

3

HIP-HOP E A PÓS-MODERNIDADE

Os rappers afirmaram desde o início a condição de “anti-sistema”. Promoveram sobretudo a crítica à ordem social, ao racismo, à história oficial e à alienação produzida pela mídia. Construíram mecanismos culturais de intervenção por meio de práticas discursivas, musicais e estéticas que valorizaram o “autoconhecimento”.

José Carlos Gomes da Silva (1999, p.24)

O hip-hop começou no final de 1970, em Nova York, e adquiriu destaque nas comunidades afroamericanas urbanas no final de 1980. Os pesquisadores sobre a construção discursiva das identidades de jovens alemães, Berns e Schlobinski, explicam que, inicialmente, o hip-hop era uma resposta da juventude às ideologias políticas de Reagan e da era Bush, responsáveis pelo abandono das escolas urbanas e das comunidades dos EUA (2003, p.198)¹. Pouco depois, pode-se dizer que uma “nação hip-hop” emergiu como força política, social e cultural (Ibid.). Bruno Zeni, em artigo intitulado “O negro drama do rap: entre a lei do cão e a lei da selva”, oferece-nos uma síntese sobre os elementos que constituem o hip-hop:

dança de passos robóticos, quebrados e, quando realizada em equipe, sincronizados, o grafite (a pintura, normalmente feita com spray, aplicada nos muros da cidade), o DJ (o disc-jóquei) e o rapper (ou MC, mestre de cerimônias, aquele que canta ou declama as letras sobre as bases eletrônicas criadas e executadas ao vivo pelo DJ). A junção dos dois últimos elementos resulta na parte musical do hip hop: o rap (abreviação de *rythm and poetry*, ritmo e poesia, em inglês). Alguns integrantes do movimento consideram também um quinto elemento, a conscientização, que compreende principalmente a valorização da ascendência étnica negra, o conhecimento histórico da luta dos negros e de sua herança cultural, o combate ao preconceito racial, a recusa em aparecer na grande mídia e o menosprezo por valores como a ganância, a fama e o sucesso fácil. (Zeni, 2004, p.230)

Segundo Ferreira, pesquisadora brasileira que investigou a relação do hip-hop com a educação, as competições de dança de rua substituíam, gradativamente, o confronto físico entre gangues do bairro do Bronx, em New York, além de servirem de protesto contra a guerra do Vietnã, pois imitavam sobreviventes mutilados e helicópteros (2005, p.6). Já o *graffiti* inclui desde simples marcas, até

¹ As traduções serão minhas sempre que eu estiver citando o original não traduzido.

complexas e coloridas composições. Todas essas podem representar o trabalho de grupos políticos não-reconhecidos, ou, *undergrounds*, de movimentos estudantis radicais e de insatisfações individuais². Também existem marcas de gangues que procuram delimitar um território próprio, empregando códigos ou iniciais determinadas, e marcas próprias dos metrô novaiorquinos, chamadas de “New York style” (Ibid.). Qualquer *graffiti* distingue os grupos ideologicamente. Então, aqueles que são “excluídos”, ou, socialmente “invisíveis”, não só se fazem presentes, mas, também, se tornam reconhecíveis em espaços urbanos de destaque. Em suma, as motivações para essas mensagens clandestinas podem incluir um desejo de reconhecimento público e/ou a necessidade de apropriação de espaço público ou privado, devido a propósitos coletivos ou individuais (Ibid.). Essa expressão por ser, na maioria das vezes, ilegal, constitui vandalismo para boa parte da sociedade. Ainda que as imagens do hip-hop tenham sido consideradas, por parte da sociedade americana, uma tradição artística dos metrô da cidade de Nova York, desde 1970, vale ressaltar que, independentemente do tipo do *graffiti*, esta qualificação não é unânime. Entretanto, cada vez mais, o *graffiti* é reconhecido como expressão artística, chegando a influenciar designers e outras artes plásticas. Também tem sido considerado “fenômeno comum de cruzamento cultural” (Ibid.), porque:

dentro de variados contextos de produção, o graffiti personaliza espaço despersonalizado, constrói paisagem de identidade, transforma espaço público em privado e atua como provedor de unidade étnica, tanto quanto de diversidade (Ibid.).

Retomando a conceituação de “hip-hop”, há algumas controvérsias no que diz respeito a este ser considerado *cultura* ou *movimento*. Essa questão foi objeto de estudo da tese de doutorado defendida por Felix (2005), na USP, sob o título “Hip hop: cultura e política no contexto paulistano”. Este antropólogo inspirou-se na *II Semana de Cultura Hip Hop*³, ocorrida em julho de 2002, que lhe mostrou como são diferentes as concepções sobre o papel sociocultural do hip-hop. Conforme observou Felix, de modo bastante relevante para este trabalho, de um

² www.graffiti.org

³ O autor informa que este evento ocorreu em São Paulo e foi organizado pelo Núcleo Cultural Força Ativa, pela Casa de Hip Hop de Diadema, Atividade Informal, Projeto Quilombos Urbanos, dentre outras entidades ligadas ao hip-hop.

lado estavam aqueles debatedores, integrantes do hip-hop brasileiro, que não acreditavam na política feita por meio de metáforas, símbolos ou retórica. Do outro lado, estavam aqueles que viam na cultura possibilidade de política, mesmo que de maneira menos direta e previsível (Ibid., p.130). Segundo Felix até os anos 70 a tradição acadêmica era pensar a cultura apenas a partir do seu caráter simbólico e lúdico, como exemplo disso, Durham foi citado. Teriam sido decisivos no Brasil os estudos dos sociólogos Florestan Fernandes e Otávio Ianni da USP, motivados por idéias marxistas, para que se começasse a pensar a possibilidades de cultura e política se “intercambiarem”. A tese de Felix não demonstra grandes preocupações em iluminar o que, tradicionalmente, foi teorizado sobre cultura e política, concentra-se em oferecer o máximo de evidências que atestem a comunhão entre os dois conceitos.

A conclusão do pesquisador foi propor uma aproximação entre os conceitos “cultura” e “política”, pois um implicaria o outro. Na visão de Felix, as culturas criam identidades coletivas e como as identidades são fenômenos políticos e situacionais, não caberia uma separação tão rígida entre os conceitos em questão. Pode-se dizer que discutir se hip-hop é “cultura” ou “movimento político” e, mais do que isso, tentar definir os sentidos para esses conceitos é uma preocupação essencialista. Indo de encontro com a pós-moderidade, proponho que uma constelação de conceitos, que não se esgotam em “cultura”, “movimento”, “atitude”, “cena”, qualifiquem “hip-hop”.

Para Berns e Schlobinski, a origem da palavra *hip-hop* não é certa (2003, p.198). É provável que tenha sido um *DJ* quem gritou frases como “hippy hippy hippy hop and you don’t stop”, ou, que o termo fosse um xingamento de criança enunciado, pelo mesmo, em voz alta. Como vimos, hoje em dia, hip-hop remete a toda uma cultura que inclui música, moda, estilo de vida, atitude, dança, arte. No que diz respeito, especificamente, ao estilo musical, ao contrário dos demais, o hip-hop não subordina a melodia ao ritmo, um de seus aspectos revolucionários que merece destaque. Outro aspecto transgressor é o rompimento com a noção tradicionalista de que só faz música quem tem formação musical escolar e toca instrumentos convencionais (Azevedo e Silva, 1999, p.77). Por fim, um terceiro exemplo de confronto, que surge na esfera sonora do hip-hop, também é produzido pelos *DJ's*:

Geralmente são os Djs que montam as estruturas rítmicas e harmônicas por meio da técnica de bricolagens sonoras, combinando baterias eletrônicas e trechos instrumentais de músicas já gravadas por outros artistas. Estas são reelaboradas e ganham uma nova configuração, que, às vezes, as tornam irreconhecíveis, se confrontadas com as originais dado o alto nível de complexidade das elaborações musicais, representado pela formação das levadas ou *grooves* (seguimento ou seqüência musical), pelos *scratches* (efeitos percussivos obtidos pelo giro do disco no sentido contrário), as canções passaram a depender da capacidade dos Djs de intervir sobre as trilhas pré-gravadas. Os equipamentos básicos utilizados são discos de vinil, os misturadores ou *mixers*, que unem os toca-discos ou *pick-up*, e sampleadores, que são os equipamentos digitais que permitem o recorte, as montagens e a sobreposição de músicas que têm andamento, ritmo e tonalidades diferentes. Nas mãos dos Djs tais equipamentos transformam-se, verdadeiramente, em instrumentos musicais. (Ibid., p. 78-79)

A cultura hip-hop comparece em todas as sociedades ocidentais e, inclusive, em alguns países do Oriente e da Ásia. Segundo Berns e Schlobinski (2003), o Japão, por exemplo, tem alguns dos mais renomados *DJs* e *breakdancers*. Na França, existe um enorme espetáculo de *rap*, em Cuba e no Chile, o hip-hop também agrega uma legião de fãs atuantes. Os mesmos pesquisadores alegam que a grande competição mundial de *breakdance*, que reuni competidores dos Estados Unidos, Japão, Alemanha, França, Rússia, África, Hungria, Croácia, Eslováquia, República Checa, comprova o poder do hip-hop de ultrapassar fronteiras. Para Berns e Schlobinski, esse caráter globalizante está ligado ao fato do “hip-hop promover várias possibilidades de expressão criativa e interação social, a partir de música, criando letras, pintando, dançando” (Ibid.). Dessa cultura, nasceriam fortes grupos identitários que a reconheceriam como um “porto seguro” dos que precisam se socializar a partir de estímulos a mais como, por exemplo, diferentes informações e oportunidades novas de interação.

O estudo de caso feitos por Berns e Schlobinski revelou que, na Alemanha, os três elementos principais da cultura hip-hop têm destaque e que, no presente, o hip-hop é um dos principais interesses dos jovens alemães. Quando as manifestações do hip-hop alemão foram analisadas, revelaram-se muitas variações, inclusive, uma clara diferença em relação ao hip-hop americano. Não se acreditava ser possível fazer *rap* em alemão, então no começo os rappers cantavam em inglês (Ibid.). O estilo de *rap* conhecido como *gangsta rap* é um dos mais importantes nos EUA, por narrar histórias sobre a vida em guetos, sobre a criminalidade, as drogas e o sexo. É desenvolvido numa linguagem pesada, devido ao conteúdo. Entretanto, nenhum desses problemas, típicos dos guetos

americanos, existiriam na Alemanha. Então, verificou-se que, embora tenha sido um sucesso nos EUA, quando um rapper alemão procurou imprimir em sua arte o *gangsta rap*, o público e a mídia alemã o ignoraram. Houve falta de verossimilhança na descrição do contexto sócioeconômico alemão, especialmente de Osnabrück, região que é explicitamente mencionada no *gangsta rap* observado.

Depois de algumas significativas experiências na cultura hip-hop, os rappers alemães acabaram absorvendo e mantendo elementos estruturais básicos do *rap* americano, como, por exemplo, a batida, o duelo, o princípio de falar sobre o que se experimenta e se sente. A diferença se deu quando os hip-hopers alemães adotaram temáticas e poesia mais adequadas à vida e à língua alemã. Isso fez com que o movimento na Alemanha, atualmente, tenha um estilo bem diferente do americano.

Do ponto de vista de Morgan (2001), pesquisadora interessada no inglês afro-americano, dentre as produções centrais da cultura hip-hop, deve ser destacada a possibilidade de uma nova forma dos jovens se sociabilizarem, discursando, explicitamente, sobre diversos assuntos, como, por exemplo, racismo, sexualidade, capitalismo, moralidade. Assim, a juventude pode, ao mesmo tempo, expor suas idéias, criticar e explorar o próprio comportamento cotidiano. Alguns rappers conceberiam a “nação hip-hop” com sentido de “vitalidade e como uma alternativa para a juventude urbana que se encontra desolada e sem perspectiva” (Lanehart, 2001, p.190). As escolhas linguísticas feitas nas práticas de hip-hop têm intenção de construir e desconstruir identidades, marcar posicionamentos ideológicos, adequação, ou, contestação, como esclarece Lanehart:

Na cultura hip-hop a linguagem não significa simplesmente comunicação. Mais do que isso, a linguagem usada é vista como uma série de escolhas que representam crenças e têm conseqüências. Como em qualquer caso de socialização linguística (Schieffelin/ Ochs 1986), os participantes no Hip Hop precisam aprender a linguagem apropriada para um contexto social particular. (Ibid.)

Morgan acredita que, através tanto da mídia comercial, quanto da *underground*, a música e as palavras do hip-hop transcendem a língua, a vizinhança, as cidades e as fronteiras nacionais, resultando em múltiplas formas internacionais, de que grupos marginalizados e partidos políticos se apropriam

como um símbolo de resistência (Ibid., p.204). Pode-se concluir dessa consideração que a cultura hip-hop revela, lingüisticamente, a coagulação entre os opostos, em movimento de transcender certas diferenças e contestar. Haveria, em alguma instância, uma espécie de forma internacional de discursar sobre temas peculiares a cada grupo social que se sente excluído. Fundem-se transcendência e singularidade. Ainda para Morgan, o hip-hop utilizaria regras lingüísticas para mediar e construir um presente que considera ser, espaço tanto estável, como transitório (Ibid.). Analisando a potencialidade lingüística do hip-hop de ultrapassar, também, fronteiras temporais a autora conclui:

Essa é a energia particular que atrai novas gerações de jovens que estudam a história do Hip Hop e o reconhecem por interpretar e dar satisfatórios apoios aos grupos afiliados, usando metáforas, etc. O constante re-trabalhar do estilo lingüístico promove uma discussão a partir do que a juventude pode experienciar com cada nova geração de membros. Então, ao contrário de muito da cultura popular americana jogada fora, o Hip Hop celebra memória e momento. Fazendo isso, ele oferece análises políticas e sociais que, embora também sejam sempre simplistas, mantêm uma consciência jovem que grita para a sociedade dominante e para o mundo. (Ibid, 223)

Além da potencialidade lingüística de ultrapassar fronteiras temporais, no hip-hop, “a palavra é tanto a bíblia quanto a lei; uma fonte de veneração e competição” (Morgan, 2001, p.204). Nesse momento, um ponto importante para discussão é a qualidade dos rappers de “*griots* pós-modernos”, contadores de histórias sobre uma sociedade africana antiga, talentosos nas narrativas e conhecedores das histórias culturais locais. Smitherman (1999), Powell (1991), dentre vários outros estudiosos, compartilham dessa concepção sobre os rappers, embora o segundo autor diga que esse regate de um costume antigo africano não é exclusivo da música hip-hop:

o rap é parte de uma tradição de recitação oral que se originou na África muitos séculos atrás. Esta tradição é exemplificada pelos contadores de história ou griots da África Ocidental. Para acompanhar o tambor ou outros instrumentos de percussão, os griots entretêm e educam suas audiências recitando histórias tribais e eventos correntes. Suas performances são sempre adornadas por partes satíricas, provérbios, piadas, exaltações e ridicularizações (Nicholls, 1991). Falar com um fundo musical também foi empregado no afro-americano gospel, jazz, e música ritmo e blues através dos séculos. Artistas populares gravados tais como Cab Calloway, Eddie Jefferson, Bob Diddley, e James Brown utilizaram essa tradição. (Powell, 1991, p.245-246)

Na presente dissertação, em contrapartida, questiona-se essa qualidade de *griots* atribuída aos rappers. Primeiramente, os rappers não procuram perpetuar a cultura hip-hop apenas através de grandes narrativas orais, as letras são escritas e estão, inclusive, disponibilizadas na Internet, um meio de comunicação de alcance global. Além disso, como veremos, há uma acentuada variação nas tipologias textuais que constituem os raps nacionais da última década, o que nos permite dizer que as grandes narrativas não são o que predomina. Por último, não se pode dizer que as palavras dos rappers são consideradas pelos ouvintes a verdade incontestável sobre os espaços sociais enfocados, ao contrário, são muitas vezes desacreditadas como evidenciam os Racionais MC's nos últimos versos de *Diário de um Detento*.

Ramsey, que investigou a relação entre o hip-hop e a música *gospel*, afirma que a música *rap* lança mão de uma variedade de estilos e formas culturais que vão do reggae e salsa ao *heavy metal* e *jazz* (2003, p.177). Essa mistura no hip-hop estaria refletindo, cada vez mais, o caráter internacional das cidades norte-americanas que se deve tanto à imigração, às mudanças demográficas e às novas formas de informação, quanto ao trabalho tecnológico que compõe a música *rap*. Para Ramsey, a emergência do hip-hop foi nutrida pela reunião multi-étnica de jovens afro-americanos, afro-caribenhos e latino-americanos. Então, desde que explodiu no cenário comercial norte-americano, em 1979, a estrutura desse movimento cultural refletiu um estilo que incorporou incontáveis tópicos como, responsabilidade social, calculado niilismo, crítica cultural, auto-estima negra, miscigenação, supervalorização masculina ou feminina, rivalidade artística, violência, relações de gênero, religião, vida fácil e boa, dentre outros.

A pesquisa de Ramsey também verificou que a cultura hip-hop está, virtualmente, em qualquer lugar: na televisão, no rádio, nos filmes, nas revistas, nas galerias de artes, nas culturas *undergrounds* e mesmo nos lugares em que o hip-hop não pode ser encontrado, já que isto poderia ser entendido como uma reação contra ele. Se, em 1920, o que se passou foi a “Idade do *Jazz*” e se o ano de 1960 foi marcado pela ascendência do rock, agora, estaríamos vivenciando a “Idade do Hip-hop”.(Ibid.). Ramsey, por fim, afirma que o movimento é uma “fonte para a juventude de formação alternativa de identidade e status social” (Ibid., p.165).

A juventude desprivilegiada criou modas, linguagem e estilos de performances musical e corporal e formaram redes de posses elaboradas (ou tribos) que expressam suas identidades locais e afiliações através dessas modalidades. Enquanto as origens das expressões de hip hop podem estar ligadas a localizações específicas, sua cobertura midiática de massa e o largo consumo tornaram-lhes uma das mais amplamente conhecida música popular do final do século vinte. (Ramsey, 2003, p.165)

No que se refere, especificamente, ao *rap*, Smitherman explica que esta palavra foi, originalmente, usada na comunidade de discurso afro-americana para se referir às investidas românticas e sexualizadas, geralmente, partidas de um homem com propósitos de ganhar a afeição e alguns benefícios sexuais de uma mulher (1999, p.269). Contudo, no final dos anos 60, *rap* teria perdido essa conotação sexual, passando a significar força, agressividade, alta fluência verbal e capacidade persuasiva. Atualmente, os raps produzidos ao redor do mundo são bem híbridos podendo apresentar quaisquer dessas características estéticas, misturas de ritmos, e diferentes temáticas, como, choque cultural e desigualdade econômica entre classes, problemas amorosos e submissão do gênero feminino, discriminação racial, ou, até, perseguição religiosa.

Evidências disso estão num artigo⁴ de Carvalho na Folha de São Paulo Especial. Consta que raps norte-americanos estariam sendo feitos por artistas convertidos ao islamismo. Haveria certa preocupação, por parte de alguns estudiosos, quanto ao fundamentalismo religioso e étnico misturado a um estilo musical subversivo como o *rap*. Essa mistura estaria engendrando controversos laços identitários. Ainda assim, a reportagem ressalva que nem sempre os rappers islâmicos alimentam a intolerância, como é o caso de Afrika Bambaataa⁵.

Pacifista e radical o hip-hop resiste à conceituação. Decker (1993) ao investigar raps norte-americanos afirmou que o *rap* pode ser considerado um produto estético pós-moderno, pois é, simultaneamente, uma expressão coletiva e contraditória da cultura e política afro-americana. A atenção desse pesquisador se voltou para as maneiras pelas quais a música *rap* usa a língua para rearticular a história de opressão racial e luta, fomentando um certo movimento de emancipação negra. A língua da nação seria tomada pela comunidade hip-hop como um veículo para contestar e mudar estruturas discursivas e institucionais de

⁴ <http://www1.folha.uol.com.br/folha/especial/guerranaamerica/fj2309200142.htm>

⁵ Este *rapper* é considerado o fundador da cultura *hip-hop* por ter idealizado a junção de formas de expressão e elementos musicais, anteriormente, distantes.

racismo nos EUA. Segundo Decker, há um explícito engajamento da música *rap* norte-americana com um discurso de nacionalismo, mas de nacionalismo hip-hop. O pesquisador expõe que os membros da “nação hip-hop”, nos termos de Benedict Anderson, formam uma “comunidade imaginada” que não tem o objetivo de criar um Estado, mas, sim, de atacar coletivamente a lógica nacionalista consensual dos EUA.

Sobre a noção de nacionalismo presente no hip-hop americano, Decker explica que se trata de uma relação ambivalente entre duas tendências: “olhar para frente” e “olhar para trás” (Ibid., p.54). Estas tendências aparecem metaforizadas no deus romano Janus, que se posiciona numa porta com uma face olhando para frente e outra para trás. Na ótica de Tom Nair, exposta por Decker, é através do nacionalismo que a sociedade se impulsiona adiante de metas como industrialização, prosperidade e igualdade entre as pessoas. Por outro lado, este movimento depende de alguns tipos de regressos como, olhar para dentro, debruçar-se, profundamente, em suas fontes ingênuas, ressuscitar seus heróis folclóricos antigos e mitos sobre a própria nação. Assim, o nacionalismo negro presente no hip-hop norte-americano, teria duas faces olhando em direções opostas. Nostalgicamente, olha-se para ancestrais egípcios, como origem dos afro-americanos, enquanto, simultaneamente, imagina-se uma alternativa futura de emancipação da nação negra.

Os rappers desempenhariam, de acordo com Decker, um importante papel na vida dos afro-americanos, pois teriam a responsabilidade de apresentar uma música de qualidade sonora que sustentasse e motivasse nos negros sinalizando pelo o que eles devem lutar. Para o autor, todo o pensamento histórico é, de grosso modo, um lembrar o passado em termos do presente (Ibid., p.73). Como uma forma de cultura popular, a música rap e o nacionalismo hip-hop são veículos poderosos de compreensão da herança e construção de identidades negras atuais, enquanto canais oficiais de memória e formação identitária, não são, com frequência, sensíveis às necessidades desses jovens. Decker se diz menos preocupado com a “verdade” relativa às afirmações históricas do nacionalismo hip-hop na formação da identidade afrocêntrica, do que com a lógica produtiva e contraditória com que esta revisão do passado toma espaço. Esse tipo de preocupação é crucial para que não se confunda o interessante movimento de trazer à tona aspectos culturais e históricos oprimidos por um sistema social, sem

abandonar completamente esse sistema, com uma busca essencialista por origens ou pureza cultural.

Na visão de Decker, eleger o Egito como um *frame* de referência alternativo não necessariamente permite que estes nacionalistas rompam com as noções européias de civilização, mas autoriza os negros a ocuparem a categoria previamente reservada aos brancos. Os rappers poderiam transformar o “senso comum” de opressão em uma nova consciência crítica, que está atenta não apenas às contradições raciais, mas também de classes e sexuais. O nacionalismo hip-hop seria, particularmente, habilidoso em interpretar o passado, criaria consciência negra sobre alternativas ao nacionalismo hegemônico dos EUA numa reelaboração da língua nacional.

Podemos verificar que autores como Decker, Morgan e Smitherman defendem, explicitamente, a idéia de que o hip-hop e a música *rap* são expressões culturais pós-modernas, que constroem identidades. Também, pode-se dizer que todas as pesquisas visitadas atestam a capacidade do *rap* de, como diz Smitherman “perturbar a paz” (1999, p.5). Ou seja, contesta-se determinadas “verdades” construídas pela sociedade dominante, pois:

A cultura hip-hop/rap é uma cultura de resistência. Então, a música rap não é apenas um fenômeno cultural expressivo, ela é ao mesmo tempo um discurso de resistência, um grupo de práticas discursivas que constituem um texto de resistência contra o racismo dos brancos americanos e contra a dominância cultural do Eurocentrismo. (Smitherman, 1997, p.7)

Essa forma de desorganizar o que foi padronizado, de questionar o que parece não carecer de maiores reflexões, pode ser considerada uma forma pós-moderna de se expressar socialmente, pois uma das características da pós-modernidade é precisamente a “reviravolta da oposição clássica e um deslocamento geral do sistema” (Derrida, [1972] 1991, p.372). Assumir uma origem, um passado histórico, velhas tradições, de modo que o antigo ganhe ares de novo, sem abandonar, completamente, velhas marcas é um movimento de vetor pós-moderno, como parece sugerir Derrida, em passagem sobre a desconstrução da oposição escrita-fala:

Por exemplo, a escrita, como conceito clássico, comporta predicados que foram subordinados, excluídos ou mantidos em reserva por forças e segundo

necessidades a analisar. São esses predicados (evoquei alguns) cuja força de generalidade, de generalização e de generatividade se encontra liberta, enxertada sobre um “novo” conceito de escrita que corresponde também ao que sempre *resistiu* à antiga organização de forças, que sempre constitui o *resto*, irredutível à força dominante que organizava a hierarquia – digamos, para atalhar o caminho, logocêntrica. Deixar a este novo conceito o antigo nome de escrita, é manter a estrutura do enxerto, a passagem e a aderência indispensável a uma *intervenção* efetiva no campo histórico constituído. É fornecer a tudo o que se joga nas operações de desconstrução a oportunidade e a força, o poder da comunicação. (Derrida, [1972] 1991, p.372)

Encontra-se, então, um reforço no argumento de que o hip-hop e a música *rap* podem ser material de análise para as investigações centradas em identificar como a pós-modernidade comparece em determinadas práticas sociais, por exemplo, no uso da língua. O hip-hop norte-americano, por exemplo, fornece à revolução negra “a oportunidade e a força, o poder da comunicação”, de que fala Derrida, quando reelabora o sistema lingüístico nacional para contestar todo tipo de preconceito embrenhado na língua, reavaliar as histórias e costumes narrados pela História Ocidental. Isso porque, não há um abandono completo do sistema lingüístico e cultural dominante na nação americana, nem da educação tradicional, muito pelo contrário, há reformulação, a partir da emersão de informações, tradicionalmente, mantidas em reserva. Então, o hip-hop e a música *rap*, geralmente, resgatam uma cultura oprimida e significados preteridos.

No caso do movimento alemão houve necessidade de se encontrar temáticas e poesia alemães, adequadas à sociedade e língua alemã, para, então, transformá-las. Não foi possível partir da vida nos guetos, dos problemas gerados pelo racismo, ou, pelas drogas, temas recorrentes nos raps produzidos nos EUA. Ainda que a cultura hip-hop tenha surgido dessas questões sociais. Um ponto de partida é reestruturado no presente e já se direciona para futuras mudanças. Exemplo de direcionamento futuro seria a “emancipação da nação negra” (Decker, 1993, p. 5) almejada no hip-hop/*rap* norte-americano.

Também há evidências na China do caráter pós-moderno do hip-hop/rap de se valer do antigo para ressignificá-lo no presente, esperando um futuro igualmente diferente, num processo de respeito e ruptura em relação ao passado. A reportagem de 21 de setembro de 2008, publicada no Segundo Caderno do O Globo, *Hip Hop Made in China*, informa que o rap é “música obrigatória de nove entre dez baladas em clubes chineses de classe média jovem” (Scofield Jr., 2008, p.1). Assim como no caso do hip-hop/rap alemão, não houve a importação de

temas pertencentes à cultura norte-americana, conservou-se o que, tradicionalmente, pertence à realidade social chinesa, para depois deslocar esse sistema idealizado.

Na opinião do correspondente na China, Scofield Jr., “dos negros dos EUA ficou a aura de rebeldia e o inconformismo que, antes, era exclusiva do rock e do punk feitos no país” (2008, p.1). Agora, seria a vez do hip-hop. O rap narraria a vida na China, ao passo que contestaria determinados padrões, como refletiu Cheizak⁶, “as letras não deixam de tocar em coisas que mexem com os jovens chineses hoje, como as diferenças de renda ou as mudanças rápidas do país” (*apud*, Scofield Jr., 2008, p.1). Em outras palavras, só quando, por estratégia, respeita-se a “estrutura do enxerto” (Derrida, [1972] 1991, p.372), nesse caso, o contexto chinês, é que uma intervenção pode acontecer.

No Brasil, o rap foi importado dos Estados Unidos em 1980. De acordo com Felix, foi na Estação São Bento do Metrô da cidade de São Paulo que as primeiras composições nacionais desse estilo musical foram ouvidas (2005, p. 84). Em 1988, segundo o mesmo autor, a Praça Roosevelt serviu de espaço para discussões mais focadas sobre o que seria a cultura hip-hop brasileira. No princípio, os raps eram, basicamente, apresentados em bailes black, mas, nestes ambientes, letras com temáticas sobre a violência policial e o racismo não eram bem aceitas. Então, os rappers interessados em letras mais politizadas saíram desses espaços privados e passaram a participar dos movimentos comprometidos com os problemas sociais, que ocupavam certas ruas das periferias de São Paulo. Felix esclarece ainda que os encontros na Praça Roosevelt teriam resultado na primeira posse brasileira chamada “Sindicato Negro” (Ibid., p. 85).

As posses teriam a finalidade de reunir os quatro elementos que passaram a compor o hip-hop, “discutir temas pertinentes ao hip hop, além de promover eventos, seminários, palestras” (Ferreira, 2005, p.6). O estímulo ao debate, os temas pesquisados e a produção cultural demonstrariam o caráter educativo desse movimento, é o que defende Ferreira em sua dissertação de mestrado “Hip hop e educação: mesma linguagem, múltiplas falas” (Ibid., p.56).

A primeira posse foi criada por King Afrika Bambaataa, em 12 de novembro de 1975, em New York, no bairro do Bronx, e recebeu o nome de “Zulu Nation”; sua

⁶ Cheizak é um integrante de um dos grupos mais famosos do *hip-hop* chinês, chamado “IN3”.

proposta era ir além da cultura e da arte, defendendo a melhoria total da condição de vida das populações negras e pobres e do meio ambiente. Na concepção de seu mentor, a posse deveria assumir um caráter internacional, o que lhe permitiu ter ramificações aqui no Brasil. (Felix, 2005, p.80)

As posses surgiram, primeiramente, nos Estados Unidos e, apesar de não serem consideradas um dos elementos que compõem o hip-hop, são, muitas vezes, referenciais na hora de associar, ou, não um rap à cultura hip-hop. Segundo Felix, o rap brasileiro, com o tempo, ganhou autonomia em relação ao hip-hop. Nem sempre os rappers assumiriam um compromisso com os elementos do hip-hop, contudo, isso não implicaria num descaso total com as preocupações sociais levantadas por esse movimento. Isso porque, o rap brasileiro, a grosso modo, combate o racismo, a violência policial e denuncia as péssimas condições de vida dos moradores das favelas e periferias. Felix aponta para o fato de que “a introdução do ‘gangsta rap’ nos bailes significou o fim do espaço para os raps descompromissados” (Ibid., p.184) e que agora surgiria a polêmica sobre quando um rap é, ou, não, hip-hop. Zeni é outro autor que aborda essa questão dos raps nacionais de uma maneira, ou, de outra, apresentarem preocupação com questões socialmente importantes:

No começo, por ser um canto falado, feito de improviso nas rodas de break, o rap era chamado no Brasil de “tagarela”. Como no começo havia também pouca preocupação com o conteúdo contestatório ou de protesto das letras, proliferou um tipo de rap inocente, descontraído e brincalhão, que mais tarde viria a ser conhecido como “rap estorinha”, designação que trai certo desprezo pelo antigo estilo (Zeni, 2004, p. 231).

Felix cita como exemplo de rap que pode, por certos hip-hopers, não ser considerado do movimento, aqueles que são de autoria do Gabriel Pensador. Apesar das críticas política e social realizadas, este rapper não teria vivenciado a pobreza de fato para ser considerado um hip-hopper. Quanto a essa exclusão, deixo claro, aqui, que não compartilho da idéia de que deve ser requisito viver em favelas ou periferias e experienciar a miséria para se fazer rap ou ser um hip-hopper. Basta pensarmos no caso, por exemplo, do Paulinho da Viola. Nascido e criado em Botafogo, zona sul do Rio de Janeiro, esse músico não vivenciou os subúrbios cariocas com a intensidade com que os cantou em seus sambas. Então, há controvérsia sobre o quanto da cultura hip-hop existe num rap, ou, em toda a

produção de um rapper, que nos permite identificá-lo como parte desse movimento social.

Outras duas afirmações feitas pelo autor devem ser acrescentadas. A primeira é que “o Hip Hop é assim um recibo de duas vias: delata, mas também dá um novo lugar e representa, em si, uma saída” (Felix, 2005, p.130), a segunda é que “o rap representa, dessa maneira, a entrada de uma nova postura no discurso da periferia” (Ibid.). O autor alega haver certa tendência do hip-hop/rap em desestruturar os sentidos e valores atribuídos, à periferia, pela da sociedade brasileira que desconhece como é viver nesse espaço social. No entanto, o hip-hop/rap “dá um novo lugar”, como diz Felix, de modo que os sentidos em questionamento não estão acometidos por uma ameaça cética.

Uma última constatação do mesmo autor, que corrobora as duas anteriores destacadas, é a de que os adeptos do hip-hop “procuram ressignificar o seu mundo por meio da imagem que os seus opositores fazem deles” (Ibid., p.145). Não seria incoerente dizer que ocorre seleção dos sentidos atribuídos à periferia pelas classes dominantes, questionamento, construção de novos sentidos e, por fim, uma “guerra” dos sentidos. O hip-hop brasileiro apresentaria uma linguagem revolucionária ao narrar a vida na periferia, gerar autoconhecimento e erguer identidades sociais.

A periferia é o espaço urbano preferido do Hip Hop. Ela é sempre descrita como um local em que as contradições sociais estão sempre presentes. Mas o maior problema da periferia não está no seu interior, mas sim no seu exterior. Assim o abandono e a discriminação, tanto racial como social, são os principais fatores responsáveis por suas mazelas. (Ibid., p.139)

Entender que o rap é a voz do gueto, ou, daqueles que se sentem socialmente excluídos, é concebê-lo como um discurso que se refere a uma forma de vida cheia de controvérsias. Por isso, as letras de rap devem apresentar estratégias discursivas que facilitem a elaboração lingüística de concepções relativas sobre os aspectos sociais a serem descritos.

O rap nacional “tem a função de estimular o rompimento com os padrões – embranquecimento, conformismo, cordialidade – que habitam o imaginário de nossa sociedade” (Tella, 1999, p.61). Isso é o que dizem todos os autores até agora citados e os pesquisadores e profissionais da educação reunidos na primeira coletânea de leituras científicas brasileiras, sobre a relação do rap com a educação

formal. Já no prefácio dessa coletânea, intitulada “Rap e educação, rap é educação”, são oferecidas informações substanciais para deduzirmos o caráter pós-moderno das letras de rap:

No início dos anos 90 eclode na metrópole paulistana um movimento social denominado *hip hop*, em que o *rap* é a figura central. Jovens de várias zonas da Região Metropolitana articulavam-se para inaugurar um período de criação em que uma arte juvenil transformava-se em prática política. Era a juventude negra que, influenciada por sua ancestralidade, soube dar continuidade a formas simbólicas de resistência. Soube apropriar-se dos recursos advindos de várias culturas negras (como a música), transformando essa modalidade artística em um discurso elaborado consistente. Foi capaz de reivindicar direitos sociais, apontar dificuldades da vida na pobreza, condenar as práticas de discriminação étnica e, principalmente, arrebatou a “massa” - esse foi e continua sendo o maior mérito da mobilização dos hip hoppers. (Andrade, 1999, p.9)

Tendo em mente que nos raps brasileiros “ao primeiro momento de denúncia e revolta, segue-se um posterior reforço positivo da auto-estima e afirmação da negritude com resgates culturais importantes” (Tella, 1999, p.60), o lugar discursivo dos rappers não é estável. Há de se fazer algumas manobras lingüísticas para construir identidade social conflitante sem alimentar os estigmas e preconceitos do imaginário social dominante.

A conclusão do jornalista e escritor Bruno Zeni – um tanto quanto determinista, vale ressaltar – foi de que como as periferias são regiões em que prevalece a “lei do cão” e que o assassinato e a morte são fatos banais, então, a cultura desses territórios é a da violência (2004, p.236). Num contexto de violência, os raps teriam o compromisso social não só de narrar e denunciar um modo de vida em que “o pecado e a perdição são norma, não exceção” (Ibid.), como, também, de resistir à padronização e valorização somente da cultura que não pertence às periferias. Para esse autor, resistir aos valores, ideais e normas comportamentais que sempre foram impostos às periferias, mas nunca estiveram ao alcance desta, de fato, poderia ser o caminho, inclusive, da resistência às tentadoras soluções violentas muito comuns nesses espaços sociais. Mostra-se, portanto, necessária oposição não só à cultura da mídia, ou, ao capitalismo exacerbado impostos por uma força social “exterior”, como, também, à cultura da violência que está dentro das periferias.

o aviso de que os bairros pobres de São Paulo se tornaram um espaço em que a morte acontece em escala industrial soa por demais urgente para não ser ouvido. Encontrar uma expressão estética que elabore a resistência a essa situação, e não

apenas a denúncia – que pode resvalar para a estetização do problema –, parece ser a necessidade mais premente que se impõe aos novos artistas da periferia. (Zeni, 2004, p.236)

É preciso deixar claro, então, que a presumida “guerra dos sentidos” no discurso dos rappers não deve ser reduzida à dicotomia “interior” *versus* “exterior”. Há, por vezes, resistência a fatores internos às periferias e favelas brasileiras. De acordo com a pesquisadora Ferreira, por exemplo, apesar dos participantes do movimento hip-hop formarem opiniões, estabelecerem regras e valores há ambigüidades, conflitos e crises internas (2005, p.44). Ferreira comprovou sua hipótese de trabalho: a cultura hip-hop não é homogênea. Logicamente, o mesmo vale quando o objeto de análise deixa de ser os portavozes da periferia e passa a ser a própria periferia enquanto grupo social. O interessante é que os integrantes do movimento reconhecem que as diferenças se efetivam nos discursos. Os rappers devem lidar com a controvérsia, só que agora se trata de sentidos divergentes que disputam dentro da cultura hip-hop e da periferia.

Uma das coisas que faz o movimento continuar é justamente isso, é a diferença de idéias, essa discussão, porque se todo mundo pensar igual, continuar pensando igual o negócio vira mesmice, aquela mesmice e acaba mesmo. (TUTA, apud Ferreira 2005, p.46)

Com base nos dados de Felix e Ferreira é possível inferir que as letras de raps nacionais podem revelar evidências lingüísticas de conflitos que perturbam a harmonia interna do hip-hop, assim como das contradições existentes entre esta cultura e a cultura opressora. Restaria saber que recursos lingüísticos estruturam estas “guerras entre sentidos”. Ferreira lança-mão da imagem do rizoma, criada pelo filósofo Deleuze, para ilustrar o hibridismo cultural interno ao hip-hop brasileiro:

A imagem do rizoma ajuda a pensar o hip hop como sendo fluido, dinâmico, uma vez que não há um centro fixo. Encontramos diversas gemas, são os b.boys, os graffiteiros, os rappers que trilham seu caminho no hip hop com a multiplicidade. Há ruptura cada vez que discordam em relação as suas posses e crews, mas há sempre linhas que os remetem uns aos outros. Em Torre de Babel ou Rizoma, o fato é que há no hip hop, multiplicidades. Conflitos e ambigüidades. E é do resultado desta tensão que este movimento da cultura juvenil se mantém. “Babélicos” e “Rizomórficos”, os hip hoppers lidam com a diferença, cada vez que

encontram graffiteiros roqueiros, b.boys que não fazem protesto, rappers militantes partidários ou do movimento negro, oficinairos com apenas meses de experiência vivida no hip hop, b.boys que não consideram o rap como expressão do hip hop e militantes do hip hop. (Ferreira, 2005, p.46)

Como podemos constatar, “múltiplas falas” (Ferreira, 2005) diferenciam os integrantes do movimento e opiniões divergentes ameaçam a estabilidade da categoria hip-hop. O mesmo aconteceria com relação à música rap que nem sempre seria considerada música oriunda da cultura hip-hop. Essas duas polêmicas são exemplos da instabilidade conceitual no universo semântico da periferia e do hip-hop, podem nos fazer imaginar o quão necessárias devem ser estratégias lingüísticas que viabilizem o discurso. Essa incerteza dos sentidos em raps nacionais foi constatada, inclusive, pelo *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*:

O rap (ritmo e poesia) é considerado a linguagem musical do Hip hop e tem como base, na maioria das vezes, o rhythm and blues, intermediada por uma fala concomitante à parte musical. Com um discurso quase sempre calcado na crônica urbana da diferença de classes, o texto em si é usado como uma forma de protesto, no qual expõe o problema e discursa sobre ele. Para tanto, usa o discurso que provoca tensão entre as classes, colocando em choque as diferenças (culturais, sociais, política etc) ou somente demonstra a ineficiência do poder Estatal perante aos problemas da comunidade.⁷

O jornalista Pimentel reforça que o movimento hip-hop e as letras de rap promovem debates, já que as opiniões sobre as questões sociais não são sempre as mesmas. No que tange à questão racial, por exemplo, no Brasil, rappers comunistas da Zona Leste de São Paulo defenderiam a luta de classes, porque a desigualdade social seria mais preocupante do que a racial (Pimentel, 1999, p.110). Entretanto, haveria rappers convertidos ao islamismo, em São Bernardo do Campo, que recorreriam a explicações religiosas para entender a questão racial (Ibid.). Além disso, por vezes, a violência não é considerada experiência de vida exclusiva dos negros, como exemplifica Pimentel, a partir do discurso do rapper Gog:

“Bala na cabeça é tanto para o negro quanto para o branco”, diz Gog, de Brasília, onde a presença de uma maioria de nordestinos nas cidades-satélites atenua a discriminação racial” (Pimentel, 1999, p.110).

⁷ http://www.dicionariompb.com.br/verbete.asp?tabela=T_FORM_C&nome=Hip+hop

Outros pontos de tensão nos raps brasileiros, segundo Pimentel, estão relacionados à igreja e à escola. O autor explica que essas duas instituições que representam o pensamento e a cultura da sociedade dominante estariam sendo, na ótica de alguns pesquisadores, ameaçadas pelo hip-hop/rap. Para o jornalista isso não é verdade “os depoimentos e ações dos jovens demonstram que, ao contrário, pode haver no rap, no *graffiti* e no *break* um incentivo ao interesse pela escola e à participação na vida religiosa e política” (Ibid.).

A despeito de críticas ao papel político que a Igreja Católica desempenhou ao longo da História, alusões à crença no Deus cristão são constantes no hip hop, não só nas letras de rap, mas também nos depoimentos pessoais dos Djs e MCs. (Ibid.)

Além do hibridismo inerente à cultura hip-hop, Pimentel chama a atenção para um outro fato que reitera a concepção de que a linguagem nos raps pode ser um importante material de análise quando o interesse é compreender a relação que determinadas construções lingüísticas podem manter com a pós-modernidade. O autor expõe que apesar de diferentes ideologias “colarem-se” ao hip-hop, o princípio do respeito mútuo as harmonizariam, uma trégua acabaria acontecendo em favor da única exigência definitiva que seria a lealdade à periferia. Para Pimentel, a periferia seria a “grande mãe” de todos os “manos”, ir contra a mãe é que seria condenar-se ao exílio (Ibid.).

Assim, as diferenças ideológicas, internas ao movimento, manifestadas no discurso dos integrantes, marcariam diferentes identidades. Em contra partida, pode-se afirmar, também, que a vida de riqueza, conforto e satisfação que parte da população brasileira leva longe do espaço social reconhecido por periferia motiva o sentimento de pertença dos hip hoppers a um único grupo. Não há acomodação ao quadro da sociedade brasileira atual. Em resumo:

Toda ideologia cujo norte seja a transformação da sociedade é bem-vinda ao hip hop, desde que pregue a mudança, a “revolução”, como se sua grande exclamação fosse uma negativa: “Não queremos mais as coisas como estão!” Até mesmo a gama de significados que essa palavra, “revolução”, adquire entre eles pode dar uma noção sobre a pluralidade no movimento. Se há, num extremo, os comunistas da Força Ativa, que pregam a revolução armada, há, no outro, os que desejam apenas uma “revolução de idéias” [...]. Tal demanda por idéias “revolucionárias” pode, é bem verdade, ser estendida para os jovens de forma geral. Numa entrevista recente, publicada no dia 31/3/1999 na revista Veja, a educadora carioca Tânia Zagury resumiu bem a questão: “Toda geração de jovens

precisa acreditar que vai salvar o mundo, que resolverá problemas que seus pais não conseguiram solucionar. É assim que se progride”. (Pimentel, 1999, p.108)

Vejamos que o jornalista advoga que “periferia” e “revolução” são palavras que unem os hip-hoppers, mas “racismo” seria um pretendente a tópico de discussão. Todos os autores consultados afirmaram que a presença do hip-hop ao redor do mundo, mas reconheceram que há diferenças bem marcantes entre essas ocorrências. As pesquisas também identificaram que, nos casos de importação, em alguma instância, houve adaptação da cultura hip-hop à cultura nacional de chegada e que o hip-hop sempre contesta a cultura dominante em que se encontra. Ficou evidente, inclusive, que o hip-hop é uma subcultura que, na heterogeneidade comum a qualquer sistema sociocultural, apresenta acirradas divergências entre seus integrantes, sobretudo, acerca da identidade de hip-hopper e de quais seriam suas causas sociais primeiras. O hip-hop transcende diferenças, mas também esbarra nelas. Isso mostra que nenhuma cultura, por mais coesa que aparente ser, escapa aos múltiplos sentidos e às disputas ideológicas. A curiosidade é que as diferenças internas não enfraquecem o movimento hip-hop, nem impossibilitam sua expressão lingüística. Resta saber, então, como a linguagem nacional e mais, especificamente, as construções figurativas, são trabalhadas nos processos de diferenciação e aproximação desenvolvidos pelos rappers brasileiros no contexto da pós-modernidade.