

3. História e Memória do Hip-Hop

Nossas lanças se tornaram microfones; nossos escudos, toca-discos.
Nossa capoeira fundiu-se na expressão do *break*; as pinturas que retratavam os feitos históricos de nossos ancestrais, agora são representadas pelo grafite, e o grito de resistência do nosso povo negro hoje emana das vozes dos *rappers*.
Somos uma nação africana, formada por negros de cabelos crespos ou lisos; de olhos amendoados ou rasgados, azuis ou verdes, castanhos ou pretos; de narizes afilados ou achatados; de lábios grossos ou finos; e de pele clara, morena ou escura.
E quando tivermos consciência de toda essa importância, deixaremos de fazer do Brasil uma imensa senzala, para torná-lo um gigantesco Quilombo.
DJ TR ¹

Estudos sobre o processo de construção cultural das Américas, ao longo dos últimos quinhentos anos, atribuem à forte influência do escravo africano no desenrolar de inúmeras manifestações culturais e religiosas. Para Contador e Ferreira, as expressões culturais negras nas Américas são “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 o Brasil” (Contador & Ferreira, 1997, p.15).

Os milhões de negros africanos, seqüestrados de seus lares e transplantados para muito longe, com a roupa do corpo, numa jornada longa e intensa de maus tratos físicos e emocionais, não vieram sós. Nossos ancestrais africanos trouxeram suas visões de mundo, seus deuses, seus modos de caminhar, de conversar, suas diversidades lingüísticas, étnicas e artísticas, suas formas de organização social e representação da realidade (MARTINS, 1997). Como afirma Gilberto Freyre, nossa herança africana é visível “na música, no andar, na fala, no canto de ninar menino pequeno (...) em tudo que é expressão sincera de vida, trazemos quase todos a marca da influência negra” (Freyre, 2001, p.348).

Reflexões acerca da cultura negra na diáspora africana apontam a África Ocidental como o território mais provável de surgimento das principais influências ancestrais negras, principalmente por seu caráter fundado na oralidade

¹ “Negro – questão de raça, não de pele” in *Afro Reggae Notícias*, Ano 6, n ° 37 (dez./ 99). Artigo redigido pelo ativista carioca DJ TR, parceiro do rapper MV Bill.

(SHUSTERMAN, 1998, p.146). Nessas sociedades, de geração à geração, transmitia-se tudo oralmente – histórias, crenças, lendas, mitos, memórias e conhecimentos.

Ao falar das heranças africanas, não podemos deixar de lado os *griots*, que na África Ocidental eram, e ainda são, os guardiões da história e do folclore, respeitados contadores de histórias em suas tribos, assumindo o papel crucial de transmitir a memória e identidade de seu povo por meio da palavra. Da poesia, da história e da música faladas nasceram as artes verbais nas Américas.

Para Contador e Ferreira (1997),

O griot encontra-se onipresente em todas as formas culturais/musicais nascidas um pouco por todo o lado, em locais onde a presença africana se passa a fazer notar. A figura mítica [do griot] é notada em toda a produção cultural que tem por base a oralidade – a palavra – em especial, quando esta se conjuga com o ritmo: do Jazz à Soul, do Reggae à Música Popular Brasileira, passando pelo Blues, Funk, R&B, e naturalmente o Rap (p.15).

A Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana², define griot como:

Termo do vocabulário franco-africano criado na época colonial para designar o narrador, cantor, cronista e genealogista que, pela tradição oral, transmite a história de personagens e famílias importantes para as quais, em geral, está a serviço. Presente, sobretudo na África Ocidental, notadamente onde se desenvolveram os faustosos impérios medievais africanos (Gana, Mali, Songai etc.), recebe denominações variadas, dyéli ou diali, entre os Bambaras e Mandingas, guésséré entre os Saracolês, wambabé, entre os Peúles, aoulombé, entre os Tucolores, e guéwel, (do árabe qawwal) entre os Uolofes (LOPES, 2004, p.310).

Os *griots*, contadores de histórias do presente e do passado no continente africano, são vistos como pessoas sábias, que têm por função transmitir a tradição e a memória de seus povos através de suas narrativas. Eram as pessoas mais velhas das aldeias que se sentavam à sombra de uma árvore contando aos mais jovens das tribos as histórias de seus povos, heróis, guerras, mitos e crenças. Os velhos griots carregavam a memória coletiva da tribo, e por este motivo, é costume se dizer que “quando morre um ancião é uma biblioteca que desaparece³”.

² O compositor, músico, escritor e militante negro, Nei Lopes, é o autor da Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana. Nesta obra Lopes procura popularizar conhecimentos que são de costume restritos a especialistas, oferecendo uma catalogação de nove mil verbetes relacionados à saga dos descendentes africanos nas Américas e no mundo. Segundo o autor, a obra tem com o objetivo principal “tornar visível a participação da matriz africana na formação da sociedade brasileira e na civilização universal” (Lopes, 2004, p.20).

³ <http://pt.wikipedia.org/wiki/Griot>. Acesso em 23/02/2010.

Hoje em dia estes guardiões da cultura e identidade, os griots modernos, continuam a encantar os membros de suas tribos, carregando esta antiga tradição da oralidade, narrando poemas, contos, e fazendo música. Algumas tribos ainda têm por tradição “enterrar” o corpo dos velhos griots no tronco dos grandes Boabás, na tentativa de fazer com que estes guardiões da história oral vivam para sempre⁴.

Para LeGoff (1986), a história oral transmitida de geração à geração nas sociedades sem escrita, nas sociedades tribais ou primitivas, constituem um elemento fundamental. A memória nestas sociedades se faz presente em todos os aspectos da vida cotidiana. As tradições da oralidade representam a memória étnica e verdadeira.

Em seu texto denominado, *Memória, Cultura e Sociedade*, publicado na *Enciclopédia Einaudis*, Le Goff (1986) busca expor o conceito de memória na diacronia das sociedades sem escrita aos nossos dias. Refletindo sobre as práticas da oralidade no desenrolar de nossas sociedades ancestrais e atuais, o autor revela que a memória das sociedades complexas, é definida a partir de suportes externos, especialmente a escrita. Nestas sociedades, os suportes externos tentam, através de mecanismos palpáveis e visíveis, manter a memória e a identidade de um povo vivas.

No entanto, LeGoff afirma que independente do tipo de sociedade, “a memória é um elemento essencial do que se costuma chamar identidade, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e sociedades de hoje” (1986, p.476).

A figura do griot pode ser vista em diversas expressões africanas, que constituem a base cultural e de sociabilidade de uma vasta população na diáspora Africana. Identificamos elementos da tradição da oralidade nas religiões de matrizes africanas, na capoeira, no jongo, no samba, no jazz, no blues, no gospel, no reggae, nos repentistas nordestinos, na poesia dos poetas populares, e no rap.

A cultura africana influenciou diversas expressões artísticas, como por exemplo o cantar doloroso dos escravos africanos nas Américas que deu origem ao blues, ao jazz, ao soul, ao funk, ao rap. Todas estas artes derivam da cultura africana e demonstram a habilidade verbal de seus criadores.

⁴ <http://www.ciadejovensgriots.org.br/griots.php>. Acesso em 23/02/2010.

Estes mecanismos que tentam transmitir a história, cultura e identidade de um povo através de linguagens orais são as raízes do rap, bem como, a raiz de muitas outras artes verbais, de acordo com Rose (1997), Richard Shusterman (1998), Contador & Ferreira (1997), Jones (1963), e Herschmann (1999).

Porém, estas expressões culturais vêm sofrendo diversas influências no mundo contemporâneo que não cabe mais somente a oralidade, e passam a abarcar outras características. Este fato é facilmente visto na cultura hip-hop, que, ao surgir num contexto urbano contemporâneo se apropriou dos elementos encontrados nos guetos urbanos americanos.

Deste modo, é importante perceber que o hip-hop também apresenta uma identidade fundada no contexto da sociedade pós-industrial, que influenciou sua forma de expressão e surgimento nos guetos americanos. Segundo Rose (1997), alguns autores tem tentado

resgatar o rap de sua identidade como produto pós-industrial e situá-lo na história das práticas respeitadas da cultura negra, muitos relatos históricos o consideram uma extensão direta das tradições orais, poéticas e de protesto afro-americanos (p.194).

Porém, o alcance cultural, político e social do hip-hop, bem como do rap que é sua expressão musical, são resultados de uma estrutura urbana pós-industrial, que levou a apropriação de elementos da sociedade e resultou na construção de significados que só têm sentido no contexto contemporâneo.

O hip-hop é uma cultura de rua, formada por quatro manifestações artísticas: a dança de rua, o *breakdance*; o *rap*, que é a poesia cantada; o *DJ* que fornece a base instrumental para o *rapper* ou *MC*⁵ cantar o rap; e as imagens e cores do *grafite*. Suas expressões artísticas são carregadas de significados relacionados à identidade negra e as experiências nos guetos, favelas e periferias.

O hip-hop percorreu um caminho na era pós-industrial que o permitiu re-avaliar, re-significar e se apropriar dos símbolos e das práticas da diáspora africana, utilizando-se de materiais encontrados nos próprios guetos urbanos pós-industriais, como por exemplo: a mistura de ritmos para se criar a poesia, a música cantada do rap, a apropriação de outras danças para se criar o *break*, a utilização de canções pelo DJ para criar as bases musicais do rap e o emprego do espaço urbano, entre muros, trens, metrô, e avenidas, para demarcar um território que

⁵ MC: Mestre de cerimônia

reflete imagens dos guetos através da expressão visual do hip-hop: o grafite. Em um tempo globalizado, o acesso a técnicas da informação, a cibernética e a tecnologia possibilitaram a eficiente criação dos elementos na cultura hip-hop, bem como, a rápida propagação dos mesmos pelo mundo (CASTELLS, 2006).

No entanto, o hip-hop não surge desprovido de influências socio-econômicas. Ele é fruto de uma indignação e esperança por transformação social (ROSE, 1997). Nos EUA primeiro, e depois em outros países, o hip-hop surge onde indivíduos vivem à margem: nos guetos, subúrbios, favelas e periferias. Ele não vem da elite; ele nasce no calão da rua, nos becos pobres, ecoando os gritos dos marginalizados, dos discriminados pela cor e classe social, dos “*de baixo*”.

3.1. O Blues e o Jazz

Ao falar da influência africana na criação do hip-hop é importante mostrar a força desta cultura em outras expressões culturais que antecedem o hip-hop, como o jazz, o blues, o soul e o funk. Ao se refletir sobre o desenrolar destas expressões culturais negras, é necessário contextualizar o processo de escravidão e suas práticas sociais, políticas e culturais que emergiram das várias formas de sociabilidades afro-descendentes nos territórios da diáspora africana.

As artes verbais que vieram da África foram essenciais para o surgimento da música do negro nos EUA. Segundo Jones (1963), as condições brutais de escravidão vividas pelos negros nas Américas contribuíram para o surgimento de sua música, se tornando o elo que conectava o africano escravo na América a sua terra de origem, a África. A música não era apenas uma expressão cultural, mas um choro, um cantar doloroso que refletia a condição na qual vivia o homem negro na América. O cantar nas lavouras já era comum na África Ocidental, de onde muitos homens agricultores em suas tribos foram capturados e trazidos para as Américas. Por esta razão,

Uma canção afro-americana de trabalho poderia surgir com rapidez maior na escravidão do que qualquer outro tipo de canção, porque, embora o indivíduo que cantasse não estivesse mais trabalhando para si próprio, a maioria dos ímpetos físicos que propiciavam aquele canto ainda se encontravam presentes (JONES, 1963, p.27).

Por isso, os escravos nas fazendas de algodão nos EUA, entoavam cantos nas lavouras, descrevendo a realidade escravizada. Segundo Jones, estas canções eram “músicas afro-americanas e negro-americanas de trabalho, que tinham suas origens na África Ocidental. A música religiosa do negro também se origina da mesma música africana” (1963, p.26).

Foi durante a escravidão que os africanos começaram a expressar os elementos da oralidade que futuramente dariam origem ao hip-hop e outras manifestações culturais em diversas partes do mundo. Elementos musicais similares às canções de trabalho norte-americanas estão presentes também na música brasileira, entre elas o jongo, o choro e o samba. Ilustrando características destas canções está *Ensaboa*, uma canção de Cartola onde se vê uma estrutura musical similar as canções de trabalho e ao blues, onde se utilizam técnicas de *call e response*⁶,

Ensaboa mulata, ensaboa, ensaboa...
 Tô ensaboando.
 Ensaboa mulata, ensaboa, ensaboa...
 Tô ensaboando...
 Tô lavando a minha roupa, lá em casa estão me chamando Dondon.
 Ensaboa mulata, ensaboa, ensaboa...
 Tô ensaboando.

No que diz respeito às expressões norte-americanas que diretamente influenciaram as expressões negras da atualidade, entre elas o hip-hop, pode-se dizer que o blues é uma das mais fortes delas. O blues nasce do canto dos escravos norte-americanos nas lavouras, das canções de trabalho fazendo ecoar as condições de maus-tratos sob as quais viviam.

Oh, Lawd, I'm tired, uuh
Oh, Lawd, I'm tired, uuh
Oh, Lawd, I'm tired, uuh
*Oh, Lawd, I'm tired, a dis mess*⁷.

⁶ Chamado e resposta

⁷ Parte de um canção cantada nas fazendas de algodão durante a escravidão nos Estados Unidos. Tradução no livro de LeRoi Jones: “*Ó, Senhor, estou cansado, estou; Ó, Senhor, estou cansado, estou; Ó, Senhor, estou cansado, estou; Ó, Senhor, estou cansado, desta droga*”. (Jones, 1963, p.69). Jazz e sua influência na cultura americana.

Este verso é um fragmento de uma canção de trabalho⁸ cantada por escravos africanos, que gritavam em tom de desespero, expressando sua condição física, emocional e mental. É fácil perceber o estado de espírito de canções como esta, carregadas de dor e sofrimento, em busca de alento. Segundo Jones, as limitações emocionais que a escravidão impõe, torna impossível ao escravo um grande número de alternativas, “nem sequer existe uma identidade separada que o Eu possa afirmar” (1963, p.69).

Porém, as canções de trabalho consistiam uma oportunidade social, pois representavam o elo que o escravo africano ainda mantinha com sua origem, seus costumes, sua religião e sua gente. Por esta razão, “o escravo africano continuou cantando seus cantos nativos, suas canções nativas, enquanto trabalhava, ainda que seu canto fôsse proibido ou inteiramente fora do lugar” (Jones, 1963, p.29). Sendo proibidas em alguns lugares, as canções foram com o tempo sofrendo alterações. Quando os *escravos americanos*, os primeiros *negros americanos*, filhos dos *escravos africanos*, começaram a cantar as canções nas lavouras, eles já não tinham qualquer referência cultural nativa, a não ser a própria cultura escrava. Segundo Jones, os gritos e os berros eram lamentos estridentes que constituem a fonte de inspiração e influências em várias vertentes culturais afro-americanas. O canto primitivo do blues passou a existir depois da Guerra Civil americana, que trouxe a libertação dos escravos. Sabia-se, no entanto, que mesmo depois da escravidão, a vida do negro comum na América se traduziria numa existência pobre e enfraquecida. Os gritos ainda acompanharam o trabalho nos campos, realizado pelo homem negro, agora livre. Aqueles que podiam comprar terra, comumente as menos férteis do sul do país, trabalhavam seu campo com suas famílias. Foi nas primeiras fazendas de homens negros e livres que começou a surgir o blues, em sua forma primitiva, onde se misturavam cantos de trabalho, cantos folclóricos e cantos religiosos africanos (JONES, 1963).

De acordo com Jones, a escravidão durante quase três séculos estava entranhada na identidade do negro norte-americano. O negro não tinha como fugir de sua história de escravidão, e o conhecimento deste fato gerou auto-divisões, categorizações, um “estoicismo visível”, e posteriormente um “otimismo

⁸ Canção de trabalho - *worksong*

quixotesco”, que para Jones acompanhou a construção da cultura negra americana. Estas características são visíveis no fragmento do *blues* abaixo.

*My burden's so heavy, I can't hardly see,
Seems like everybody is down on me,
An' that's all right, I don't worry, oh, there will be a better day*⁹.

O blues é a música mais representativa desta época e deste retrato do negro na América, refletindo o produto do homem negro neste continente, “o blues não poderia existir se os escravos africanos não houvessem se tornado escravos americanos” (Jones, 1963, p.26). O que não significa que “a escravidão criou o blues”, seria uma “super-simplificação” (Jones, 1963, p.59). Porém, “o ponto de referência peculiar, na transformação drástica do negro, da escravidão para a “cidadania”, é sua música (Jones, 1963, p.8). A música representava a identidade do negro da América, com um peso na habilidade verbal que não poderia ser retirada dele, mesmo que as autoridades brancas se recusassem em reconhecê-las.

Afirmando esta habilidade verbal, o blues primitivo era primordialmente uma música vocal, e os cantores improvisavam “como seus catalisadores imaginativos” (Jones, 1963, p.79). Mas o uso de instrumentos europeus cresceu, e a canção, a voz, passou a vir somente como acompanhamento. “Quando os músicos negros começaram a dominar cada vez mais os instrumentos ‘europeus’ e a pensar musicalmente em termos de seus timbres, em oposição à voz ou em conjunção com ela, o blues começou a mudar, e nisso era chegada a era do *jazz*” (Jones, 1963, p.79).

No que se refere ao local de surgimento do jazz, alguns estudiosos, (Batchelor, 1997; Jones, 1963) atribuem seu berço de nascimento à Nova Orleans. Nova Orleans contava com um porto internacional que traziam viajantes estrangeiros de varias partes do mundo, entre eles músicos europeus, o que facilitou o acesso aos instrumentos musicais europeus pelos negros. É importante sublinhar também, que Nova Orleans era um dos únicos locais nos EUA onde se praticava o catolicismo, justamente pela forte influência portuária que trazia outras religiões. O resto do país era praticante da religião protestante que proibia a

⁹ Tradução: “Minha carga pesa tanto que mal consigo enxergar, até parece que todos querem me maltratar. Mas é assim mesmo, não me amolo, pois haverá dia melhor” (1963, p.144). Fragmento de uma canção de blues utilizada por Jones para ilustrar a realidade dos negros americanos expressa nas letras do blues e do jazz.

associação com deuses africanos pelos escravos, que tiveram dificuldades em sustentar a prática das religiões de matrizes africanas nos EUA (PIMENTEL, 1997). Por esta razão, os negros que viviam em Nova Orleans tinham mais liberdade para realizar culto aos deuses africanos, possibilitando um sincretismo¹⁰ entre religiões que segundo Batchelor, influenciou no surgimento tanto do blues quanto do jazz. Porém, este sincretismo nunca foi muito forte e a maioria das comunidades afro-descendentes aderiram à prática de religiões cristãs. Nas comunidades norte-americanas, durante um longo tempo, não foi permitido utilizar o tambor ou outros instrumentos de percussão, o que dificultou um pouco a prática das expressões culturais e artísticas africana, porém não às extinguiu. Indivíduos afro-descendentes usavam as vozes e os corpos para representar os sons que traziam de suas terras, parte tão forte de suas identidades. Tanto no blues quanto no jazz, música e dança, podemos perceber características que ilustram a presença da percussão, que de várias formas deixou de ser um instrumento, porém um conceito, uma maneira de pensar, sentir e de existir como afrodescendente na América.

O jazz não foi um sucessor do blues, e sim uma música que ao lado deste trilhou seu próprio caminho musical. É importante lembrar que tanto o blues como o jazz sofreram preconceito e discriminação em seu início por serem culturas negras, bem como tantos outros ritmos, entre eles o rap, o funk e o samba.

O jazz só começou a se disseminar quando músicos brancos começaram a tocar jazz. *The Original Creole Jazz Band*, uma banda organizada pelo baixista acústico Bill Johnson, foi a primeira banda a sair de *New Orleans* para tocar nos espetáculos de *Vaudeville*¹¹, que resultou em fama por diversos lugares. Batchelor revela que o grupo recusava convites de gravação, pois temia a cópia de suas músicas. Por esta razão, a *Original Dixieland Jazz Band* (ODJB), uma banda composta somente por músicos brancos foi a primeira banda de jazz a gravar¹²

¹⁰ Este sincretismo religioso pode ser visto mais forte no Brasil e em outros locais da América do Sul, onde presenciamos a mistura entre o catolicismo e as religiões de matrizes africanas. O catolicismo facilitou a propagação de religiões da herança africana no Brasil, bem como a apropriação de seus símbolos pelos negros no país, influenciando suas danças, músicas, artes e religiões como um todo, como revela Waldemar Valente, 1977.

¹¹ *Vaudeville* foi um gênero de entretenimento que abarcava várias expressões artísticas nos EUA e no Canadá do final dos anos 1880 até a metade do século XX.

¹² “The Original Dixieland Jazz Band had the honour of being the first jazz band to record” (Batchelor, 1997, p.20).

(Batchelor, 1997, p.20), obtendo assim o primeiro registro fonográfico oficial de jazz em 1918.

Estas artes verbais vieram acompanhadas de danças, que tinham suas raízes plantadas em danças ancestrais africanas. Segundo Hugues Panassié, os negros dançavam desde o início do jazz, “*Jazz was quite naturally dance music from the very beginning. Not music composed specifically for dancing, nor music to which one must dance to – but simply music to which one could and did dance*”¹³ (Apud, Batchelor, 1997, p.20). O estudo sobre a influência cultural africana na diáspora não poderia estar completo se não considerássemos a dança que acompanhou a chegada dos escravos.

A idéia de que na África a música era feita para se dançar é parte constitutiva da vida no continente. Conseqüentemente, nas Américas, das plantações às celebrações religiosas, os escravos africanos dançavam, expressando sua indignação às condições sub-humanas da escravidão, realizando cultos dedicados a seus deuses e ancestrais, e construindo momentos de lazer entre familiares e amigos que compartilhavam sua cultura e condição social. Segundo Butcher (1960),

O negro escravo, por inúmeras razões, cultivou, através dos contos, música e dança folclóricos – com suas variadas ramificações – o que se poderia chamar de catarse emocional e psíquica pela sua completa frustração e amargo sentimento freqüente de inutilidade pessoal e grupal, quando refletia sobre a sua humilhante e desesperada condição de escravo (p.58).

Estes homens e mulheres usavam tanto a música quanto a dança, como um instrumento de fuga e diversão, criando crônicas e sátiras com suas vozes, mentes e corpos que ilustravam os enlaces da cultura africana que lhes restava. E estas artes foram compartilhadas com seus descendentes.

Como os escravos no Brasil transmitiam a seus filhos as músicas, práticas religiosas, a capoeira, os costumes e as danças trazidas da África, os escravos americanos também compartilhavam estes elementos com sua descendência nascida na América. As danças praticadas entre eles eram tanto danças ancestrais africanas quanto danças desenvolvidas na diáspora africana. Era costume dos

¹³Tradução: O jazz foi naturalmente música para se dançar desde o seu preciso início. Não música composta para se dançar, nem música com a qual se deveria dançar – mas simplesmente música com a qual se podia dançar, e se dançava. (Panassié, apud, Batchelor, 1997, p.20).

escravos, por exemplo, misturar movimentos corporais a passos criados com o intuito de zombar dos hábitos e costumes de seus senhores.

Algumas características das danças africanas foram fundamentais para o desenvolvimento de outras danças que surgiram neste continente, pois elas dizem respeito não somente a práticas artísticas e culturais, mas às representações de sociabilidades que conduziam o cotidiano na África. Entre estas características pode se observar o seguinte: os dançarinos moviam todas as partes do corpo em movimentos bruscos e assimétricos; a orientação corporal era o chão, o torso para frente e o peso sobre os dedos; a improvisação era, e ainda é fundamental; a música africana entoava vários ritmos ao mesmo tempo. Por esta razão, dançarinos moviam distintas partes do corpo em diferentes *beats* (batidas) da música; africanos dançavam com e para suas comunidades. Apresentações solo aconteciam em círculos enquanto os demais cantavam, gritavam e aplaudiam; na África percussão era/ é um instrumento essencial da música e da dança; dançarinos reproduziam eventos do cotidiano, muitas vezes gestos de animais; competições na dança podiam ser encontradas em vários lugares da África, presentes nas rodas de jazz¹⁴ e nas “batalhas” do *breakdance* hoje em dia.

Estas características fizeram parte da estrutura que constituía, e ainda constitui, muitas danças de descendência africana. Entre elas, por exemplo, está o *Cakewalk*¹⁵, que segundo Batchelor combinava tradições africanas e idéias européias. No *cakewalk*, os escravos das plantações reproduziam gestos dos senhores.

O *cakewalk* e outras danças afro-descendentes, como o jazz vernacular e o charleston, ganharam popularidade e começaram a ser imitada pelos brancos, tornando-se assim “legítimas entre as audiências brancas”, e obtendo um lugar na vida social dos americanos brancos.

Por volta de 1840 atores e músicos brancos, com as caras pintadas de negro, formavam grupos de música, dança e teatro, conhecidos como *minstrels*, e viajavam e realizavam shows itinerantes parte no Vaudeville, misturando a música negra com as baladas européias. Segundo Batchelor, os comediantes de caras

¹⁴ *Jam circles*

¹⁵ Batchelor apresenta em seu livro um fragmento de uma entrevista com Al Minns, reconhecido dançarino de jazz, charleston e lindy hop da Era do Swing. Segundo Minns, “the cakewalk is an imitation of the local (landowner) going on a fox hunt. This is a horse; this is a guy riding a horse. The social manners, bowing with a hat, and all that kind of stuff, it is a satire on the grand manners of the plantation owners” (Minns, apud, Batchelor, 1999, 19).

pintadas ofereceram uma oportunidade para os negros, uma vez que a cor do artista não podia ser vista pela audiência¹⁶. Logo, os negros também começaram a participar destes shows, popular até quase a metade do século XX. O vaudeville era composto por várias formas de entretenimento, que possibilitaram o desenvolvimento da cultura popular no país, onde se ressaltavam várias danças e músicas afro-americanas, entre elas o jazz, o blues, o charleston, e o lindy hop.

O lindy hop, também conhecido como swing, surge da mutação de duas danças: o *breakaway*, uma imitação dos brancos dançando a dois e o *charleston*¹⁷, uma dança solo ou a dois. A mistura das duas danças originando o lindy hop não ocorreu por acaso. Neste período, os negros já dominavam os instrumentos europeus, e compunham as músicas que iriam fazer do jazz, de acordo com Hobsbawm (1990), a música mais expressiva da sociedade americana.

Como dançarina de Lindy Hop e pesquisadora do ritmo há onze anos pude perceber que, tanto o jazz quanto o lindy hop, revelam aspectos que demarcam a identidade do negro no momento de origem destas artes. Estes aspectos estão presentes no ritmo complexo e sincopado, na linguagem corporal e nos passos, na relação com outros dançarinos, e na energia explosiva própria da dança. O lindy hop, bem como o jazz naquela época, assumiu uma função social importante que tentava resgatar as produções culturais e artísticas do negro, fortemente discriminadas pela sociedade americana, e colocá-las em uma posição de destaque. Era uma tentativa de reconhecer os talentos e as capacidades destes homens e mulheres negros, bem como seus direitos de desfrutar do prazer de dançar em seus contextos sociais. As artes construídas pelos negros neste período consistiam também numa forma de expressar sua resistência e indignação quanto à experiência dos quase três séculos de escravidão¹⁸.

¹⁶ “The popularity of blackface entertainers offered an opportunity for black performers, since their real skin colour was hidden from the audience” (Batchelor, 1997, 27).

¹⁷ Segundo Jones (1963) e Batchelor (1997), algumas evidências revelam que o *charleston* é uma dança que tem raízes em danças ancestrais africanas. Seus passos foram identificados com o *Ashanti*, um dança da tribo Ashanti, em Gana.

¹⁸ Estas conclusões foram construídas a partir de vários anos de contato com a dança, bem como diálogos que tive com dançarinos originais do ritmo, entre eles, *Frankie Manning*, *Norma Miller* e *Dawn Hampton* (Dawn também é musicista, e participou da banda de *Lionel Hampton*). Tive também a oportunidade de assistir palestras com Frankie, Norma e Dawn sobre a história e importância do jazz e do lindy hop na vida das comunidades negras americanas. Frankie, que ensinou lindy até seus 94 anos de vida, também foi um de meus mestres no processo de aprendizagem da dança, o que possibilitou um contato com as raízes do ritmo, pois foi um dos dançarinos originais que viveu no Harlem na época da segregação americana.

No que se refere a “aproximação” entre negros e brancos nos EUA as expressões musicais e corporais do jazz tiveram um amplo alcance social. Ao falar do momento histórico no qual se desenvolveu o jazz, antes, durante e depois das guerras mundiais, Goffin (1985) relata que,

ahora más que nunca, cuando América acaba de salir de una guerra librada en defensa del espíritu democrático contra las realizaciones totalitarias; tengo el derecho de decir que el jazz ha contribuído al acercamiento entre negros y blancos más que todas las leyes del país (p.10).

Esta aproximação entre negros e brancos é comentada por Frankie Manning (2007), um dos maiores dançarinos de lindy na história, e que pôde testemunhar este acontecimento. O dançarino revela que sua vida durante a segregação era difícil. O Savoy Ballroom era um dos únicos salões de Nova York onde negros e brancos podiam entrar. Ali não lhes importava a cor, mas se o “*new cat*”¹⁹, sabia dançar. Quando um novato chegava ao Savoy, os mais experientes logo perguntavam: “*can he dance?*” Porém em outros lugares era bem diferente, e os dançarinos negros tinham que deixar os palcos pelas portas de traz dos salões²⁰.

Entretanto, estas aproximações não resultaram no fim do racismo, ao contrário. A conquista do negro por seu lugar na sociedade vem sendo lenta e dolorosa. Apesar das expressões culturais terem aproximado negros e brancos, ainda existia um pesar na memória e identidade do homem negro com relação à história de escravidão. A resistência nasce desta forma, e os frutos deste processo são evidentes nas manifestações culturais dos negros americanos, que estabelecem a identidade negra nesse país, e em outros lugares da diáspora africana.

Segundo Batchelor²¹, a segregação socioeconômica, espacial e racial em Harlem contribuiu para a expressão artística e cultural destes músicos e dançarinos. Os músicos e dançarinos negros e pobres que viviam no Harlem²²

¹⁹ Depoimento extraído de um encontro que tive com Frankie Manning, dançarino original de Lindy Hop nos anos 1930, considerado “embaixador” do Lindy Hop no mundo, no dia 16 de julho de 2008. Frankie contou que, “*when ‘new cats’ arrived at the Savoy Ballroom, we didn’t care what color they were. We wanted to know if they could dance. If they were black or white, didn’t matter. In fact, many of my dancing friends were white. I think racism only shows peoples ignorance*”.

²⁰ Em 1935, eles foram impedidos de assistir um show de Fletcher Henderson, no Roseland Ballroom. O segurança não lhes explicou porque eles não podiam entrar. Frankie e seus amigos voltaram para o Savoy, lugar onde “*we could dance without anybody saying anything about whether it was with a white person, a black person, a green person, or what!*” (Manning, 1997, p.89).

²¹ Depoimento extraído de um encontro que tive com Christian Batchelor, dançarino de lindy hop, pesquisador de jazz e autor da obra *This Thing Called Swing*, em 22 de maio de 2009.

²² Harlem é um bairro negro na zona norte de Manhatam, considerado o berço do lindy hop e outras danças negras que surgiram no início do século passado. Harlem também ficou conhecido

teriam nascido, crescido e adquirido trabalhos comuns, se não fossem pelas condições social e racial, e talvez, a trajetória das expressões artísticas e culturais negras americanas seriam diferente. Os negros que dançavam no Harlem encontravam na música e na dança um refúgio, uma instrumento de alívio da tensão social e racial histórica, herança da escravidão no país.

As expressões culturais do negro na América constituíram o retrato do negro, naquele momento determinado,

de quem ele pensa ser, do quê ele pensa ser a América ou o mundo, dadas as circunstâncias, preconceitos e deleites dessa América. A música e a vida negra na América sempre foram o resultado de uma reação a, e uma adaptação de aquilo que, como América, os negros receberam ou puderam conseguir para si (JONES, 1963, 144).

A evolução da produção artística do negro neste país não termina com o Jazz e o Blues. Estes ritmos deram origem a outros estilos que também se tornaram muito conhecidos na metade do século XX, entre eles o *Rhythm and Blues (R&B)*, o *Bep Bop* e o *Rock'n'Roll*, todos conseqüências de modificações da estrutura rítmica do jazz. Estes ritmos influenciaram a evolução de outras manifestações culturais, marcas da identidade negra neste país. Estas mutações ilustram a natureza sincrética da diáspora africana, que para Yoshinaga (2001) representa o marco mais importante de suas formas culturais e artísticas.

A década de 60 trouxe o movimento do *Rock'n'Roll* e Elvis Presley se tornou um “fenômeno” para indústria fonográfica. Inventaram a guitarra elétrica; a música se modificou, o jazz foi deixado de lado. Esse acontecimento demonstra que mais uma vez um personagem branco, Elvis Presley, era colocado na frente de mais uma expressão artística negra, o *rock'n'roll*.

Entretanto, o mercado fonográfico já direcionava seu olhar para outro gênero musical, também uma criação negra, e que colocava seu criador, pela primeira vez na história na frente de sua arte. Este ritmo é o soul, um gênero de total autoria negra e que constituía uma nova forma de protesto das comunidades afro-americanas por meio da musica.

por ser um reduto noturno da boemia, onde muitos dançarinos e músicos, brancos e negros, se juntavam para produzir e compartilhar a dança e a música do jazz e do blues. No Harlem, a segregação racial não imperava, qualquer pessoa podia entrar. Malcolm X, antes de ir para prisão e se converter ao Islamismo, era freqüentador das casas noturnas de Harlem, onde se reunia com amigos para dançar lindy hop.

3.2. Soul e Funk

“Say it loud, I am black and I am proud”²³
Steve Biko; James Brown.

O *soul* surgiu na década de 1960, fruto da mistura entre o blues e o gospel: o blues, canto doloroso dos escravos, por largo momento considerado música vulgar e de baixa categoria e o gospel, música protestante negra, que sem dúvida bebeu da água dos cantos ancestrais trazidos pelos africanos ao Novo Mundo, os *chants e spirituals* (VIANNA, 1988, p.19). Entre alguns músicos reconhecidos do soul estão *Quincy Jones, Marvin Gaye, Sam Cooke, Ray Charles e James Brown*, todos negros. Estes músicos marcaram a década de 1960 cantando o *soul*, um “estilo que teve importância fundamental na fundação do movimento negro norte-americano pelos direitos civis, promovendo a conscientização e o orgulho dos afro-descendentes” (Yoshinaga, 2001, p.33).

Uma influência fundamental desta época e deste estilo musical, que até hoje inspira b-boys, b-girls, DJs e rappers, consiste na contribuição de James Brown: um músico irreverente que expressava em suas letras um protesto, um grito que nos remete ao cenário de lutas por direitos e por reconhecimento identitário. Em 1968 Brown lança uma canção que se tornaria o hino do Movimento Negro Americano (*Black Power Movement*): “*Say it loud, I’m black and I’m proud!*”²⁴ O orgulho racial e a valorização da afro-descendência são eixos principais nas construções culturais que surgiram a partir do soul.

Porém, ao chegarmos aos anos 1960 e 70, a indústria fonográfica já havia tomado conta da nova expressão musical negra, transformando o soul num rótulo comercial, de maneira que este não mais representava um protesto. As mudanças dominavam este cenário, e os grandes músicos do soul modificavam suas criações dando origem ao novo gênero musical, o funk²⁵.

²³ Frase do lutador sul-africano Steve Biko apropriada por James Brown nos anos 70. Se tornou um hino do movimento negro norte-americano. Ainda hoje influencia movimentos juvenis negros, entre eles o hip hop.

²⁴ Tradução: *Diga alto, eu sou negro e me orgulho disso!*

²⁵ Ao falar de *funk* nesta pesquisa me refiro ao funk nascido nos EUA, nos guetos negros e que foi uma grande influência no hip-hop, bem como outros ritmos. Com isso, não me refiro, portanto, ao funk brasileiro.

Como outros ritmos de influência africana, o funk americano demonstra uma complexa configuração rítmica, que apresenta a interconexão e concomitância de ritmos, conduzidos por instrumentos que se intercalam e dialogam, produzindo uma música mais “groove”. Segundo Perrone (2008), o músico Earl Palmer²⁶ foi o primeiro músico a utilizar a expressão “funky” para explicar para seus companheiros músicos que eles poderiam produzir um som mais sincopado, e com isso, mais divertido para dançar. Usando uma expressão brasileira: *com mais swing!*

A palavra *funky*²⁷, que literalmente significa algo que tem um odor forte, ofensivo, ruim, invertendo sua carga pejorativa literal, se tornou um adjetivo que designava um orgulho racial negro. *Funky* passou a ser usado para descrever uma roupa, uma maneira de ser, uma zona da cidade, uma forma de tocar, e por conseqüência, a música passou a ser conhecida como funk. O funk oferecia ritmos pesados e bruscos com arranjos agressivos, que vieram para radicalizar a proposta do soul.

De acordo com Yoshinaga (2001), nos EUA, o surgimento do funk esteve diretamente “acompanhado de movimentos sociais ou culturais (alternativos)”. Os rappers Thaíde e DJ Hum, considerados os primeiros a produzir hip-hop no Brasil, revelam que o funk como gênero musical apresenta uma função ideológica que está diretamente relacionada ao papel do negro na luta por direitos na sociedade:

O início dos anos 70 foi o da viagem musical, da criação, da luta contra o preconceito, contra a violência, contra a injustiça social e racial. A música foi fonte de inspiração, e virou hino de batalha pelos direitos civis. (...) Dos movimentos surgidos entre os anos 60 e 70, o Híppie, Flower Power, Black Power, Psicodelismo, etc., a música negra sempre esteve presente como símbolo de luta, coragem e resistência cultural.²⁸

James Brown foi o responsável pela popularização do funk nos Estados Unidos e no mundo, o que resultou no surgimento de outros artistas inspirados por ele. Porém, mais uma vez a produção cultural negra seria apropriada pela indústria fonográfica. O funk perderia sua característica contestadora, tornando-se uma

²⁶ Earl Palmer was the first musician to use the expression "funky" to explain to his fellow musicians that they could make the result more syncopated and therefore danceable (Perrone, 2008).

²⁷ *Funky: having a very offensive odor; having the style and feeling of older black American music (as blues or gospel).* Definição no dicionário Merriam-Webster. <http://www.merriam-webster.com/dictionary/funky>

²⁸ Extraído de um pequeno histórico sobre funk e soul, escrito pelo DJ, no encarte de uma coletânea do gênero. (Apud, Yoshinaga, 2001, p.34).

música comercializada e vendável, ilustrada pelo grande sucesso da banda *Earth, Wind & Fire*. Em 1975, o grupo que obteve o primeiro lugar nos EUA, com o álbum *That's the Way of the World*. Segundo Vianna, o disco sintetiza “um funk extremamente vendável, cuja receita será seguida por inúmeros outros músicos, (...) abre espaço para a explosão “disco” que acabará por tomar conta da *black music* norte-americana e das pistas de dança de todo o mundo por volta de 77/78” (Vianna, 1988, p.20).

*That's the Way of the World*²⁹ conduziu o que nesta década significou uma verdadeira febre disco em todo o mundo. Surgiam as discotecas à base de um ritmo negro, porém desprendido de qualquer manifestação de resistência ou contestação social. O funk como tal apresentava características muito diferenciadas das que trouxeram a música negra que chegou ao país. Já não se identificavam os ideais presentes nos gritos e os lamentos do blues, através das canções de trabalho, do jazz e do soul. “Também o *funk* parecia perder-se, entre as tramas político-financeiras da chamada *indústria cultural*” (Yoshinaga, 2001, p.34).

Na década de 60, era dura a realidade das comunidades negras que viviam nas grandes cidades americanas. Estas comunidades negras “exalavam um perfume amargo”, convivendo diariamente com a desigualdade social, o racismo e outras formas de exclusão social. Em um bairro negro de Los Angeles, por exemplo, viviam cerca de 650.000 pessoas, como relatam Contador e Ferreira,

Uma em cada quatro famílias vivia abaixo da linha da pobreza, os transportes públicos eram quase inexistentes ou muito maus, a brutalidade policial era diária, especialmente na zona de Watts, onde 60 negros foram mortos pela polícia entre 1963 e 1965; destes 25 estavam desarmados e 27 foram mortos pelas costas. Um dos acontecimentos mais chocantes foi um assalto a uma mesquita em 1962. As condições estavam criadas para que uma sublevação generalizadas acontecesse a qualquer momento... E de facto na noite de 11 de setembro de Agosto de 1965 estalou a revolta, que viria a ser conhecida como a rebelião de Watts (Watts Rebellion). A 17 de Agosto a revolta/motim tinha sido controlada deixando para trás 34 mortos, 1032 feridos e 3952 presos. (1997, p.17).

A revolta de Watts influenciou o surgimento de muitas outras revoltas civis que surgiram em diversas partes dos Estados Unidos. No campo cultural, este episódio deixou fortes marcas, impulsionando o que seria considerado o ressurgimento ou renascimento cultural da comunidade negra americana. Surge

²⁹ Tradução: *Este é o caminho do mundo.*

uma celebração da linguagem ou dialeto negro de rua, o *Black English*, tanto pelos linguistas quanto pelos poetas ou músicos de rua. Segundo o poeta negro Haki Madhubitti, “os poetas negros farão uso... da linguagem negra ou linguagem afro-americana... falarão de reinos africanos em Swahili ou Zulu, falarão em motherfuckers e can you dig it” (Madhubuti, apud Contador & Ferreira, 1997, p.18).

Outras influências importantes foram as de Malcolm X e de Martin Luther King Jr, os *Black Panthers*, e as reivindicações contra a Guerra do Vietnã.

A herança político-radical do ministro mulçumano, Malcolm X, vai influenciar o surgimento de organizações combativas, que lutam contra o preconceito racial e pelo fim da exploração do homem negro na América. Malcolm X se tornou um dos mais influentes negros americanos, e através de seus discursos conseguiu elevar a auto-estima dos negros americanos, reconstruindo uma ponte imaginária que os conectava com as suas raízes africanas.

No fim da década de 60, Malcolm X havia se convertido em um ativista que pregava a total separação entre negros e brancos. Seus ensinamentos serviram de fundamento para muitos movimentos sociais. O Movimento *Black Power*, o *Black Arts* e a forte adesão da expressão “*Black is beautiful*” nascem dos ensinamentos de Malcolm X, que foi assassinado no dia 26 de fevereiro de 1965.

Nesta mesma época Martin Luther King Jr., também lutava em favor da população negra americana, apesar de usar uma forma diferenciada de Malcolm X. Pastor de uma igreja batista, King Jr., desenvolveu um trabalho fundamental junto ao Movimento dos Direitos Civis para os afro-americanos; participou de protestos contra a Guerra do Vietnã e lutou contra a pobreza de maneira geral. Por ser a referência internacional da luta contra a segregação e a discriminação racial através da paz, ele recebeu o Prêmio Nobel da Paz em 1964, quatro anos antes de ser assassinado, em 1968.

Entre os protestos que organizava King Jr., estava a luta pelo direito do voto para a população negra, e outros direitos básicos. Em 1963 liderou uma marcha em Washington pelo trabalho e pela liberdade, que terminou com um discurso famoso do pastor ativista intitulado, *I have a Dream*³⁰.

³⁰ Fragmento do famoso discurso de King Jr.: “*I have a dream that one day this nation will rise up and live out the true meaning of its creed: We hold these truths to be self-evident: that all men are created equal*”. Tradução: Eu tenho um sonho em um dia esta nação vai se levantar e viver o

O *Black Panthers Party* também foi um marco muito influente nesta época. Nascido a partir das idéias de Malcolm X, contou com a participação e organização de muitos homens e mulheres negros articulados que defendiam direitos básicos da população negra, bem como, igualdade de valores e direitos com o brancos. O Partido das Panteras Negras defendiam o fim da violência policial e o assassinato dos afro-americanos.

Em 1967 o FBI começou uma caçada as organizações combativas afro-americanas, sendo os Panteras Negras seu alvo principal. Em 1969, Bunchy Carter e John Huggins, líderes da organização, foram assassinados e, na década de 1970 o partido deixou de operar nos EUA. Em 1989 um grupo de pessoas que vieram do antigo Panteras Negras forma o *New Black Panthers Party, NBPP*, e 10 anos mais tarde estes se juntam a Nação do Islam, da qual participou Malcolm X .

Este foi o contexto no qual surgiram as manifestações culturais do negro nas décadas de 1960 e 70. Logo, deste lugar surgem as músicas de protesto e reivindicação por direitos dos afro-americanos. As letras combativas do soul, reconhecido como expressão da música negra toma forma nestes contextos.

Porém, mais tarde, após os anos da Rebelião de Watts, das lutas por direitos civis de Martin Luther King Jr., da propagação do Partido das Panteras Negras, das lutas de Malcolm X em favor do reconhecimento do negro, da Guerra do Vietnã, a situação do negro nos Estados Unidos apresentava certa melhoria. Segundo Contador & Ferreira, os anos 1970 enxergaram a classe média negra americana definitivamente próxima aos padrões sociais da classe média branca. Para os autores, contava-se com uma geração de negros que agora eram vistos como americanos, eram gestores e homens de negócios, embaixadores, prefeitos, e ocupavam importantes cargos políticos e militares. “Os direitos cívicos parecem ter sido finalmente conquistados, e com eles o triunfo de uma época verdadeiramente democrática” (Contador & Ferreira, 1997, p.56).

Este último cenário, ilustra o porque de uma paisagem tão pacífica e acolhedora que se desencadeou com a música de discoteca, que surgia do funk. As letras contestadoras de James Brown, com seu hino em favor da identidade negra, “*Say it loud, I am black and I am proud*” existiam, porém somente entre uma pequena parcela da população negra americana. No entanto, nesta mesma época,

verdadeiro significado de seu próprio credo: Nós sustentamos nossas verdades para ser auto-evidente: que todos os homens foram criados iguais.

no início da década de 70, novas práticas culturais já começavam a surgir no Bronx (Nova York), utilizando-se dos avanços tecnológicos que surgiam através dos aparelhos de som.

Surgia um novo estilo musical contestador, manifestando elementos de quase todas as expressões afro-americanas anteriores, principalmente o *funk* e o *soul*. Este estilo é o rap, e do mesmo modo como havia acontecido com o jazz, ele seria o novo condutor e a nova escola que constituiria toda uma geração de músicos a surgir. O rap, porém, nasce como um elemento essencial dentro de uma cultura maior, o hip-hop. É do hip-hop e seus elementos que se dedicará o próximo item deste trabalho.

3.3. Hip-hop está aqui

O clima no final da década de 1970 era intenso. Cresceu o desemprego, aumentou o consumo de drogas, a delinqüência juvenil, e a violência urbana, em um ciclo vicioso e contínuo onde as desigualdades são as engrenagens que operam e estruturam a sociedade. Nessa época, “23% da população negra americana entre os 20 e os 30 anos está[va] na prisão ou sob controle judicial (...) um habitante de Harlem tem [tinha] menos hipóteses de chegar aos 65 que um habitante do Bangladesh!” (CONTADOR & FERREIRA, 1997, p.57).

O desespero, a raiva, o ódio e a violência tomam conta dos subúrbios. O gueto é perigoso, e “mais perigosos ainda se tornam seus moradores”. Este é o contexto do gueto no qual nasce o hip hop, em meio a gangues e violência.

O gueto, torna-se, assim cada vez mais uma prisão, e os seus residentes condenados a uma pena de prisão perpétua, onde a fuga não passa de um sonho quase inacessível. O habitante do gueto torna-se rapidamente na imagem do desgraçado, do falhado, numa sociedade onde esta espécie não tinha lugar! (CONTADOR & FERREIRA, 1997, p.57).

Nesta época já aconteciam festas nas ruas e praças dos guetos. *Kool Herc*, um DJ jamaicano que vivia no Bronx, é considerado por todos os adeptos da cultura hip-hop como o “pai do hip-hop”. DJ Herc realizava suas festas, usando as grandes caixas de som e a técnica dos famosos “*sound systems*” que havia trazido da Jamaica. Por esta razão, alguns estudiosos afirmam que o hip-hop é um

produto jamaicano, como Hollanda, “O hip-hop nascido na Jamaica e ‘criado’ nos Estados Unidos (...)” (2008, p.1).

Porém, segundo “as raízes” da cultura hip-hop, os adeptos moradores dos guetos americanos, “o hip-hop é um produto autêntico do Bronx³¹”. Herc chamava “as galeras” para dançar, e os garotos e garotas começaram a competir misturando passos do soul, funk, movimentos acrobáticos e outros. Kool Herc³² percebeu que os jovens gostavam de dançar no “*break*”, “*na quebrada da música*”, e começou a re-mixar canções colocando vários breaks seguidos, assim se repetiam e os dançarinos podiam se soltar e enfatizavam os movimentos mais bruscos e agressivos. Por essa razão, Herc começou a chamar estes jovens de *b-boy* e *b-girl: break boy e break girl*³³. Herc é considerado por todos os seguidores da cultura como o pai, o criador do hip hop. Ele foi e ainda é a inspiração de muitos outros DJs, entre eles Áfrika Bambaataa.

Áfrika Bambaataa, foi um dos líderes de uma poderosa gangue do gueto de Nova York, a *Black Spade*, Espada Negra. Porém, Bambaataa percebeu que as brigas estavam destruindo seu povo. Inspirado em um guerreiro africano no filme *Zulu*³⁴, Bambaataa mudou seu nome de Kevin Donovan, para Áfrika Bambaataa, e fundou a Nação Zulu. Bambaataa e outros “*Zulu Kings*” começaram a promover festas incentivando as batalhas de break ao invés das brigas entre as gangues. Bambaataa percebeu que a dança e o rap poderiam acabar com as brigas, e despertar a arte já no sangue e nos corpos dos afro-americanos e latinos moradores das periferias de Nova York. As festas já aconteciam nos guetos, porém Bambaataa, reconhecido como o padrinho do Hip-Hop foi quem batizou a cultura com este nome. Ele foi o responsável por juntar os quatro elementos do hip-hop, incentivando a organização dos adeptos à cultura hip-hop.

³¹ Depoimento encontrado nas falas dos b-boys e DJ originais do Bronx. *The Freshest Kids*. “*It started here, in the ghetto.*”

³² Born in Kingston, Jamaica, West Indies, moving to New York in 1967. Kool Herc owns the rights to the accolade “first Hip-Hop D.J. illustrating the connections between reggae and rap”. Herc brought his sound system to block parties in the Bronx from 1969 onwards. By 1975 he was playing the brief rhythmic sections of records which would come to be termed “breaks”, at venues like the Hevalo in the Bronx.

Fragmento do texto que conta a história do Hip-Hop na página oficial da Zulu Nation International. http://www.zulunation.com/hip_hop_history_2.htm. Acesso em 23/02/2010.

³³ Relato de Kool Herc no documentário, *The Freshest Kids*.

³⁴ Bambaataa sentiu que a discriminação racial e social nos guetos americanos se identificava com as lutas dos africanos contra a aopressão dos ingleses no filme. <http://gardenal.org/bscene/musica/bambaataa.htm>

Segundo Tricia Rose, é crucial se pensar no contexto de contradições em que nasce o hip-hop. Às margens de uma América urbana e pós-industrial³⁵, o estilo, a música, a dança e a temática do hip-hop surgem em meio a “dolorosas contradições da alienação social e da imaginação profética” (Rose, 1997, p.192). A “alienação social” diz respeito ao duro contexto de opressão vivido nos guetos, a “imaginação profética” surge através da cultura hip-hop, na tentativa de re-descobrir e re-estabelecer a identidade do afro-descendente morador do subúrbio.

Para a autora, o hip-hop,

Tem se esforçado para negociar a experiência da marginalização, da oportunidade brutalmente perdida e da opressão nos imperativos culturais da história, da identidade e das comunidades afro-americanas e caribenhas. É das tensões entre as fraturas culturais, produzidas pela opressão da era pós-industrial, e os compromissos com a expressividade da cultura negra que o hip-hop foi levado a uma discussão crítica. (1997, p.192).

A cultura hip-hop teve como berço o Bronx, subúrbio de Nova York. Jovens suburbanos negros e latinos, através do hip-hop, transformaram os elementos tecnológicos em oportunidades de prazer, diversão e poder. Os primeiros praticantes da cultura viveram uma época onde havia um compromisso por parte do Estado com os direitos civis dos negros que logo foi deixado de lado. Dai que nascem as manifestações da cultura hip-hop, “na tentativa de reconstruir a experiência urbana” (Rose, 1997, p.194).

Segundo Rose, o hip-hop por meio do *sampleado*, da postura, da dança, do estilo e dos efeitos do som, duplicou e re-interpretou a experiência da vida urbana, ao mesmo tempo em que se apropriou do espaço urbano. Em suas músicas rappers falam de metrô, grupos, gangues, desordem, barulho urbano, economia estagnada, desemprego, violência policial, entre outros. Os grafites nos muros e trens ilustram a reivindicação pelo território, pelo espaço urbano, e nele estes jovens re-inventam e inscrevem “sua outra e contida identidade na propriedade pública” (Rose, 1997, p.193). O break, surgiu nas esquinas, transformando as ruas em palcos de teatros da juventude. Os DJs que iniciaram suas festas, também nas

³⁵ No que diz respeito ao conceito cidade pós-industrial, Rose (1997) se baseia nas reflexões de Mollenkopf e Castells. Segundo Rose, os autores definem como marco das sociedades pós-industriais as transformações com relação aos empregos, a constituição fabril, a estrutura das sociedades, etc. “Um conjunto de forças globais que deram forma à metrópole urbana contemporânea. (...) tiveram um impacto direto e sustentável sobre as estruturas da oferta de trabalho urbano e levaram às últimas conseqüências as já existentes formas de discriminação racial e de gênero” (Rose, 1997, p.195).

ruas, adaptaram mesas de som e alto-falantes temporários em postes de luz, “transformando vias públicas em centros comunitários livres” (Rose, 1997, p.193).

Desta forma,

O hip-hop deu voz às tensões e as contradições no cenário público urbano, durante um período de transformação substancial de Nova York, e tentou apossar-se do sinuoso terreno urbano a fim de torná-lo funcional para os desabrigados (Rose, 1997, p.193).

As manifestações do hip-hop tentaram negociar as condições da sociedade pós-industrial, que oferecia novas formas de economia e tecnologia, ao mesmo tempo em que ressaltava as discriminações sociais, de gênero, de raça, e de classe nos EUA. O hip-hop ilustra uma variedade de expressões orais, musicais e corporais que nos remetem a práticas afro-americanas e afro-caribenhas, presentes em uma sociedade que resiste em reconhecer o valor e a importância da influência negra em suas práticas e produções culturais. Rose afirma que os estilos contidos nas antigas expressões da diáspora africana foram revistos e reinterpretados pela cultura contemporânea por meio dos elementos tecnológicos. (Rose, 1997, p.194).

Partindo destas tensões e contradições, surgiram variadas interpretações quanto o surgimento e desenvolvimento da cultura hip-hop. Alguns estudiosos vêem o hip-hop como um predecessor moderno da tradição da oralidade, outros criticam a cumplicidade com o comércio, e outros ainda afirmam que os elementos da cultura criam novas identidades e novas posições dos sujeitos nas sociedades modernas.

Resulta importante, no entanto, perceber o peso do contexto contemporâneo do gueto urbano onde nasce o hip-hop. As condições do gueto foram propícias a constituição da cultura hip-hop, que ao se apropriar dos elementos e espaços encontrados nos guetos puderam criar esta cultura. Para Contador e ferreira, falar de hip-hop implica, entretanto, “não deixar de ter por referência a existência de outras setas apontadas na mesma direção e orientadas para a criação de um campo natural de contestação às hierarquias estabelecidas” (1997, p.29).

Em outras palavras, a intensidade da realidade no gueto e de seus moradores deu origem à cultura hip-hop no final dos anos 1970, que versava um novo arcabouço de valores imersos em expressões culturais e artísticas. Esta intensidade e este novo arcabouço de valores são visíveis no *breakdance*, nas

letras de rap, nas faixas selecionadas pelos DJs, na cidade grafitada e na busca pelo auto-aperfeiçoamento. Em outras palavras, a resistência, o protesto e o apelo por uma vida diferente aparecem nas cinco faces do hip hop: no *Break*, no *Djing*, no *Rap*, no *Grafite* e no *Conhecimento*.

No que diz respeito a estas formas de expressão, Hollanda afirma que o hip-hop no Brasil “adquire algumas características locais bastante específicas resultando em novas formas de organização comunitária e intervenção através da procura de novos sentidos e efeitos para a produção e para o consumo culturais” (2008, p.1). A autora ressalta que entre as atividades realizadas pelos adeptos do hip-hop no Brasil, está também a adesão à literatura, para a autora, “uma tendência muito forte e prestigiada do hip-hop”. Hollanda revela também que,

A partir da necessidade política de valorização da história local e das raízes culturais do hip hop, podemos observar nas comunidades hip hop brasileiras um investimento bastante significativo nas formas de aquisição e produção de conhecimento em formas cada vez mais amplas e diversificadas, incluindo-se aqui um real aumento na taxa de entrada destes artistas em instituições de educação formal de ensino médio e superior (2008, p.1).

Essas iniciativas de valorização do local, bem como a tentativa de organização comunitária e intervenção através do hip-hop versados por Hollanda, dizem respeito, também, à busca por reconstrução da experiência urbana da qual fala Rose (1999). Esses fatos foram ressaltados numa visita ao campo, onde conversei com o b-boy e pesquisador da cultura hip-hop, Gouki³⁶. Segundo ele,

Não vejo o hip-hop em si como um movimento somente político, mas sim um movimento cultural muito forte que mostrava a revolta das pessoas que moravam em guetos. Pessoas que moravam em lugares pobres com muitos problemas sociais e esquecidos pela política norte-americana queriam mostrar que existiam; que estavam vivos; que mereciam uma vida melhor. Pois é, não é muito diferente dos guetos aqui do Brasil e de outros países. O que fez a diferença para os moradores nos guetos e das periferias foi o senso comunitário que os habitantes destas regiões tiveram, ao se reorganizar e tentar reconstruir seu bairro, favela e periferia, que haviam sido esquecidos por todos.

O depoimento de Gouki nos leva a pensar no desenvolvimento da cultura hip-hop no Brasil, que percorreu um caminho próprio. Segundo Lodi (2005), no Brasil, o hip-hop começou a ganhar espaço em São Paulo, e depois se espalhou por outras cidades. Alguns praticantes da cultura em SP defendem que este fato se dá devido à estrutura geográfica da capital paulista, onde bairros mais pobres

³⁶ Gouki é membro do GBCR, bem como de outros grupos de break, entre eles o Bronx Boys. Data de nossa conversa: 20/11/2009.

ficam discriminados, como o Bronx e o Harlem em NY. Outros afirmam que, a adesão à cultura hip-hop em SP nasce em função das opressões sociais e econômicas que esta metrópole exerce sobre a juventude de periferia (LODI, 2005, p.38-39).

Lodi revela também que os praticantes do hip-hop em São Paulo acreditam que “no Rio de Janeiro o hip-hop virou funk [carioca]” (Lodi, 2005, p.39). É importante ressaltar que o funk carioca apresenta um ritmo parecido ao rap do hip-hop, porém, como afirma Vianna, o funk carioca apresenta algo mais alegre e mais “contra cultura” (VIANNA, 1988).

Segundo Lodi, a hipótese sobre a maior difusão do funk carioca do que do hip-hop no Rio de Janeiro poderia estar relacionada à geografia e ao clima quente da capital carioca, que proporcionaram uma maior facilidade para “o convívio de diversos segmentos sociais, bem como a adoção de um estilo de vestir mais descontraído e mais leve” (Lodi, 2005, p.39).

No entanto, vale mencionar que o funk carioca, em realidade, conjuga um estilo musical que nasceu do hip-hop: o *Miami Bass*. Em Miami, EUA, o hip-hop sofreu modificações rítmicas e passou a ser conhecido por Miami Bass. Como colocam Rocha, Domenich & Casseano, o Miami Bass é

um gênero de rap de ritmo acelerado, com batidas pesadas e versos curtos, originários de Miami (EUA). As letras falam do cotidiano de forma engraçada, picante. Executado principalmente no Rio de Janeiro, onde ficou conhecido como funk carioca (2001, p.145).

No entanto, é importante destacar que o processo de difusão do hip-hop no Brasil, contou com um forte apoio em São Paulo, por parte de iniciativas criadas pela prefeitura, na época do PT, que amparou a consolidação do Movimento Hip-Hop nacional no ano de 1989. Fundou-se o Movimento Hip-Hop Organizado de São Paulo (MH2O) que buscou difundir esta cultura nas praças e parques da cidade (LODI, 2005, p.40).

Outro projeto que valorizou muito a cultura hip-hop em São Paulo, foi a implementação de oficinas de break, grafite e rap nas escolas públicas pela prefeitura, como revela Andrade³⁷ (1999). Através da arte e da atividade lúdica, o hip-hop passou a ser utilizado em escolas como um instrumento de educação.

³⁷ Elaine Nunes Andrade, organizadora da obra, *Rap e Educação, rap é educação* (1999), apresenta uma coletânea de experiências ligadas ao rap e ao hip-hop nas escolas, bem como ao Movimento Negro Juvenil brasileiro.

Desta forma, o hip-hop passou a ocupar um lugar em vários projetos sociais, políticos, educativos e culturais, como por exemplo, o *Projeto Rappers*, criado pela Geledés³⁸ em 1988 com o objetivo de “denunciar as desigualdades raciais presentes na sociedade brasileira e conscientizar a população negra, em especial os/as jovens negros/as, sobre as diferentes formas de exclusão social” (Silva, 1999, p.94).

O hip-hop foi acolhido por ONGs e por casas de culturas que disponibilizavam espaços para cursos e oficinas. Surgiram também as “posses”, que são as reuniões organizadas de integrantes da cultura em um local determinado. Estas reuniões visam à organização de ações sociais e culturais, bem como oficinas dos elementos do hip-hop, tais como as oficinas de rap e de break.

Todos estes acontecimentos demonstram que a cultura hip-hop veio para ressaltar a atuação da juventude de periferia na sociedade. Do mesmo modo que a cultura juvenil havia se universalizado no fim do século XX (HOBSBAWM, 1995), mais uma vez a cultura juvenil, neste caso o hip-hop, passou por um processo de universalização. Porém, com uma diferença marcante no contexto da contemporaneidade, que se refere ao grande avanço da era da informação e da tecnologia trazida no fim do século passado via globalização (CASTELLS, 2000). As agrupações em torno do hip-hop no Brasil e no mundo foram capazes de se apropriar muito mais rápido dos elementos do hip-hop, pois o acesso a estas artes ficou mais facilitado, em especial durante a primeira década deste século com o veraz avanço dos meios de comunicação, entre eles a internet.

O próximo subitem se debruça na dinâmica dos elementos do hip-hop, que constituem os pilares de sustentação da cultura. Os elementos, o break, o grafite, o rap e o DJ, estão intrinsecamente conectados, pois apresentam uma relação de interdependência visível nas práticas. Em outras palavras, o DJ provê a base musical para que o rapper cante, enquanto o b-boy ou a b-girl dançam e o grafiteiro grafita.

³⁸ “Geledés – Instituto da Mulher Negra é uma organização não-governamental, criada em 1988 por um conjunto de mulheres negras, com o objetivo de combater a discriminação racial e de gênero na sociedade brasileira e desenvolver propostas de políticas públicas que promovam a equidade de gênero e de raça” (Silva, 1999, p.93). <http://www.geledes.org.br/>. Acesso em 15/02/2010.

3.4. Os quatro/cinco elementos do Hip-Hop

O rap surge naturalmente na rua, porque é na rua que ganha corpo o fervor da revolta e da contestação construído sob o lema da eterna opressão social e racial. E da rua surge irremediavelmente a essência básica da liberdade de expressão materializada na apreensão de códigos próprios do hip hop no âmbito da luta nos mais diversos campos de expressividade artística (CONTADOR & FERREIRA, 1997, p.29).

O hip-hop tem quatro faces artísticas: o **breakdance**, o **DJ**, o **MC** ou **rapper** e o **grafite**. Alguns adeptos da cultura afirmam que, o hip-hop tem um quinto elemento fundamental: o conhecimento, sugerido por Bambaataa. Estes cinco elementos constituem os pilares de sustentação da cultura hip-hop em qualquer lugar do Brasil e do mundo.

Bambaataa, considerado o padrinho do hip-hop, foi o DJ que em 1973 batizou esta cultura de *HIP-HOP*. Hip-hop significa, literalmente, “balançar o quadril”. *Hip* significa quadril, *Hop* significa saltar. Hip-hop expressa um incentivo à dança e à diversão. Segundo Yoshinaga, o significado de hip-hop ultrapassa o significado literal, “sugerindo o desvencilhamento, por alguns momentos, da complexidade da realidade social, e a criação e conquista de uma nova realidade – objetivo que só poderá ser realizado com a conscientização e a mobilização dos indivíduos envolvidos” (Yoshinaga, 2001, p.7).

No documentário sobre a origem do hip-hop, *The Freshest Kids*, Bambaataa, versa sobre a importância dos cinco elementos do hip-hop. Segundo o mentor desta cultura, o hip-hop tem diferentes elementos, e lida com várias expressões artísticas: a música (com o DJ), a dança (com os b-boys e b-girls), as artes visuais (no grafite), a poesia (presente no rap) e o conhecimento. Para Bambaataa³⁹ é essencial ressaltar que o hip-hop diz respeito a um movimento que faz referência ao conhecimento, à sabedoria, ao entendimento, bem como, à paz, ao amor e à diversão.

O **BREAK**, também conhecido como *breakdance*, *b-boying* e *breaking*, é uma dança de rua criada pelos jovens negros e latinos da periferia de Nova York nos anos 1970. Os praticantes desta arte são chamados de *b-boys* ou *b-girls*. “B”

³⁹ Hip-hop has different elements, dealing with music, rap, graffiti, art, b-boy – what you call break boys –, or b-girls – what you call break girls. And it is also dealing with culture, and a whole movement dealing with knowledge, wisdom, and understanding, as well as, peace, unity, love and fun.

se refere ao break, que denomina a acentuação das batidas e do ritmo na música. O *break* faz referência à “quebrada” da música. “Boy” significa garoto; e “girl” garota. Portanto, o *b-boy* e a *b-girl* são “aqueles que dançam na quebrada da música”⁴⁰.

Segundo Rose, os latinos e afro-caribenhos trouxeram para o break grandes contribuições, integrando atributos culturais presentes nestas culturas. No documentário *The Freshest Kids*, os maiores *b-boys* e *b-girls* da história do hip-hop, concederam entrevistas acerca das influências na origem da dança. Segundo estes especialistas, o break tem influências nítidas do jazz, do sapateado e outras danças criadas pelos negros americanos; “*Sammy Davis Jr*⁴¹. was a *b-boy*”; “outras influências vieram diretamente do *lindy hopping*”; “algumas coisas da capoeira”; “do Kung Fu” e “do basquete”. Para Pimentel (1999) e Andrade (1999), o break também sofreu influência das manifestações da juventude norte-americana contra a guerra do Vietnã, e o *b-boy* “tenta reproduzir o corpo debilitado dos soldados que voltavam da Guerra do Vietnã” (Andrade, 1999, p.87).

Os relatos abaixo consistem em falas de *b-boys* e outros integrantes da cultura no documentário, *The Freshest Kids*:

The intensity of the people, and then just the intensity of our situation in the ghetto. All of that held into one when you look into the *b-boy* it make sense. You go: O.K., this is a lot deeper than just having fun⁴².

I think people need this. There is no way you can't need this in society right now. We are coming from the ghetto, where everyone thinks it is so negative, and we are doing something positive. You know what I'm saying? How can that not become big? How can that not become respected in society?⁴³

This people, us, who are supposed to be the bottom of society, think they don't know nothing, not have one good idea, come up with something like, *breaking*⁴⁴.

⁴⁰ Depoimento de um *b-boy* durante uma visita ao campo.

⁴¹ Sammy Davis Jr. é considerado um dos maiores artistas negros do século passado. Sapateador, dançarino de jazz, músico e cantor aparece em vários filmes produzidos na metade do século XX e ainda hoje inspira os *b-boys* e as *b-girls*.

⁴² Tradução: A intensidade das pessoas, e a intensidade de nossa situação no gueto, tudo isso junto faz sentido quando você vê o *b-boy*. Daí você diz: O.K., isso é muito mais profundo que apenas diversão.

⁴³ Tradução: Eu acho que as pessoas precisam disso. Não tem como você não precisar disso neste momento. Nós viemos do gueto, onde todos pensam que é um lugar negativo, e nós estamos criando algo positivo. Você entendo o que eu estou dizendo? Como pode ser que tudo isso não se torne grande? Como pode ser que tudo isso (cultura hip-hop) não se torne respeitado na sociedade?

⁴⁴ Tradução: Estas pessoas, nós, que supostamente representamos o nível mais baixo da sociedade. Todos pensam que não sabemos nada, não temos nenhuma boa ideia. Inventamos algo assim: *breaking*.

Estes relatos revelam a pressão social e racial presentes nos contextos de surgimento da cultura hip-hop. O break é a manifestação corporal mais visível e intensa da situação do gueto. Artistas incorporam em sua dança toda a raiva, resistência e indignação na sociedade. As contorções e os movimentos bruscos vão desenvolver dentro das músicas um novo corpo rítmico, que ilustra os movimentos de várias partes do corpo, imitando a ruptura da música e a forma sincopada de expressar o próprio ritmo do hip-hop. Esta arte é sinônimo de criação. Os garotos e garotas se jogam nas *batalhas de break* tentando mostrar suas habilidades e conquistar seu lugar na cultura hip-hop.

O break se tornou uma dança muito popular no Brasil, começando por São Paulo, e depois no Rio de Janeiro. Isso foi ressaltado pelos jovens entrevistados. Nas visitas ao campo para a realização desta pesquisa alguns dos entrevistados falaram que, no Rio de Janeiro, o break começou a ser difundido nos próprios bailes funk. De acordo com Luck⁴⁵, os jovens moradores das favelas, subúrbios e periferias começaram a praticar, estudando os poucos vídeos que podiam encontrar com as performances dos b-boys americanos. A partir daí esta arte foi apropriada pela população carioca, tendo seu início nas periferias.

O break no Brasil hoje em dia é utilizado por professores de educação física, por dançarinos, ensinado em estúdios de dança e outras vertentes culturais, artísticas e esportivas. Mas o território onde o break tem maior assimilação e visibilidade ainda continua sendo as favelas e periferias.

As periferias também são os palcos para as grandes competições de break, denominadas: “batalha de break”. Nestas batalhas os b-boys e b-girls têm a oportunidade de demonstrar a habilidade corporal, a estética dos passos que variam entre movimentos acrobáticos, saltos, giros e manobras pelo chão. Entre as técnicas estão, *Toprock, Downrock, Power Moves, Freezes e Suicide*.

No dia 12 de novembro de 2009 se comemorou os 25 anos da cultura hip-hop, o dia em que Bambaataa deu nome à cultura. Entre rappers, DJs e grafiteiros estavam os b-boys e b-girls, que abriam a roda para *batalhas* ao som dos DJs e dos rappers. Foi um grande encontro do hip-hop carioca, reunindo vários grupos do Rio de Janeiro e outras partes do Brasil e do mundo. Entre os participantes presentes no evento estavam os b-boys e as b-girls do GBCR.

⁴⁵ Luck é b-boy e um dos líderes do Grupo Breaking Consciente da Rocinha, entrevistado para esta pesquisa.

O **RAP**, por sua vez, é talvez o elemento da cultura hip-hop mais disseminado no mundo. A sigla RAP significa *Rhythm and Poetry*, “Ritmo e Poesia”. Este é comumente pensado como um gênero musical independente, já que muitos músicos podem cantar rap e se identificar como parte da cultura hip-hop. A música produzida pelo funk brasileiro também é denominado RAP. Porém, o rap consiste em um elemento que surgiu dentro de uma cultura muito mais ampla, o hip-hop.

O rap ilustra o valor e a importância da habilidade verbal nos guetos negros americanos (Shusterman, 1998), bem como nas periferias e favelas brasileiras (Herschmann, 1997). Segundo Herschmann, “como os rappers norte-americanos, eles se caracterizam pela “verborragia” e os temas de suas composições giram em torno da miséria, violência urbana, racismo e assim por diante” (1997, p.76). As letras são compostas em tom coloquial que tem a música eletrônica como base, e muitas vezes utilizam técnicas de *call and response*.

É no rap que percebemos a influência negra das artes verbais enraizadas, que nos remota aos griots da África Ocidental. Segundo Rose (2008), o estilo de linguagem do rap aponta para uma atitude que é codificada e entendida como negra, mesmo que seus praticantes não sejam negros. Para a autora os rappers foram capazes de reciclar as poderosas tradições da oralidade africana que se utiliza da música para tratar dos prazeres e dos sofrimentos das camadas populares, e trazê-las para o contexto contemporâneo da informação e tecnologia.

O rap é a canção falada de muitos jovens das periferias americanas, que foi apropriada pela indústria fonográfica, porém continua como um movimento “*underground*” que revela as condições de injustiças socioeconômicas e culturais vivenciadas pelos moradores dos guetos, favelas e periferias.

No Brasil, o contexto de discriminação vivenciado pelas camadas populares foi favorável à apropriação do rap pelos moradores de favelas e periferias. Este instrumento artístico do movimento juvenil do hip-hop, apesar de “seu ritmo acelerado, ensurdecedor e rebelde, representa um instrumento político de uma juventude excluída” (Andrade, 1999, p.86). Para a autora, embora o hip-hop tenha outras vertentes artísticas, é o rap “o instrumento de maior poder e valorização do movimento” (Andrade, 1999, p.86). No rap se percebe um combate e uma resistência das camadas populares às injustiças socioeconômicas e

culturais. As letras são reveladoras dos contextos de marginalização das periferias e favelas brasileiras.

Os/as *rappers* ou *MCs* são os cantores de rap, responsáveis por trazer à comunidade as músicas cantadas, as mensagens sobre política, sociedade, cultura, amor, paz e união. Alguns grupos são muito combativos, como é o caso de O Levante, grupo de rap que compõe o Coletivo de Hip Hop LUTARMADA. Outros tentam propagar uma cultura de paz, amor, união, solidariedade e conhecimento, deixando de lado a dimensão agressiva dos protestos, como é o caso do GBCR.

No que refere ao envolvimento do rap com as indústrias fonográficas, vários autores afirmam que, os rappers querem e disputam a possibilidade de entrar no rede do consumo e da circulação de bens culturais (SPOSITO, 1994; DIÓGENES, 1997; ROSE, 1997). Diógenes afirma que esta atitude é compartilhada por muitos grupos pertencentes ao Movimento do hip-hop, sendo evidente “o desejo presente nos raps do movimento hip-hop é de expansão, ampliação das áreas de movimentação e circulação na “cidade grande” e o reconhecimento de seus membros como legítimos moradores da cidade” (Diógenes, 1997, p.122). No entanto, a autora revela que as formas de ocupação e expansão pela cidade ocorrem de maneira diferenciada pelos variados grupos do movimento. Isso ressalta as diferentes visões de mundo e perspectivas encontradas dentro do movimento.

Segundo Shusterman, “além da linguagem ostentatória, estabilizada de maneira agressiva, o rap possui outra característica marcante: seu ritmo *funky* dominante, cujas raízes africanas remetem aos ritmos da selva, retomados pelo rock e pelo disco e recuperados pelos DJs de rap” (Shusterman, 1998, p.147). O rap como música precisa da produção do DJ, pois os dois juntos, o rapper e o DJ, são os responsáveis pela produção do ritmo do rap. Este apresenta a junção de vários ritmos fortes, marcantes e agressivos, retratando ao mesmo tempo a realidade dos moradores das favelas e periferias.

No que diz respeito ao **DJ**, o/a “*disc-jockey*”, este/a também constitui um elemento essencial na cultura. É ele/ela quem faz a seleção das faixas já gravadas com o objetivo de criar uma “nova música”. O DJ é um operador de discos e deve ser capaz de utilizar uma mesa com múltiplos canais de som, podendo valer-se de vários CDs ao mesmo tempo.

O *sampling*, ou “sampleado”, consiste na técnica de “reciclar” canções e realizar uma “colagem sonora”, que produz as bases musicais e rítmicas sobre as quais se articulam os outros elementos do hip-hop: o rap, o break e o grafite. Em outras palavras, o DJ apresenta as bases musicais para que os/as rappers possam cantar, para que os b-boys e b-girls possam dançar e também para servir de inspiração para os grafiteiros em suas criações. Segundo Shusterman, o *sampling* “continua sendo o cerne de sua técnica e o traço característico de sua forma estética e mensagem” (1998, p.145).

O *break-beat* é uma técnica desenvolvida por Kool Herc que consiste na criação de batidas sobre faixas musicais já existentes. Herc desenvolveu esta técnica quando percebeu que os b-boys e b-girls enfatizavam seus movimentos nas batidas mais fortes da música, na “quebrada da música”. Herc introduziu a técnica que repetia vários “breaks” ou batidas seguidas. Nesta técnica os DJ podem fazer uso de vários ritmos e sincopes. Foi a partir desta criação de Herc decidiu chamar os dançarinos de b-boys e b-girls. Devido o uso destas técnicas, entre outras, as apresentações e criações dos DJs podem ser distintas, mesmo que o/a MC esteja cantando o mesmo rap.

Deste modo, o rap se diferencia do jazz, pois suas apropriações e transfigurações não requerem a habilidade criativa para compor ou tocar a música em instrumentos musicais, mas somente para operar os equipamentos de gravação. Os DJs das discotecas foram os responsáveis por desenvolver a técnica de cortar e mixar um disco no outro, igualando tempos e criando transferências suaves. Os DJs de hip-hop do Bronx não estavam satisfeito com a monotonia do estilo musical do pop comercial, e, reapplicaram esta técnica para concentrar e aumentar as partes das músicas que mais inspiravam os b-boys e b-girls. Kool Herc é considerado o primeiro DJ a realizar esta técnica. O “break da música”, em outras palavras, as batidas ainda hoje consistem nas partes mais importante do disco, e é responsabilidade do DJ ressaltar estas partes.

O *grafite* surgiu em princípio para demarcar território de ação de determinado grupos ou gangues (ANDRADE, 1997, p.87). Os grafites estavam nos muros, nos trens, e seus desenhos também demonstravam a intenção de protesto. Eles revelavam dor, sofrimento, discriminação, rivalidade entre os grupos, e repúdio às diversas formas de opressão na sociedade.

Rose faz uma análise da estética dos elementos do hip hop que nos ajudam a entender como estas expressões artísticas constituem instrumento de resistência, questionamento e crítica às condições dos guetos. Segundo a autora, os traços visuais, físicos, musicais e líricos são entendidos na forma de movimentos interrompidos violentamente por cortes bem definidos e angulares, que sustentam o movimento destas artes através da fluidez.

No *grafite*, as letras longas, sinuosas, radicais e curvas são quebradas e camufladas por repentinas rupturas no traço. As letras pontiagudas, angulares e fraturadas são escritas em itálicos exagerados que sugerem os movimentos de ida e vinda. As letras têm sombreado duplo e triplo de forma a ilustrar a força da energia que irradia do centro—sugerindo o movimento circular—além disso, as palavras manuscritas movem-se horizontalmente. Já a dança *break* desloca o fluxo e as rupturas sucessivas. Os pulos e os imobilismos são movimentos a partir dos quais as articulações são golpeadas bruscamente por posições angulares. Dessa forma, esses movimentos bruscos acontecem em uma parte da articulação após um movimento prévio –criando um efeito semilíquido no qual se desloca a energia da ponta do dedo ao dedo do pé (...) A música e a vocalidade no *rap* também privilegia o fluxo, a fluidez e as rupturas sucessivas. Em suas músicas os rappers falam explicitamente do fluxo referindo-se a uma habilidade de se deslocar de maneira fácil e poderosamente através de sons complexos (1997, p.207-208).

Para Rose, estas características são importantes porque o estilo do efeito e da estética dos elementos do hip-hop sugere caminhos afirmativos nos quais “deslocamentos e rupturas sociais profundos podem ser questionados e até mesmo contestados no terreno cultural” (Rose, 1997, p.208). Para a autora, ao pensarmos no princípio do hip-hop como um protesto de resistência e afirmação social, percebemos que os jovens artistas e atores sociais dentro da cultura “criam, sustentam, acumulam, estratificam, embelezam e transformam as narrativas” (Rose, 1997, p.208). Rose afirma que estes jovens do hip-hop estão preparados para “rupturas sociais” e até encontram prazer através delas. Estas rupturas surgem de forma criativa a medida que estes jovens vão contra a cultura de massa, se organizam, focam no crescimento pessoal, bem como no território de atuação, na comunidade, na periferia, no gueto, na rua.

Os elementos da cultura hip-hop revelam que esta experiência está profundamente arraigada à experiência do território local e específico de cada grupo, bem como ao apego a um status num grupo local ou familiar alternativo. Para Rose, estes grupos compõe um novo tipo de família, forjada a partir de atributos culturais e identitários, em territórios muitas vezes complexos,

heterogêneos e inflexíveis. Cenários estes, que “de fato, contribuem para as construções das redes da comunidade que servem de base para os novos movimentos sociais” (Rose, 1997, p.202).

Segundo Rose, a era da informação e da cidade pós-industrial propiciou o cenário de criação aos primeiros inovadores do hip-hop e tornou possível a disseminação da cultura através dos meios mais modernos de tecnologia, que permitiu que indivíduos gravassem suas músicas “na sala de suas casas” e as espalhassem na internet. Assim surgiram vários estilos e escolas do hip-hop, e praticantes da cultura hip-hop puderam escolher o rumo que preferiam seguir.

Para Rose (1997), é importante ressaltar que o grafite, o break e o rap, “não só impulsionaram o status e elevaram a identidade do jovens negros e hispânicos, como também articularam várias abordagens compartilhadas pela música e pelo movimento da diáspora africana” (Rose, 1997, p.206).

O movimento cultural do hip-hop como um todo apresenta características semelhantes a outras expressões culturais da diáspora africana, entre elas o blues, o jazz, o soul, e o Funk.

Como o blues de Chicago e do Mississippi, essas identidades emergentes e regionais do hip-hop afirmam as especificidades e as características locais das formas culturais, bem como das forças estilísticas maiores que definem o hip-hop e as culturas da diáspora africana (ROSE, 1997, p.212).

Porém, o que difere o movimento do hip-hop dos demais fenômenos culturais consiste no contexto contemporâneo de cidade pós-industrial. Estes artistas souberam transformar os elementos de heranças africanas e aplicá-los aos contextos contemporâneos.

Através da re-invenção deste elementos negros e da apropriação de outros elementos, a juventude do gueto criou um cultura negra que gira um mercado cultural multimilionário. Nos EUA, no Brasil e em outras partes do mundo, a cultura hip-hop produz e faz girar muito dinheiro, movimentando o mercado fonográfico e explorando as imagens e identidades do gueto. Este mercado também tem relacionado o gueto com violência, pornografia, dinheiro e criminalidade. Esta não é a verdadeira imagem dos movimentos do hip-hop considerados “*underground*” (subterrâneos), e que ainda têm pouca influência nos veículos de comunicação. O hip-hop sempre esteve ligado à algum tipo de comercialização e esta comercialização criou uma oportunidade para a atuação da cultura negra nos espaços públicos, uma verdadeira contradição.

No entanto os grupos que produzem a cultura hip-hop nas periferias e favelas cariocas continuam versando sobre a vida na comunidade, os desafios encontrados nestes cenários, os medos e as discriminações raciais, sociais e de gênero presentes em nossa sociedade.

Rose (2008) revela que uma linha de análise do movimento hip hop afirma que “*black behavior creates ghetto condition*”⁴⁶ (Rose, 2008, p.5). No entanto, é importante observar, segundo a autora, que não podemos deixar de lado os séculos de exclusão, o racismo estrutural nestas sociedades, as influências das instituições e sistemas corporativos que dominam as sociedades pós-industriais, e os duradouros efeitos políticos, econômicos e culturais que desprivilegiam e enfraquecem a vida nos guetos, favelas e periferias.

Deste modo, o hip hop revela uma luta por reconhecimento identitário e cultural. Talvez, a criação deste estilo não possa ser facilmente compreendida pela sociedade. Porém, esta cultura revela narrativas contra-hegemônicas em uma batalha através da arte para a re-definição da identidade da periferia, bem como o re-posicionamento destes indivíduos na sociedade.

Estes grupos ilustram redes de solidariedades, que apesar de se “enfrentarem” nas “batalhas do break”, se “desafiarem” nos raps cantados, “competirem” nas colagens ou *scratches* dos DJs e marcarem seus territórios com o grafite, constituem em um novo formato de relacionamento que sustenta e fortalece uma vasta camada social. Estas narrativas comprovam que estas artes podem significar meios eficazes para fortalecer comunidades de resistência ao mesmo tempo em que garante o direito ao prazer e a diversão.

Com poucos bens econômicos disponíveis e abundantes recursos estéticos e culturais, a juventude da diáspora africana designou as ruas como o local para a competição e estilo, como um acontecimento de prestígio e recompensa (ROSE, 1997, p.212).

São os *de baixo*, os jovens das periferias que questionam seu papel e lugar na sociedade, re-definem suas identidades, lutam por reconhecimento cultural e identitário e por um tipo diferenciado de exercício da cidadania.

⁴⁶ Tradução: o comportamento dos negros cria as condições do gueto.