

Quem não sabe




dançar improvisa

Hip-hop oferece aos jovens da periferia a chance da existência social | CARLOS HAAG

Um *rapper*, tão anônimo quanto sábio, afirmou que o *hip-hop* era “a CNN da periferia” (apesar da insistência da mídia, em especial a brasileira, em associar o movimento à violência e ao crime), ou seja, uma forma de a periferia expressar suas necessidades de classes excluídas. O *hip-hop* teria nascido em 1968, baseado em dois movimentos: a maneira como se transmitia a cultura dos guetos americanos e, daí o nome, no jeito da dança popular da época, que reunia saltar (*hop*) e movimentar os quadris (*hip*). Ao chegar ao Brasil, nos anos 1980, a ligação entre cultura, dança e lazer se estreitou a ponto de deixar no ar a pergunta: é um movimento cultural ou político? “*Hip-hop* é teres direito de discordares do que quiseres/ de certa forma é estar na política/ não aceitar tudo calado nem desenvolver consciência crítica/ o som que analisa, crítica, contesta/ não te esqueças que *hip-hop* também é festa/ ritmo e poesia é o que nos caracteriza/ e quem não sabe dançar improvisa!”, define, com precisão, a letra de *Hip-Hop*, do Boss AC.

“É por meio do canto, da dança e do grafite que os participantes do *hip-hop* demonstram suas posições políticas e ideológicas. Para eles, o fazer político não está reservado somente para os que se especializam nessa área. Com suas rimas no *rap*, seus passos no *break* e imagens transmitidas em seus desenhos reproduzidos nos grafites, estão assumindo uma posição política e fazendo aliança com outras formas de expressão que são, a um só tempo, políticas, sociais e culturais”, explica João Batista de Jesus Felix, autor da tese de doutorado *Hip-Hop: cultura e política no contexto paulistano*, orientada por Lilia Schwarcz e defendida na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. Para o pesquisador, o *hip-hop* é um degrau a mais alcançado pela população negra e pobre brasileira que fez do seu lazer uma forma de protesto contra a violência e as condições a que são submetidos pela sociedade. “Ao saírem dos bailes e irem para as ruas, os espaços públicos, eles estavam rompendo o tênuo ‘pacto social brasileiro’. A presença deles na praça era uma afronta ao nosso ‘racismo cordial’ e à idéia de que se toleram (ou não) as demonstrações deste tipo no espaço privado”, observa o pesquisador, cuja preocupação central era justamente descobrir o que esse movimento social entende por política e o que estava por trás de declarações polêmicas como do *rapper* Mano





Brown, do Racionais MC's, que resumiu seu trabalho de forma inusitada: "Eu não faço arte. Artista faz arte, eu faço arma. Sou terrorista".

Assim, entender essa divisão ou dialética é essencial para a compreensão do *hip-hop*, para além do que retrata a mídia. "Os meios de comunicação construíram imagens e representações de uma forma muito negativa, do delinqüente juvenil, como se eles fossem uma espécie de inimigo número um das cidades", analisa Micael Herschmann, da UFRJ, autor de *O funk e o hip-hop invadem a cena*. Para o professor, o divisor de águas para o movimento foram os arrastões ocorridos em Ipanema, no Rio, entre 1992 e 1993. "A partir daquele momento, com a intensa veiculação na mídia, o *hip-hop* adquire uma nova dimensão, colocando em discussão o 'lugar do pobre' no debate político e intelectual do país." As cenas mostrando conflitos entre jovens policiais despertaram curiosidade e preconceito na sociedade sobre os movimentos da juventude da periferia. "Optou-se, em muitos casos, pelo medo, quando o lado político do *hip-hop* é de conscientização, de criação de alternativas para os jovens da periferia não caírem no crime e nas drogas." Ou, nas palavras do antropólogo Luiz Eduardo Soares, "o *hip-hop* acena com a paz politizada, que se afirma com a agressividade crítica, isto é, com estilo afirmativo do orgulho reconquistado". Para muitos, porém, essa postura radical fez com que fosse visto como violento.

"O *hip-hop* surgiu no Brasil de maneira 'parcelada', isto é, seus diferentes elementos foram sendo adotados por pessoas que não viam maiores ligações com a dança que praticavam nos bailes *black*, que, antes do surgimento do movimento, não assumiam posição política contestadora explícita", avalia Felix. "O que não significa que eram ações sociais simplesmente com a função de divertir, sem outra consequência. Afinal, em nosso país, o *break* e o *rap* surgiram em locais de lazer e distração da população negra e pobre, que ia a esses lugares porque se sentia entre iguais, sem se preocupar em ser tratada como inferior pelos demais." Essa junção entre divertimento e contestação foi fundamental para a escalada do movimento negro, cujas raízes remontam à Frente Negra Brasileira (FNB), fundada em 1931, que de-

fendia que "os negros deveriam assumir as etiquetas comportamentais da 'boa sociedade', o que equivalia a dizer 'branca', para que pudessem ser incorporados ao social brasileiro". Os bailes da FNB, observa Felix, complementavam as atividades políticas de defesa da comunidade negra, embora fossem vistos como "apêndices", e não como instrumentos na construção da identidade dos negros. O lazer, para eles, não contava na luta contra a discriminação.

Surgido nos anos 1940, o Teatro Experimental do Negro (TEN) era o seu oposto, apostando no resgate dos valores da cultura negro-africana como remédio contra o racismo. É com esse espírito que surgiram, nos anos 1960, o Aristocrata Clube, freqüentado pela classe média negra, e o Clube 220, para os trabalhadores e funcionários públicos. "O fato de tanto a FNB como o Aristocrata e o Clube 220 usarem os bailes em suas atividades mostra como o lazer tinha um significado para a população negra e que esses bailes serviam como veículo para reflexão, isto é, 'eles são bons para pensar', componentes interessantes no processo de criação da identidade negra", explica o pesquisador. Outro exemplo de arte mobilizada politicamente foi o samba cuja nacionalização, na contramão do esperado, "foi um processo de manipulação das elites e contou com a participação de vários sambistas conscientes das vantagens sociais que poderiam obter". Assim, a elevação do samba ao trono de "ritmo nacional" só ocorreu porque fazia parte da lógica de que no Brasil existia, de fato, uma "democracia racial".


Assim, nota o pesquisador, se o uso da cultura afro-brasileira em termos políticos não é novidade na nossa história recente, o *hip-hop* inova pela forma e pelo paradigma que adotou já nos bailes *black*, dos anos 1970, muitos artistas como Tim Maia e Jorge Benjor, após viajar aos EUA e ver como os cantores negros aproveitavam as manifestações artísticas para "fazer discursos a seu público", passaram também a falar sobre questões raciais, embora centrando em temas menos contundentes do que o racismo, como a beleza negra etc. "Esses espaços foram locais de práticas políticas, pois neles as pessoas podiam construir suas identidades, mesmo que, ape-

nas dançando e ouvindo músicas, se sentissem menos discriminadas, numa alternativa ao racismo cotidiano, pois nesse lugar não se reporia a hierarquia racial presente no dia-a-dia", analisa o pesquisador. Segundo ele, no início do século XXI, vê-se que tanto o samba como a música negra internacional tocada nos bailes *black* se prestam à construção de uma identidade negra contemporânea entre jovens da cidade de São Paulo. "À primeira vista, parece que o público estava nos bailes *black* totalmente alienado sobre as lutas pela democratização da nossa sociedade. Uma análise mais minuciosa revela que eles procuravam, de outra forma, encontrar condições para aumentar a inclusão dos negros na mesma sociedade."

Mas não é tão fácil dançar essa música, por melhor que ela soe aos ouvidos dos excluídos. "É conflitante para um jovem da periferia abraçar o discurso 'consciente', pacifista, antidrogas do *hip-hop* e viver em situações concretas de extrema violência policial, de convivência com traficantes e de puro e simples desespero existencial", conforme citação de Arnaldo Contier, professor de história da USP, em seu artigo "O *rap* brasileiro e os Racionais MC's". Contier lembra que o *hip-hop* chegou ao Brasil em inícios da década de 1980 por meio do *break*, paradoxalmente trazido por agentes sociais das camadas mais ricas da sociedade. "Alguns brasileiros que viajavam para o exterior ao retornarem ao Brasil introduziram o *break* nas danceterias dos bairros nobres de São Paulo, logo transformado em modismo entre os jovens de classe média", conta. Posteriormente, continua, é que o *break* conquistou as ruas e as camadas dos excluídos da cidade por meio da formação de grupos de baile, que se reuniam na praça Ramos e, depois, nas proximidades das galerias de lojas de discos da rua 24 de Maio. O ideal do *rap* politizado foi apresentado pelo Racionais em janeiro de 1988 num *show* no Parque do Ibirapuera. O movimento se expandiu pela cidade e surgiu, ainda naquele ano, a primeira posse, na praça Roosevelt, no centro de São Paulo.

O termo se refere a organizações que congregam grupos e pessoas que praticam algum dos quatro elementos do *hip-hop*: a presença dos DJs, os responsáveis pela base musical na manipula-





ção das velhas *pick-ups* (os toca-discos desprezados pela elite com a chegada do CD); o MC, a pessoa que fala ou canta a poesia (ao lado do DJ, ele desenvolve o *rap*, abreviação de *rhythm and poetry*); o *break*, dança que, reza a lenda, foi inspirada nos movimentos dos mutilados do Vietnã e que, observa o pesquisador, mostra como os praticantes “usam seu corpo como se ele fosse seu único capital cultural”; e, por fim, o grafite, expressão de arte de rua explícita cuja proposta é a divulgação, da maneira mais ampla, dos ideais do movimento. A primeira posse foi batizada de Sindicato Negro, o que, afirma Felix, demonstra a preocupação mais direta com a questão racial. “Com o surgimento do Sindicato tem início, de fato, o *hip-hop* no Brasil. Antes dele o *rap*, o *break* e o grafite eram praticados somente quando havia uma ligação orgânica entre eles. A possibilidade de ‘amarrar’ essas expressões culturais só surgiu com essa primeira posse.”

Antropofagicamente, o movimento de raízes americanas ganhou novo espírito no Brasil. “Nos EUA, o *hip-hop* surgiu nos bairros e depois ganhou lugares mais privilegiados das cidades, enquanto em São Paulo ocorreu o oposto: primeiro ele acontece nos bairros da periferia, posteriormente se organiza no centro e depois vai para os bairros e lá cresce e conquista sua legitimidade social e política. Atualmente abre, cada vez mais, espaços entre as classes média e alta.” O *hip-hop* igualmente inova na forma em que pretende quebrar paradigmas. “Depois que o ‘choque de gerações’ foram superados e os ‘rebeldes sem causa’ foram pacificados pelas tentações da sociedade de consumo, eles se levantam para apresentar ao mundo uma nova pauta de exigências que querem ver materializada imediatamente”, observa o historiador Rafael Lopes de Sousa, que está terminando seu doutorado na Unicamp sobre a “República dos manos”. “Reivindicar mudanças imediatas requer organização e pensar em modelos a serem seguidos. Mas no caso do *hip-hop*, o engajamento não foi tutelado por nenhum modelo cêntrico, mas, ao contrário, pela arte da dispersão e pela capacidade de desfazer aparências que os jovens criaram em suas manifestações, a fim de escapar do controle.” Assim, é justamente o isolamento social

que tem, paradoxalmente, se transformado em estimulantes poderosos para uma criatividade emancipatória sem precedentes na periferia de São Paulo.

“Se, nos anos 1970, os agrupamentos juvenis se dividiam entre os engajados políticos e os espontâneos das comunidades *hippies*, nos dois casos jovens de classe média, a partir do *hip-hop* o desejo de mudança, em oposição às dimensões políticas que orientavam as gerações anteriores, centra-se no aparecimento espetacular no espaço público, que envolve uma estratégia de choque pela apresentação do inusitado e da agressão”, observa. Desenvolve-se, assim, nota o historiador, uma nova modalidade de resistência dos indivíduos que, descrentes das utopias e alijados da participação cívica, forjam práticas desviantes e “subversivas” dos caminhos propostos à integração social. É a legítima ira social que canta e exige mudanças, uma cobrança, nota Micael Herschmann, que “abandona a costumeira cordialidade do homem brasileiro”. São jovens, sim, mas não adolescentes típicos. “Essas experiências de jovens organizando movimentos sociais se contrapõem à idéia de adolescência como uma fase de rebeldia que antecede a entrada no mundo adulto. No caso dos ‘manos’, são mais experiências educativas e formativas, como muitas outras que os sujeitos vivenciam na sua trajetória de vida”, explica Rosângela Carrilo Moreno, do Grupo de Pesquisa sobre Instituição Escolar e Organizações Familiares, da Faculdade de Educação da Unicamp, e autora do artigo “Práticas educativas de protesto na adolescência”.

Manos unidos em tribos de criatividade. “A partir do *hip-hop* as ‘culturas das favelas’ aparecem não simplesmente como um subproduto da violência social do país, mas como uma produção e um discurso capazes não só de espelhar a realidade dura, mas que também exprimem a reivindicação da ampliação da cidadania ao segmento social que habita essas áreas urbanas”, observam Ivana Bentes e Micael Herschmann, ambos da UFRJ, no artigo “O espetáculo do contradiscurso. Espetáculo?”. “Da moda ao ativismo, da atitude à música e ao discurso sociopolítico, vemos emergir novos sujeitos do dis-

curso, que saem de territórios estigmatizados da cidade e ascendem à esfera midiática, trazendo um discurso renovado, distante das instituições políticas mais tradicionais e próximo da esfera da cultura.” É preciso aparecer para apresentar, como diz o nome do *rapper* MV (mensageiro da verdade) Bill. “Após a crise das vanguardas artísticas e intelectuais dos anos 1970, os protagonistas do *hip-hop* emergiram com os novos intelectuais locais, orgânicos, forjados ao longo dos anos 1980 e especialmente dos anos 1990, no bojo de uma cultura popular ou minoritária já não idealizada pelas vanguardas e com maior autonomia”, avaliam os autores. Em resumo, notam, assistimos à emergência de um discurso sociopolítico nascido na própria cultura da periferia e “traficado” crescentemente pelo mercado.

“Portanto, essa manifestação assume um caráter político, pois é por meio dela que a juventude periférica se mostra e representa discursivamente a forma pela qual entende a si própria e a realidade na qual está inserida. Desse modo, retira da invisibilidade pública inúmeros jovens, ‘olhados sem ver’ como ‘perigosos’”, afirma a doutora em lingüística da Unicamp Adriana Carvalho Lopes em seu artigo “A transgressão do sujeito racializado no discurso do *hip-hop* brasileiro”. Para ela, essa incapacidade de “ver” fundamenta-se num argumento que encontra na “cor da pele” a sua principal justificativa. “O *hip-hop* reinventa a negritude, transgride as imagens opressoras atribuídas pela sociedade à juventude periférica e, assim, lhe oferece possibilidade de existência social. Daí o movimento ter como objetivo uma transformação simbólica da sociedade, alterar algumas representações que definem a realidade social e os sujeitos que dela fazem parte.” A oferta é irrecusável: novas possibilidades de interpretação do mundo e das identidades e uma cidadania conseguida por esforço próprio. Tudo fruto de uma notável aliança entre cultura e política. “Procure a sua paz. Não se acostume ao cotidiano violento, que esta não é a minha vida, esta não é a sua vida. Cheguei aos 27 anos, sou um sobrevivente. Vinte sete anos contrariando as estatísticas”, avisa Mano Brown em *Fórmula mágica da paz*. Quem não sabe dançar improvisa. ■