitura” (Pais: 14-15).

Ouvir dos rappers como e por que fazem rap – que objetivos ou expectativas eles têm nessa prática, além das percebidas mais imediatamente nas letras de suas músicas – foi a condição essencial para o desenvolvimento desse texto. Contudo, o rap não pode ser entendido sem referência ao quadro mais amplo das lutas sociais, como as lutas pelos direitos civis dos negros norte-americanos. Essas demandas, muitas vezes terminando em confrontos abertos e violentos na década de 1960, deram um rumo e uma bandeira para os movimentos negros das décadas posteriores. Essa vinculação, para muitos rappers, é direta: Malcom X e Martin Luther King<sup>25</sup> são referências constantes no universo rapper, tanto no norte-americano quanto no de outros países. O rap segue paralelo à evolução desses movimentos. Surge originariamente negro no início da década de 70, no Bronx, bairro de Nova York, e se prolifera por este mundo que se globaliza como expressão da chamada “cultura de rua”. No decorrer das décadas, adquire status de fenômeno urbano mundial. Em face da proliferação do estado de miserabilidade no mundo e da derrocada das utopias, o rap tem trazido para o cenário mundial, também através da mídia que o hostiliza – e que ao mesmo tempo o fortalece – os questionamentos de parcelas das sociedades que vêm alcançando a vez e a voz que lhes foram historicamente negadas. E conforme se pode observar suas mensagens têm atingido de maneira virótica o público ao qual a priori se destinam. Exemplo disso é o fato do cd do Racionais Mcs ter 100 mil cópias vendidas na primeira semana de lançamento, antes da divulgação.

É facilmente perceptível que os discursos de ativistas políticos, tais como os de Marcus Garvey, Martin Luther King, Malcom X e Louis Farrakan<sup>26</sup> não tiveram tanta circulação quanto os hits desses gêneros musicais contestadores. O artista ocupa uma posição destacada em relação às questões sociais porque veicula mensagens que passam simultaneamente pelo intelecto e pela emoção, de tal modo que as produções artísticas que possuem mensagens políticas costumam ser, muitas vezes, mais rapidamente compreendidas e incorporadas pelos

---

<sup>25</sup> Ativista afro-americano que inspirado em Ghandi pregava a resistência não violenta.

<sup>26</sup> São líderes negros que simbolizam a luta pelos direitos dos negros no mundo. Marcus Garvey, um brilhante e bombástico líder jamaicano que organizou o maior movimento nacionalista negro e um dos maiores movimentos de massa da história da resistência negra. Foi o mentor do movimento pan-africanista que inspirou a filosofia rastafari, que é tônica no reggae. Martin Luther King, um dos líderes pioneiros do moderno movimento da resistência negra que vinha crescendo nos E.U.A. nos anos 60 e refletia sobre a violência pela qual os afro-americanos passavam. Aos seis anos ouvia os discursos de Gandhi e vinte anos depois diria: “A única coisa que traria relevância e força à comunidade negra seria a resistência não violenta e suas tradições religiosas”. Com isso, King tornou-se o maior líder da história dos protestos negros, e um dos maiores líderes espirituais. Malcom X atuou nos Estados Unidos nos anos 60 defendendo uma revolta negra. Carismático e radical líder muçulmano, foi assassinado em 1965 por causa de suas convicções pessoais de reestruturação social. Louis Farrakam, líder do Islã nos Estados Unidos, que no final da década de noventa organizou a passeata do um milhão, forma de protesto que mobilizou um milhão de homens negros na rua – movimento que contou com a presença de artistas e intelectuais negros.

grupos aos quais se dirigem do que os discursos intelectuais a respeito dos mesmos temas. E os rappers têm logrado tal êxito.

De origem pobre e inteligência inquieta, eles são – conforme resultados de análise preliminar que desenvolvi em São Paulo, Lisboa e Paris em 1998 – críticos dos currículos escolares formais. Por isso, alguns complementam sua informação para o exercício da cidadania em espaços extra-escolares e difundem de maneira criativa sua crítica. Constroem, por assim dizer, juntamente com os outros vértices da cultura hip hop, o discurso de oposição da juventude no mundo atual.

Sendo ritmo e poesia, o rap tem sua poética, seu modo de dizer, estabelecido na tradição desse gênero. Para quem ouve pela primeira vez ou lê a letra de um rap, o conjunto parece um bloco discursivo, um texto sem divisões, sem partes, geralmente sem refrão: uma verborragia. A rima é usada, embora não seja regra. Uma frase rimada pode ser repetida como ‘refrão’, geralmente o título da música. Formalmente é um gênero muito livre, sendo sua única ‘regra’ a negação dos esquemas tradicionais, sejam musicais (A-B-A, com refrão), sejam literários (versos e estrofes rimadas).

Não conhecemos obra de análise do discurso (isto é, da lingüística) aplicada à letra dos raps. Uma tal pesquisa, porém, é fácil perceber, apontaria semelhanças com dois gêneros, ao mesmo tempo jornalísticos e literários: a crônica e o editorial.

Como crônica, o rap descreve o cotidiano de figuras da realidade social das grandes cidades, principalmente da periferia: o jovem delinqüente, o traficante, a prostituta, o assaltante, e os eventos desse universo: os confrontos com a polícia, o crime, a morte. Essas letras podem provocar impacto, pelo realismo descritivo – comedido, porém, por intenções estéticas: o rapper, para efeito de expressão, consegue mudar o foco da sua narrativa, deslocando a atenção do leitor/ouvinte. O narrador (o cantor do rap) geralmente se faz notar, falando em primeira pessoa, e está diretamente envolvido com os fatos e pessoas que retrata: o jovem morto era seu amigo, o irmão está na cadeia (“atrás da muralha”), etc. O deslocamento da perspectiva consegue nos casos mais felizes um efeito artístico muito interessante. Um dos melhores exemplos em nossa memória é um rap que se desenrola entre dois estrondos de arma de fogo, contando uma vida criminosa em primeira pessoa, até a morte do ‘herói’ – ao final descobrimos que todas as cenas evocadas estão sendo lembradas pelo jovem nos breves instantes entre o disparo e sua morte. São quase “memórias póstumas”, de imagens fortes.

Como editorial, o rap é em geral mais virulento, atacando classes sociais e figuras responsáveis pela situação econômica/social/cultural do negro, sua perseguição, o

preconceito. Os alvos da crítica podem ser “o sistema”, a burguesia, o Governo (ou o Estado), a autoridade, a alienação. Conceitos e críticas de base marxista podem aparecer nessas letras. Alguns raps dessa linha falam abertamente em Revolução. O crime, em ambos os casos (crônica/editorial) – assalto e tráfico de drogas, principalmente – não é estigmatizado, mas pode ser lamentado e até louvado, como no caso do gangsta rap. Mais frequentemente, a vida criminosa é retratada como um caminho, a “correria”, luta pela sobrevivência, uma das poucas opções. Outra opção (e, curiosamente, pode existir uma combinação das duas) é a religião, principalmente a evangélica. Dessa mistura resulta muitas vezes um tom apocalíptico nas letras.

(...) Tô ouvindo tiro de rojão, mas hoje não tem jogo/  
 o que é que estão comemorando, então?/  
 o corre-corre, o desespero/  
 pior que um filme do Rambo, pior que um pesadelo/  
 o sossego é mesmo coisa escassa/  
 horário pra sair, horário pra voltar/  
 pra dentro de casa/  
 a guerra começou. Quem provocou? (...)

Nesta introdução de rap, menos crônica do que ‘editorial’, Thaíde, ao afirmar ter ouvido tiro de rojão, sem que fosse dia de jogo de futebol, traça um panorama da situação de violência permitida pelas autoridades, a que as periferias das metrópoles estão expostas. Uma verdadeira guerra civil, mas que por seu turno, não incomoda a sociedade hegemônica enquanto essa violência se mantém circunscrita aos espaços periféricos. Fala sobre a situação vivida pela população desses espaços que são: horário para entrar e para sair de casa, de acordo com os desígnios de um “governo independente” do corpo social mais amplo, num local onde não se tem sossego, em que a morte para qualquer cidadão é iminente.

(...) bom seria se pudesse dizer que tudo acabou/  
 sem colete, nem nada pra se proteger/  
 o povo se esquia pra tentar sobreviver/  
 fogo cerrado, calibre pesado, ninguém viu nada/  
 ninguém fala nada/  
 ninguém dorme sossegado/

Comenta o ato heróico que é, sem colete à prova de balas, se manter vivo na periferia, onde a lei do silêncio impera.

(...) loucura extrema, periferia-problema/

é melhor ficar de fora/  
 se não conhece o esquema/  
 os home de farda se tornaram nossos inimigos/  
 porque a justiça diz/  
 que todo favelado é bandido/  
 não notaram que são iguais a você, a mim/ a nossa vida não tem que ser assim, não (...)

Descreve uma situação de caos e como se vive, tendo os policiais também como inimigos; reforçando a idéia das corporações de que os moradores da periferia são bandidos até que provem o contrário. Por fim avalia que na verdade todos os seres humanos são iguais e suscetíveis às mesmas mazelas. Interpela a quem ousar ouvir. “(...) que a nossa vida não tem que ser assim (...)”.

(...) nas ruas, a pé ou não, exposto a qualquer coisa/  
 encara tudo para poder ganhar o pão/  
 aquele mês foi barra- pesada/  
 evitando conflitos, passou batido das parada errada (...)  
 foi assim que aquele mano se perdeu/  
 o mano estava sozinho/  
 foi assim que aquele irmão morreu/  
 e você está no caminho (...)

Comenta que as situações de carência dos jovens podem levar à criminalidade e ao risco de morte. Exemplifica descrevendo a morte de um membro da comunidade, para que outros jovens evitem situações semelhantes, ou “paradas erradas” .

onde não existem vencedores a faixa etária não muda da noite para o dia/  
 o jovem vive e morre cedo na periferia/  
 é por causa da mina/ é por causa da droga/  
 é por causa da rixa que tem lá na escola/  
 quem paga o preço são os pais, os amigos, os irmãos/  
 que reconhecem o corpo estendido no chão/  
 por isso sempre digo, volto a insistir/  
 pense muito pra entrar/  
 porque é difícil sair/  
 não falo só de tráfico/  
 roubo ou coisa e tal/  
 tome cuidado, falo de tudo, das tretas em geral/

se estiver angustiado/  
 reze ao Senhor do Bonfim/  
 porque a nossa vida não tem que ser assim, não/

Thaíde insiste numa mensagem de cuidado e atenção para os jovens, diante do alto índice de mortalidade juvenil na periferia, por qualquer motivo que seja.

(...) outro dia ligaram lá da cadeia pra mim/  
 “e aí, Thaíde, meu irmão, demorou de colar por aqui, tá ligado?”/  
 também estão na luta, no apetite, como eu/  
 devemos nos preocupar com quem sobreviveu/  
 e sobrevive numa redoma de concreto/  
 um universo que tem seu próprio dialeto/  
 conexão aqui fora/  
 linha de frente, lá dentro se não tiver atitude/  
 pode ter um fim violento/uma pá de guerreiro que caminha com fê/  
 vira e mexe é usado como um João Teimoso/  
 e faz justamente o que o diabo quer/  
 dando motivo pra voltar lá pra dentro de novo/  
 desemprego, ignorância, descaso estadual (...)

Fala também sobre aqueles que estão, por força da falta de oportunidades, encarcerados em presídios, locais que também exigem uma dose de heroísmo e persistência para a garantia da sobrevivência.

de um lado um livro aberto, do outro um punhal/  
 situação difícil que pode amenizar/  
 se cada um acreditar que também pode muda(...)/ façam uma rebelião/  
 no cérebro que você tem/  
 aí dentro você é mais de um/  
 aqui fora seria mais de cem(...)/assim a paz toda a reinaria/  
 em quebrada, enfim/  
 porque a nossa vida não tem que ser assim (...)

Nas periferias das diversas metrópoles do mundo, por um rigoroso controle social, tenta-se manter os marginalizados em situação de passividade visando unicamente à instrução suficiente para a reprodução das relações de trabalho. Os que não se adaptam acabam mortos ou encarcerados. A violência que praticam entre si de certa maneira é até consentida pelos responsáveis pelo exercício desse controle social - pois nas periferias o Estado se faz presente

não para a proteção do cidadão, mas para a repressão além de ser avalizado pela sociedade - para essa parcela social que vive segundo regras outras, diferentes, estabelecidas nas constituições. E é onde o rap colocando em confronto com o centro urbano encontra seu objeto de reflexão e seus interlocutores.

Cabe perguntar se a aceitação do rap como produto cultural do mosaico metropolitano reflete uma aceitação dos rappers. Aceitação em que nível? Em outras palavras, a “tribu” rapper fala com que voz? Representa quem? Será ouvido como artista ou como “delegado”, representante da periferia, dos negros em confronto com a polícia?

## CONCLUSÕES

Uma primeira observação diz respeito aos processos contraditórios de inclusão social dos jovens: a partir de uma identidade baseada na pertença grupal racial-étnica, tendo, por um lado, um elemento crítico explícito como mediador e, por outro, a acomodação das instituições sociais como forma de resistir à crítica dos jovens, abrindo passo para as manifestações de rap em espaços educacionais.

No processo da contradição entre a crítica do rap e suas manifestações como espaço de construção de identidade social moralmente marginalizada e marginalizante, estão os elementos de uma consciência elaborada na apropriação da própria marginalização como forma de interagir entre si e com a sociedade. No processo de acomodação/resistência das instituições à crítica e ao confronto que a crítica estabelece, encontram-se os elementos de inserção dessas identidades grupais como parte do todo social celebrativo. Desse modo, lida-se nesse contexto com identidades psicossociais que buscam o solapamento da marginalização, tanto quanto com a ambigüidade das instituições na inserção-inclusão da crítica em seu território, seja como modo de reconhecimento da crítica, seja como modo de neutralização dessa mesma crítica. Os currículos escolares aparecem como um dos responsáveis pela evasão escolar dos nossos atores sociais. Os depoimentos deixam transparecer uma deficiência nessas escolas, tão distantes umas das outras. Principalmente no trato de questões relacionadas ao continente africano e à questão étnica. Esses fatores aparecem como uma das válvulas propulsoras que os conduzem à postura das escolas --não cidadãos- às quais foram submetidos.

A grade curricular oculta, de tendência tradicionalista, nas instituições de ensino, tem seus contornos bem definidos, e atuam, conforme visto, da mesma forma, tanto em São Paulo quanto em Lisboa. E esse é um dos principais alvos da temática rap, conforme se explicita na

fala de Thaíde (...) me recusei a ser uma máquina que só soubesse ler escrever e fazer conta (...)

Negam-se certas informações aos alunos das escolas de periferia. Eles contam com um espaço de ensino que considera a pobreza social como pobreza intelectual e moral. Isto tende a afastar o alunado mais crítico ou interessado. A vida é mais interessante, mais rápida, mais completa como educadora, do que uma grade curricular que não comporta o seu saber, a sua vivência e experiência, enquanto acúmulo de um conhecimento também possível de ser letrado, também útil e verdadeiramente criativo e crítico.

Será que se transformando a escola, se poderia transformar a sociedade? Pensamos que, muitos tornam-se críticos apesar da escola, mas uma escola de qualidade na seleção do conteúdo e do método adequados aos alunos pode, não estritamente mudar a sociedade, mas poderá ser potencializadora de mudanças, uma vez que pode contribuir para o desenvolvimento crítico de sujeitos sociais ativos, participantes, transformadores, ou em condições de disputar a hierarquia ocupacional. A linguagem é instrumento de expressão de conhecimentos e emoções. Em países onde a linguagem popular não é formal, impedida de ter status nas escolas, as decorrências na formação escolar são dramáticas. O resultado, em muitos casos, é a evasão. Entretanto, sem o aluno se convencer criticamente da importância da aprendizagem da norma lingüística dominante – que as elites e a classe média já falam – ficará sem um importante instrumento cultural facilitador de outros acessos na hierarquia ocupacional por exemplo. Embora a escola seja crucial no desenvolvimento do discurso rapper – para muitos rappers é onde percebem pela primeira vez o fenômeno que podem chamar de “alienação” ou “manipulação”, crítica reservada também à mídia – ela não aparece com tanta freqüência nas letras de rap. Isso se entende se considerarmos que o discurso rapper se articula em vários espaços, com seus acontecimentos e pessoas, que pedem expressão. A rua, a favela, o bairro, o clube, a cidade, a periferia, a metrópole, o país, o mundo, esses cenários todos dividem com a escola os comentários, críticas e crônicas do rapper, em suas letras. O contexto social, a maior ou menor inserção do rapper na sociedade, importante na definição de quais sejam os espaços abertos ou fechados ao rapper.. Assim, o discurso de denúncia das injustiças raciais formulados por quem vive na periferia e de lá olha para os centros urbanos, invade as metrópoles do mundo, questionando essa ética que se constitui em pilares desse formato de sociedade. Em suas várias modalidades, tem alcançado vez e voz e demonstrado ser elemento de contestação que se torna uma função básica a ser cumprida e difundida pela cultura hip hop e seus b.boys (seguidores da cultura hip hop). Esta carrega ainda a particularidade de, atualmente, apesar de sua origem afro, não se constituir em cultura

própria de um grupo étnico, mas música de insatisfeitos que formam a “tribu” urbana hip hopper ou rapper, que tem servido como veículo de denúncia e crítica pelas metrópoles do mundo.

O fundamental é a verificação de que, no limite, as músicas dessa “tribu” urbana podem ser consideradas verdadeiras radiografias de suas metrópoles, e conforme observamos, outros jovens a fazem por todo o mundo. Estas radiografias consideram as interações e relações entre sujeitos e entre estes e os ambientes dos diferentes sistemas, desnudando as ideologias como vivências do cotidiano que acabam por confirmar e solidificar lugares sociais ideologicamente estabelecidos, bem como comportamentos mediados pelas instituições ou aqueles que ocorrem nas interações entre sujeitos. A interdependência ambiente-sujeito, bem como a reciprocidade de influências, estão presentes nas letras destes rappers como vivências cotidianas às quais cada um busca superar de forma contínua resistindo às ideologias e padrões sociais que inclusive já se provaram incapazes de sanar as questões do homem moderno.

O discurso contestatório e articulado, em alguns casos, parece-nos, migra da universidade para as periferias das metrópoles, pois, por intermédio de discussões e leituras, com vistas à informação, feitas por esses rappers em suas posses<sup>27</sup>, tem construído o que podemos chamar de discurso de oposição da juventude que é difundido pelo rap.

Trata-se de verdadeiras crônicas. Essas denúncias em forma de música têm encontrado cada vez mais espaço nesse vazio deixado pelo naufrágio das ideologias, das macroutopias. Numa perspectiva de contemporaneidade, seria um sem fim de microutopias de cada grupo ou minorias sociais interagindo, tomando esse lugar das grandes utopias, e da fusão dessas reivindicações sociais haveria de sugerir uma nova utopia. Ou seja, as diversidades aparecendo como reflexo da condição humana. Ao que o rapper afro brasileiro Thaíde não se opõe quando indagado sobre rappers que não são de origem afro.(...) Quando faz de maneira verdadeira, de coração, eu vejo com bons olhos. Tem rap japonês, tem rap francês, que é o segundo maior mercado do mundo, temos aí o português, o espanhol. Nós temos, graças a Deus, a música rap em várias cores. Quando é feita de coração...(...) Percebemos pela fala de Thaíde a exigência apenas o compromisso com a perspectiva rap, não importando nada além, mas o compromisso com a crítica contundente<sup>28</sup>.

---

<sup>27</sup> Locais onde jovens se agrupam com vistas ao exercício e à difusão da cultura *hip hop*.

<sup>28</sup> O rap dos Estados Unidos vem perdendo o caráter contestatório, pois, comenta-se entre os rappers que quando do advento da cultura hip hop em Nova Iorque surgiu também um dossiê intitulado; “O rap e a segurança nacional”. avaliam que a partir desse fato a indústria cultural passou a executar seu trabalho para a neutralização

A cultura hip hop, a nosso ver, parece cada vez mais preencher lacunas deixadas pela educação formal, tanto que o discurso político de oposição que era feito pelo jovem de classe média e universitária dos anos 70 é hoje feito pelos rappers de periferia, de onde, afirmam alguns entusiastas, podem até mesmo nascer lideranças políticas oriundas do movimento hip hop, na medida em que este, tem redefinido para a juventude, desde a estética até padrões de comportamento, possibilidades outras de visões de mundo, além de outras probabilidades de pertença grupal. Conforme podemos conferir na fala de dois rappers (...)“A situação do jovem negro na periferia, a violência policial, a injustiça social, discriminação, caráter político, social e racial são iguais em qualquer parte do mundo...”.. (Nuno Figueira. Depoimento colhido por Lindolfo J. em Lisboa, 1998). Ou “periferia é periferia em qualquer lugar do mundo...”(...) (Mano Brown/Brasil, 1997).

Já a fala de Dj HUM nos torna observável que por meio do rap A Realidade social vigente que aparecia para o marginalizado como a única possível, passa a ser questionada chegando a propiciar uma certa completude (...)

DJ Hum: [...] O rap pra mim é uma liberdade sonhada por tanto tempo, tantas décadas. É uma forma de você colocar tudo aquilo que antes era sonho e transformar em realidade. O rap proporciona, como música, essa liberdade e, como parte do movimento hip hop, proporciona uma nova expectativa de vida pra muitos que não têm esperança nenhuma. Menos favorecidos que não sabem como não fazer pra dar continuidade a esse mundo tão capitalista e tão corrupto e injusto como está. Mas por outro lado eu acredito assim, que o mundo é injusto socialmente quando envolve dinheiro, mas ele é muito justo quando envolve a benevolência, a parte astral [...].

O controle social é outro alvo prioritário desses nossos atores sociais. No Brasil o controle social serviu para manutenção do sistema escravista, como um elemento de contenção da resistência possível e temida. Na atualidade é exercido no tratamento que a polícia dá a esses grupos sociais das periferias das metrópoles, nas quais o maior contingente populacional é de negros. Sobre isso é exemplar o depoimento de Hélio Luz, chefe da Polícia Civil do Rio de Janeiro, quando se refere ao papel da polícia nas favelas do Rio de Janeiro: (...) eu gosto de rap. Tem um que fala das favelas, das periferias. É a identificação deles, o orgulho (...)Ou ainda

(...) A polícia é política mesmo. Isso aqui é uma sociedade injusta e nós garantimos a sociedade injusta. Os excluídos ficam sob controle e ai dele se sair

---

da mensagem. Diferente do rap francês ( segundo no mundo, logo depois dos Estados Unidos), e do brasileiro ( terceiro no mundo).

disso. E é também bastante sofisticado – na África do Sul eles colocam arame –, aqui é sem arame. E não reclamam, e pagam impostos. O pessoal tá acostumado, entende, então ele se acomoda com isso. Aí o desgraçado tem uma televisão e vê a novela das oito. Aí ele abre a janela e vê o que é o morro. O que ele vai reproduzir ali dentro? Só que (ele) não é violento. E fica lá dentro. É tão estúpido que fica lá dentro. Se ele sai, a gente fala, volta; e ele volta. Se esse país fosse violento (...). Esse país é calmo. A política de segurança que se pratica aqui é eficiente. Agora, o questionamento que eu faço é o seguinte: a sociedade quer uma polícia que não seja corrupta?<sup>29</sup>

Assim, conforme visto, até mesmo o chefe de polícia do Rio de Janeiro, que se declara fã de rap, concentra em suas indagações alguns aspectos da crítica da “tribu” hip hopper, o que nos dá uma aproximada idéia do alcance que a mensagem desses micro grupos tem atingido, no cotidiano das metrópoles para Horror dos que sofrem de “negrofobia”.

---

<sup>29</sup> Do filme “Notícias de uma guerra particular” de João Salles Jr., 1998.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBUQUERQUE, Carlos. *O Eterno Verão do Reggae*. São Paulo, Editora 34, 1997.
- BASTIDE, Roger. *As religiões Africanas no Brasil*. São Paulo, EDUSP, 1960.
- BRANDÃO, Antonio Carlos e DUARTE, Milton Fernandes. *Movimentos Culturais de Juventude*. São Paulo. Moderna.1990.
- BELLEST, Christian e MALSON, Lucien. *Jazz*. São Paulo, Editora Papyrus, 1989.
- CARDOSO, Hamilton. *O resgate de Zumbi*. Lua Nova, 1986.
- CHAUÍ, Marilena. *Conformismo e Resistência: Aspectos da Cultura Popular no Brasil*. Brasiliense, São Paulo.1986.
- CONTADOR, Antônio J. Concorde e FERREIRA, Emanuel Lemos. *Ritmo e Poesia: Os Caminhos do Rap*. Editora Assírio e Alvin, Lisboa.1998.
- CONTADOR, Antônio Jacinto Concorde. “Para uma cultura juvenil negra em Portugal: A música, a estética, o estilo, o corpo e o processo de identificação dos jovens negros portugueses”. Lisboa, Dissertação de Mestrado, 1999.
- COSTA, Márcia Regina da. in *Imagens: A Arte do Simulacro*. “Metrópole e Violência: a constituição de novos sujeitos”. Cultura Vozes. Nº 4 – 1997.
- DAVIS, Stephen; SIMON, Peter. *Reggae: Música e Cultura na Jamaica*. Coimbra, Centelha, 1983.
- FERNANDES, Florestan. *O negro no Mundo dos Brancos*. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1972.
- GENOVESE, Eugene. *A Terra Prometida: O mundo que os escravos criaram*. Paz e Terra, 1998.
- GUERREIRO, Goli. *A Trama dos Tambores: A música afro pop de Salvador*. Salvador, Editora 34, 2000.
- IANNI, Octavio. *A idéia de Brasil Moderno*. São Paulo, Brasiliense, 1992.
- KOGURUMA, Paulo. *Conflitos do Imaginário: a reelaboração das práticas e crenças afro-brasileiras na ‘Metrópole do Café’, 1890-1920*. São Paulo: Annablume, 2001.
- LARKIN, Nascimento. “O sortilégio da cor: Identidade afro-descendente no Brasil”. Tese de Doutorado apresentada na USP, 2000.
- LÉVI, Strauss Claude. *O Pensamento Selvagem*. Campinas. São Paulo, Editora Papyrus, 1989.
- LINDOLFO, João Filho. “Tem dias que de noite é assim. Identidade racial na música de dois compositores negros”. Dissertação de Mestrado, 1993.
- MAFFESOLI, Michel. *Transfiguração do Político-A tribalização do Mundo*. Porto Alegre. Sulina. 1997

- MORIN, Edgar. *Cultura de Massas no Século XX: O Espírito do Tempo I - Neurose*. Rio de Janeiro, Forense-Universitária, 1977.
- MOURA, Clóvis. *Sociologia do Negro Brasileiro*. São Paulo. Ática, 1988.
- ORTIZ, Renato. *Mundialização da Cultura*. São Paulo, Brasiliense, 1994.
- PAIS, José Machado. *Culturas Juvenis*. Editora Imprensa Nacional Casa da Moeda, Lisboa 1996.
- PIZA, Edith Silveira Pompeu. *O caminho das águas: estereótipos de personagens femininas negras na obra de jovens escritoras brancas*. Tese de Doutorado: PUC/SP, 1995.
- ROSEMBERG, Fúlvia. *Segregação Espacial na Escola Paulista*. Estudos afro-asiáticos, 1990.
- SANTOS, Boaventura Sousa Santos. *Pela mão de Alice: O social e o político na pós-modernidade*. São Paulo, Editora Cortez, 1996.
- SHUSTERMAN, Richard. *Vivendo a Arte. O pensamento pragmatista e a estética popular*. São Paulo, Editora 34, 1998.
- SILVA, José Carlos Gomes da. *Rap na Cidade de São Paulo: música, etnicidade e experiência urbana*. Campinas, T. D., 1998.
- TEORIAS DA REPRODUÇÃO E DA RESISTÊNCIA - Teoria e Educação. Porto Alegre, Livraria Americana, 1990.
- TINHORÃO, José Ramos. *Pequena História da Música Popular*. São Paulo, Círculo do Livro.
- VELHO, Gilberto. *Antropologia Urbana. Cultura e Sociedade no Brasil e em Portugal*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1999.