

A narrativa insurgente do hip-hop

Ecio de Salles

A história das artes não é uma única história, mas, em cada país, pelo menos duas: aquela das artes enquanto praticadas e usufruídas pela minoria rica, desocupada ou educada, e aquela das artes praticadas ou usufruídas pela massa de pessoas comuns.

Eric Hobsbawm

Rap: cultura popular, arte à margem

O rap, segundo nos informa o *Dicionário de relações étnicas e raciais*, pode ser definido da seguinte maneira: “termo que deriva da gíria para fala e refere-se ao gênero meio falado, meio cantado que se tornou a tradução musical da experiência afro-americana das décadas de 1980 e 90”¹. O fundamental *Dicionário Grove de Música* é lacônico em relação ao verbete rap: “estilo de música popular dos negros norte-americanos, consistindo de rimas improvisadas, interpretadas sobre um acompanhamento rítmico; teve origem em Nova York, em meados dos anos 70”. No entanto, a versão das ruas, divulgada entre os próprios rappers, afirma que rap significa *rhythm and poetry*, ritmo e poesia.

Esse argumento, por si, não impede que o desenvolvimento deste artigo esbarre, de saída, numa dificuldade, representada na seguinte indagação: pode-se considerar o rap como arte? A qual logo se desdobra, em caso de assumirmos uma resposta positiva, numa segunda indagação: mas é literatura? Não pretendo aqui demonstrar de maneira definitiva o grau de *artisticidade* ou mesmo *literariedade* do rap, mas como o problema é bastante visível, algumas palavras talvez sejam necessárias, a fim de tornar suficientemente clara a minha compreensão do objeto de análise, bem como o espaço que acredito que ele ocupe em nossa cultura, inclusive no âmbito literário.

¹ Cashmore, *Dicionário de relações étnicas e raciais*, p. 475.

É evidente que existem dificuldades para reconhecer no rap uma forma de literatura – e, diga-se de passagem, mesmo o reconhecimento do status de música lhe é dificultado. Portanto será necessário levantar, bem resumidamente, algumas formas de entendimento do rap em diferentes estudos, que me tornarão possível, espero, situar o rap também no âmbito dos estudos literários.

Apesar de a produção crítica no Brasil a respeito do assunto ser ainda escassa, já não se pode dizer que as manifestações da cultura popular, sobretudo as que lidam com um tema tão contemporâneo como o hip-hop, sejam exclusividade das Ciências Sociais, da Antropologia ou da Comunicação. Como afirma Néstor Garcia Canclini, é preciso romper com essa concepção em camadas do mundo da cultura, “e averiguar se sua hibridação pode ser lida com as ferramentas que os estudam separadamente”: a História da Arte e a Literatura; o Folclore e a Antropologia; a Comunicação².

Por outro lado, a expressão “cultura popular”, como anotou Marilena Chaui, é de difícil definição. A própria história do conceito revela a oscilação de acordo com objetivos, tendências, vale dizer, ideologias de determinadas épocas. De qualquer modo, interessa-me particularmente um viés de cultura popular que a perceba como expressão dos dominados, entendendo-a como um processo que se efetua no interior dessa mesma cultura, mesmo que para resistir a ela.

Néstor Garcia Canclini propõe um entendimento semelhante, ao postular que é o povo que produz as suas próprias formas de representação e reelaboração simbólica de suas relações sociais, em um processo que está sempre se reatualizando. Como entende o autor, a preocupação no que diz respeito ao popular deve ser menos com o que se extingue do que com o que se transforma. Enfim, o popular não se define a partir de uma essência previamente estabelecida, “mas pelas estratégias instáveis com que os próprios setores subalternos constroem suas posições”³. Começamos, portanto, “com o duplo interesse da cultura popular, o duplo movimento de conter e resistir”, que inevitavelmente se situa no interior do popular⁴.

² Canclini, *Culturas híbridas*, p. 19.

³ Id., p. 23.

⁴ Hall, *Da diáspora*, p. 249.

Tais estratégias, por sua vez, indicam a forma através da qual os pobres constroem reações ao movimento vertical e homogeneizador da cultura de massas que, orientada pelo mercado, mostra-se indiferente às especificidades de cada diferente comunidade. Onde o mercado buscou impor, como explica Milton Santos, uma cultura domesticada, surge também “a possibilidade [...] de uma revanche da cultura popular sobre a cultura de massas”⁵, na medida em que se difunde através dos recursos que originalmente pertenciam à cultura de massas. É bem o caso do rap, que, segundo Tricia Rose, é um modo de fazer arte “arquitetado no coração da decadência urbana”, a transformar “os produtos tecnológicos, que se acumularam como lixo na cultura e na indústria, em fontes de prazer e poder”⁶.

A tensão entre “prazer” e “poder” – elementos que não se excluem, antes se imbricam e se potencializam mutuamente – indica a relação estabelecida pelo hip-hop entre estética e política. E esse será um dado da maior importância para a conceituação dessa cultura neste artigo. Como logo se verá, as letras dos raps selecionados para este trabalho trazem, na estrutura interna de sua construção, os dados que me serão relevantes: a afirmação de identidades não exatamente conformes ao padrão hegemônico, a reivindicação de um modelo de nação diferenciado do vigente e a incorporação de uma violência circunstante como dado estético, inerente à concepção da obra.

Arte em estado vivo

Richard Shusterman denomina “arte em estado vivo” as formas expressivas da cultura popular, inclusive o rap⁷. O autor investe um esforço enorme para discutir a validade desse estilo como arte (“como eu gosto desse gênero de música, tenho um interesse pessoal em defender sua legitimidade estética”⁸) e refutar as noções preconceituosas que o relegam a “lixo cultural”⁹. Para Shusterman, o rap não apenas faz a crítica de um determinado modelo sócio-econômico, ele também questiona uma

⁵ Santos, *Por uma outra globalização*, pp. 143-4.

⁶ Rose, em Herschmann, *Abalando os anos 90*, p. 192.

⁷ Shusterman, *Vivendo a arte*, pp. 12 et *passim*.

⁸ Id., p. 144.

⁹ “A arte popular não tem gozado de tamanha popularidade junto aos filósofos e teóricos da cultura [...]. Quando não é completamente ignorada, indigna até de desdém, ela é rebaixada a lixo cultural, por sua falta de gosto e reflexão” (Shusterman, *op. cit.*, p. 99).

concepção de arte e estética que se afaste da realidade, ou que constitua nichos de saber – e, portanto, de poder – inacessíveis a uma população que, na verdade, seja porque não saiba, seja porque não se interesse, não lê. “Esses rappers repetem constantemente que seu papel enquanto artistas e poetas é inseparável de seu papel enquanto investigadores atentos da realidade e professores da verdade”¹⁰, notadamente os aspectos da realidade e da verdade omitidos ou distorcidos pelos livros de história oficial e pela mídia.

Rappers como os que estudo aqui trabalham suas composições a partir de conteúdos que têm, de fato, muito de investigação da realidade e busca da verdade. Não é à toa que a sigla “MV”, no nome do rapper MV Bill, designa nada menos que “mensageiro da verdade”. No entanto, a sua “investigação da realidade” e a “profissão de verdade” na qual investem não raro ultrapassam o objetivo de investigar a realidade e proferir a verdade, configurando-se como algo que vai além do relato de circunstâncias do *dia-a-dia das periferias*. Eles estabelecem um vínculo entre arte, cultura e o cotidiano de suas comunidades, o qual implica uma recuperação de aspectos do fazer artístico há muito superados na história da cultura ocidental, realizando uma arte profundamente arraigada na cotidianidade, nos problemas e nas belezas que fazem parte da vida dos setores populares.

Não é possível ignorar que o surgimento ou a difusão do rap se deu em decorrência das tensões provocadas pelos contrastes sociais nos Estados Unidos e nos demais centros urbanos do mundo – os próprios rappers qualificam a sua aparição como um *efeito colateral do sistema* – “Eu sou apenas um rapaz latino-americano/ apoiado por mais de cinquenta mil manos/ efeito colateral que seu sistema produz...”¹¹. Por outro lado, deixar de lado os méritos estéticos que inegavelmente possui seria grave injustiça. Insisto nisso porque é perceptível, em cada rap, um procedimento que denuncia o trabalho exaustivo por trás da composição: a escolha das bases, dos samples, a preferência por uma determinada dicção. Aliás, é possível dizer que – num primeiro momento – o rapper cativa rítmica e melodicamente a confiança do ouvinte; no entanto a finalidade

¹⁰ Shusterman, *Vivendo a arte*, p. 160.

¹¹ Racionais MC's, “Capítulo 4, versículo 3”.

é, mais explicitamente que em qualquer outra forma expressiva cantada, cativá-lo, através do texto/performance, para um engajamento. Esse é um aspecto do rap que contraria a conclusão a que chegou Enzo Minarelli, de que “o poema orientado para a denúncia de um desequilíbrio social, para incitar à ação”, conforme fizeram “tanto Marinetti quanto, mais tarde Artaud, não encontra hoje prosélitos”¹². O rap, no entanto, certamente devido às fortes tensões sociais que caracterizam a sociedade brasileira, mostrou-se capaz de concretizar aquilo a que Minarelli chama a “pequena-grande utopia que quer a poesia a serviço da luta social”¹³.

Literatura menor e contraliteratura

Buscando uma maneira mais objetiva de perceber as discutíveis noções de literatura popular, marginal, proletária etc., Deleuze e Guattari propõem o conceito de *literatura menor*. Trata-se, a meu ver, de um conceito capaz de avaliar o estatuto do rap no interior da cultura brasileira. Segundo a argumentação dos autores, a primeira característica de uma literatura menor passa pela língua: “uma literatura menor não é a de uma língua menor, mas antes a que uma minoria faz em uma língua maior”¹⁴.

Poderíamos falar do rap como uma literatura menor? Creio que sim. Afinal, de acordo com a primeira característica, não tenho dúvida que os negros, de qualquer parte do mundo, que fazem rap são também autores “menores”, que inclusive se expressam numa língua peculiar, marcada pelos traços de um modo negro de ser. Ressalte-se ainda que aqui estamos falando de uma minoria não em termos absolutos, mas uma minoria política, os negros e pobres; o que nos leva à segunda característica. Esta refere-se ao fato de, nas literaturas menores, tudo se tornar político. Se nas grandes literaturas a relação entre os diversos casos individuais formam um bloco único, nas literaturas menores o caso é outro: “seu espaço exíguo faz com que cada caso individual seja imediatamente ligado à política”¹⁵. No rap, pode-se detectar essa característica tanto por sua constante enunciação de uma identidade disruptiva quanto pelo caráter

¹² Minarelli, em Menezes, *Poesia sonora*, p. 123.

¹³ Id., p. 123.

¹⁴ Deleuze & Guattari, *Kafka: por uma literatura menor*, p. 25.

¹⁵ Id., p. 26.

combativo das falas e das atitudes dos rappers, voltados contra uma ordem social que consideram racista e opressiva.

A terceira característica está relacionada ao fato de, numa literatura menor, tudo adquirir um valor coletivo: “o que o escritor sozinho diz já constitui uma ação comum”¹⁶. Ora, para o rap a coletividade é um dos quesitos mais importantes de seu impulso criador e militante. Tudo o que fala ou faz tem como objetivo o bem geral da comunidade da qual faz parte, entendida no sentido mais abrangente de toda a comunidade negra e pobre. Neste ponto é possível estabelecer uma aproximação entre o rapper e o antigo sambista malandro. Ao comentar sobre a questão da parceria no samba dos malandros, Claudia Matos observa que sua voz nunca é totalmente individual, nunca é uma voz isolada. “Assim, sua individualidade não reside no fato de não ter parceiros, mas de não os ter fixos. Seu parceiro potencial [...] é a comunidade inteira”¹⁷.

A ênfase na especificidade de cada favela demonstra essa faceta do hip-hop. Por esse motivo, MV Bill e os demais rappers politizados, quando se propõem a representar a comunidade, fazem-no com um forte sentido político – o de ser uma espécie de mediador entre a favela e a sociedade de maneira geral: “MV Bill, falando pela comunidade”¹⁸. Sua voz, até porque solitária, denuncia mais essa lacuna na experiência social da favela. Neste mesmo rap, Bill expressa o teor político e, ao mesmo tempo, o grau de solidão que decorre de sua opção num verso que considero excepcional: “o raciocínio é raro pra quem é carente”¹⁹.

Outro conceito que pode ser valioso para se pensar o rap é o de *contraliteratura*. Segundo Bernard Mouralis, “é suscetível de entrar no campo das contra-literaturas [sic] qualquer texto que não seja entendido e transmitido – num determinado momento da história – como pertencente à literatura”²⁰. Mouralis inclui neste campo tanto as literaturas orais quanto a canção, categorias a que, em certo sentido, o rap também pertence. Segundo o autor, o critério de classificação dos textos como

¹⁶ Id.

¹⁷ Matos, *Acertei no milhar*, p. 75.

¹⁸ MV Bill, “Traficando informação”.

¹⁹ Id.

²⁰ Mouralis, *Contraliteraturas*, p. 43.

literários só fazem sentido na medida em que recorrem à noção de estatuto: “Há um estatuto de texto literário e um estatuto de texto ‘não-literário’”. Sua reflexão parte da identificação de um campo literário que define esses estatutos e que exclui todo um setor da produção (de textos), justamente “esse que constitui o campo das contra-literaturas”²¹.

Quanto à oralidade, não são poucos os pesquisadores que põem em relevo essa informação presente no rap. Para Tricia Rose, a poesia rap, a um só tempo oral e letrada²², pode ser compreendida como parte do reino da literatura se levarmos em consideração que, como denunciou Paul Zumthor, o conceito de literatura, no fundo, faz referência a um sistema de valores especializados, etnocêntricos e culturalmente imperialistas. Segundo o autor, até o início do século XX, toda literatura extra européia era relegada a folclore pelos eruditos da mesma forma que o texto não escrito era desconsiderado como literatura²³.

Christian Béthune, por sua vez, considera que o fato de o rap incorporar-se à tecnologia e apropriar-se de seus recursos confere à oralidade uma nova força, capaz de “roçar” o escrito sem nele se dissolver, reorientando “as estruturas de um pensamento há muito informado pela escrita em direção a uma psicodinâmica da oralidade” (Béthune, 1999: 44). É então por conta da tecnologia – tanto do sampler quanto do registro de suas vozes em disco – que os rappers podem viajar “sem complexo entre o oral e o escrito”, rompendo com a tradicional divisão dos gêneros na qual insiste a cultura escolar” (Béthune, 1999: 39). Já Paul Zumthor diferencia entre quatro níveis de oralidade: “as oralidades primária, mista, segunda e mediatizada”. Como a primária só desabrochou nas comunidades arcaicas, sem nenhum contato com a escrita e a mista só se relaciona com a escrita de forma externa ou parcial, posso concluir que o rap se localiza no espaço das oralidades segunda e mediatizada. A oralidade segunda, que, segundo Zumthor, procede de uma cultura letrada, “se (re)compõe a partir da escrita e no interior de um meio em que esta predomina sobre os valores da voz na prática e no imaginário” (Zumthor, 1997: 37). O rap, contudo, se estabelece de maneira a confrontar os cri-

²¹ Id., pp. 12-4.

²² Rose *apud* Béthune, *Le rap: une esthétique hors la loi*, p. 44.

²³ Zumthor, *Introdução à poesia oral*, p. 25.

térios dessa cultura letrada, o que é um pressuposto básico da conceituação de contraliteratura apontada por Mouralis²⁴. Portanto, pode-se dizer que o rap é uma forma de expressão desterritorializada não somente em relação à língua na qual se expressa, mas – uma vez que privilegia a voz no lugar da escrita – desterritorializada em relação à própria literatura numa acepção mais ortodoxa.

Finalmente, Paul Zumthor propõe a questão fundamental: “a noção de ‘literariedade’ se aplica à poesia oral?”. Indiferente ao termo, o autor descarta o critério da qualidade, por mostrar-se muito impreciso. Então, defende a existência de um discurso marcado, socialmente reconhecido como poético, dirigindo o foco desse reconhecimento para a recepção. Por esse critério, a canção pode também ser reconhecida como objeto dos estudos literários.

É poesia, é literatura, o que o público – leitores ou ouvintes – recebe como tal, percebendo uma intenção não exclusivamente pragmática: o poema, com efeito (ou, de uma forma geral, o texto literário), é sentido como a manifestação particular [...] de um amplo discurso constituindo globalmente um tropo dos discursos usuais proferidos no meio do grupo social²⁵.

Mensagem positiva

Logo no início do primeiro capítulo de *As tecnologias da inteligência*, Pierre Lévy indaga se a “transmissão de informações” não seria a primeira função da comunicação. Ele próprio responde: “Decerto que sim, mas em um nível mais fundamental o ato de comunicação define a situação que vai dar sentido às mensagens trocadas”²⁶. Talvez seja redundante assinalar que os movimentos em torno da cultura popular, notadamente no caso do hip-hop, articularam-se sempre como atos de comunicação. O desejo de comunicar, de interagir com o próximo, precedendo ao de cantar, dançar – fazer arte, enfim. Pode-se argumentar, com razão, que essa ação e esse desejo estão presentes em outras formas de expressão artísticas. No

²⁴ Quanto a oralidade mecanicamente mediatizada, que quase sempre coexiste com as outras, esta se refere, como o nome indica, aos recursos tecnológicos de reprodução e gravação da voz.

²⁵ Zumthor, *Introdução à poesia oral*: p. 40. Itálico adicionado.

²⁶ Lévy, *As tecnologias da inteligência*: 21.

entanto, destaca-se no caso a ênfase que os referidos movimentos dão ao processo comunicativo, à “transmissão de informações” por meio da música, da dança, da arte visual. Regina Novaes, em um artigo sobre o grupo de rap Racionais, afirma sobre as letras do grupo

que há circulação de informações (...). Com efeito, as novas configurações tanto do campo religioso quanto do campo político incluem novos instrumentos de comunicação. E, como sabemos, hibridismos e sincretismos resultantes não do isolamento, mas dos contatos, das aproximações²⁷.

Não por acaso, MV Bill deu a seu primeiro álbum o significativo título “Traficando informação”. O rapper da Cidade de Deus define o seu trabalho baseado nessa qualidade: o de levar informação aos seus semelhantes, em disputa aberta com a informação a princípio manipulada ou falsificada pelos dispositivos de mídia, o que lhe confere um caráter de algum modo subversivo, daí a idéia de *tráfico*, de crime, presente na sugestão de MV Bill: “sobrevivente da guerra interna dentro da favela/ (...) / Traficando informação/ diariamente convivendo com essa situação”²⁸.

Christian Béthune associa esse movimento a uma herança do tempo da escravidão. Dizia ele que ao escravo, como depois aos indivíduos negros, “não é permitido existir como sujeito, e toda forma de reivindicação nesse sentido se vê logo assimilada a um ato de rebelião”, um gesto transgressor que deve ser punido²⁹. Há, evidentemente, diferentes níveis de transgressão, assim como diferentes intensidades de punição. Entretanto, o fato de os grupos artísticos que militam na favela produzirem discursos – sobretudo quando legitimados por sua comunidade – já representa, em certo sentido, uma dissonância em relação ao discurso dominante.

Por isso, sustento que o hip-hop, tanto quanto à reportagem, equivale também à narrativa, de acordo com a acepção que Walter Benjamin dá ao conceito. Apesar de a maioria dos rappers designarem sua arte a partir de comparações com o reino da informação – jorna-

²⁷ Novaes, “Ouvir pare crer: os Racionais e a fé na palavra”, p. 86.

²⁸ MV Bill, “Traficando informação”.

²⁹ Béthune, *Le rap: une culture hors la loi*, p. 86.

lismo e afins³⁰ –, a própria estrutura de suas composições implica a possibilidade de uma interpretação daquilo que é explicado, dessa maneira agindo na consciência de cada ouvinte (conforme Benjamin postula para a afirmação da verdadeira narrativa). Assim, se a linguagem jornalística assume postura, digamos, neutra, ao relatar os fatos – no que se mostraria “incompatível com o espírito da narrativa”³¹ –, o rap, quando o faz, o faz de maneira pedagógica, não apenas relatando o fato, mas tentando ensinar algo com ele. A partir destes versos de MV Bill:

MV Bill está de volta tentando conscientizar vocês/ parando para pensar, botando a cabeça no lugar/ (...) / sem armas, unidos, sem violência entre nós/ (...) / entre irmãos, informação necessidade/ apesar de ser uma letra pode se tornar verdade/ depende dela, depende dele, depende de mim, depende de você³².

É possível dizer que o ouvinte pode “interpretar a história como quiser”. Nessa narrativa, o que é dito, da forma como é dito, se enraíza na história de vida do ouvinte visado pelo rapper e, desse modo, sua experiência se tornaria compartilhável, não só porque fala a partir de um ponto de vista comum, mas porque essa fala “pode se tornar verdade”. Cabe ao destinatário concretizar o dito em fato. Assim, o “episódio narrado atinge uma amplitude que não existe na [mera] informação”³³, uma amplitude que o conduz à dimensão do performativo.

O rapper renega a incomunicabilidade de experiências atribuível à pós-modernidade. Na verdade, ele a evita desesperadamente – a palavra que lança ao outro durante sua performance é, antes de mais nada, um chamado: “todos em frente, todos ao ataque”³⁴, clama Gog em uma de suas composições. No livro *Introdução à poesia oral*, Paul Zumthor comenta que a *performance* é a ação complexa pela qual uma mensagem poética

³⁰ Conforme exemplifico acima. Além disso, Chuck D., líder do grupo Public Enemy, denominou o rap como “a CNN dos negros”. Já uma das canções mais conhecidas de MV Bill, que acabou virando uma espécie de marca de sua atividade, intitula-se “Traficando informação”.

³¹ Benjamin, *Magia e técnica, arte e política*, p. 203.

³² MV Bill, “Atitude errada”.

³³ Benjamin, *Magia e técnica, arte e política*, p. 203.

³⁴ Gog, “Mensagem positiva”.

é transmitida e percebida, realizando um “jogo de aproximação, de abordagem e apelo, de provocação do Outro, de pedido”³⁵.

Por isso, proponho que, a despeito da opção dos próprios rappers, o rap vá além da linguagem jornalística. Essa analogia, certamente, se dá porque os rappers não consideram o seu trabalho ficção, mas informação. Todavia, a informação que eles transmitem é comprometida com a transformação que esperam suscitar: o que fazem é, de certa forma, dar conselhos – “A vida é curta, procure alguma coisa boa para fazer/ parar de se matar, nosso inimigo é outro”, diz MV Bill³⁶. Conforme explica Benjamin, a natureza da verdadeira narrativa envolve sempre uma dimensão utilitária. Consista num ensinamento moral, numa sugestão prática ou numa norma de vida, o fato é que “o narrador é um homem que sabe dar conselhos”³⁷. Os rappers, de certo modo, priorizam essa dimensão utilitária. Dar conselhos parece ser uma prerrogativa da qual se investiram, e que pretendem manter.

Como percebeu Maria Rita Kehl, “a voz do cantor/narrador dirige-se diretamente ao ouvinte, ora supondo que seja outro mano – e então avisa, adverte, tenta ‘chamar à consciência’ – ora supondo que seja um inimigo – e então, sem ambigüidades, acusa” e no que diz respeito às letras, trata-se de “apelos dramáticos ao semelhante, ao irmão: junte-se a nós, aumente nossa força. Fique esperto, fique consciente – não faça o que eles esperam de você”³⁸. Tomemos como demonstração esta composição do Racionais: “Mantenha distância de dinheiro fácil/ de bebidas demais, policiais e coisas assim/ [...] / [você será] um preto digno, e não um negro limitado”³⁹.

Vê-se, pelos exemplos acima, que o rapper demonstra uma grande preocupação com os destinos de sua comunidade e de seu povo. Ressalte-se que o tempo imperativo dos verbos reforça a idéia de endereçamento a um ouvinte específico, localizável – aquele a quem se destina o conselho, e que precisa se transformar para que todo o resto possa ser transformado.

³⁵ Zumthor, *Introdução à poesia oral*, p. 33.

³⁶ MV Bill, “Atitude errada”.

³⁷ Benjamin, *op. cit.*, p. 200.

³⁸ Kehl, *As frátrias orfãs*.

³⁹ Racionais, “Negro limitado”.

“O ouvinte ‘faz parte’ da performance”, diria Paul Zumthor⁴⁰. E em sua análise percebe-se que a recepção do ouvinte não é necessariamente sempre idêntica para todos. Devemos admitir que isso é verdade. O rap, do mesmo modo que qualquer outra forma de expressão musical, pode ser assimilado como meio de informação e conscientização ou simplesmente como entretenimento, sem contar que cada uma dessas maneiras de recepção pode se desdobrar em outras tantas. Mas isso não é o ideal para as ambições do hip-hop. O “poder da transformação”, de que falam os rappers (Thaïde, inclusive, compôs um rap com esse título), tem por objetivo modificar, ou reforçar, suas crenças, seu posicionamento político-social e sua identidade étnica. Assim como é possível pensar no rapper como uma espécie de narrador benjaminiano – alguém que recupera “a faculdade de intercambiar experiências”⁴¹ – também se pode pensar que o ideal para o rap é um público que recupere, senão invente, uma comunidade organizada com base em uma identidade comum e preocupada em garantir sua sobrevivência num mundo que a ameaça.

A sociedade brasileira atual – marcada pelo crescimento da miséria, declínio da educação e saúde, avanço do desemprego, proliferação das favelas, preservação de preconceitos e discriminações herdadas da escravidão, tudo isso gerando o recrudescimento da violência, notadamente a violência do Estado, representada pela força policial, e a oriunda do crescimento do narcotráfico – instaurou um clima de guerra, sobretudo contra os chamados excluídos, cuja resposta mais virulenta veio das favelas. Foi essa situação que, pelo menos em parte, reforçou os laços comunais da juventude negra no Brasil. A imagem que a mantém unida atende pelo nome de hip-hop: a geração dos manos da periferia, algo que Maria Rita Kehl chama de *frátria* e que expõe, em certo sentido, uma das dimensões do hip-hop, referente ao fato de conferir ao seu trabalho estético o sentido de *missão*:

O tratamento de “mano” não é gratuito. Indica uma intenção de igualdade, um sentimento de *frátria*, um campo de identificações *horizontais*, em contraposição ao modo de identificação/dominação *vertical*, da massa em relação ao líder ou ao ídolo⁴².

⁴⁰ Zumthor, *Introdução à poesia oral*, p. 241.

⁴¹ Benjamin, *Magia e técnica, arte e política*, p. 198.

⁴² Kehl, *As frátrias órfãs*.

Arte e missão: a narrativa insurgente

No Brasil, a idéia de arte tomada como missão não está presente apenas nas manifestações da cultura popular, tampouco se trata de um fenômeno recente. Nesse sentido, cabe lembrar a observação de Antonio Candido, que apontava na literatura brasileira a singularidade de seu caráter empenhado⁴³. No que diz respeito à canção popular, não parece diferente. Desde João Nogueira – “Canto pra denunciar o açoite/ canto também contra a tirania/ (...) *O meu canto é uma missão/ tem força de oração/ e eu cumpro meu dever*”⁴⁴ – ao Racionais – “eu sou bem pior do que você tá vendo/ preto aqui não tem dó, é cem por cento veneno/ a primeira faz bum, a segunda faz tá/ *eu tenho uma missão e não vou parar*”⁴⁵ – a idéia de compromisso é uma constante.

Ao contrário dos “regeneradores” do princípio do século XX – estudados por Nicolau Sevcenko no livro significativamente intitulado *Literatura como missão* –, cujo propósito era afastar as classes pobres do centro, a intenção dos grupos com os quais pretendo desenvolver este trabalho é, ao que me parece, o contrário: fazer com que a *favela* se mostre do outro lado da fronteira, no interior de espaços privilegiados, espaços afinal de disputa de poder. E se nesse sentido a favela emerge necessariamente como discurso (um discurso de resistência), emerge igualmente *no* discurso alheio. Naturalmente, é como conflitividade que ela emerge, como ruído. Se em toda sociedade, como diria Foucault, “a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos”⁴⁶, acredito que um outro discurso, uma “narrativa insurgente”, aparece – ainda que por um momento apenas – uma vez que não está de jeito nenhum imune aos processos de normatização, neutralização ou cooptação que o discurso hegemônico é capaz de empreender – para repor em cena uma forma de resistência: fugir ao controle, desorganizar o discurso hierárquico, trazer o velho perigo oferecido pelo oprimido. Gog o diz de forma exemplar: “Eu sou o

⁴³ Candido, *Formação da literatura brasileira*, p. 26.

⁴⁴ Nogueira, “Minha missão”. Itálico adicionado.

⁴⁵ Racionais, “Capítulo 4, Versículo 3. Itálico adicionado.

⁴⁶ Foucault, *A ordem do discurso*, p. 9.

trator, o rolo compressor (...)/eu vim pra mudar o clima/ (...)/ aquele que chega e aterroriza/ nesse momento eu sou o constrangimento”⁴⁷.

A narrativa insurgente, uma vez que se manifesta e se impõe a despeito das formas de poder estabelecidas, quando não em franca oposição a estas, afirma tanto a “periferia” geográfica – como os subúrbios e, notadamente, as favelas –, quanto a “periferia” do discurso – aquele produzido por jovens moradores desses locais – como lugares de produção simbólica muito importantes. A partir daí, é possível dizer que o espaço da favela oferece um outro ingrediente para a cultura brasileira. Essa não é uma grande novidade, uma vez que desde seu surgimento a favela não tem sonogado os múltiplos aspectos de sua criatividade, o que se expressa desde o samba até o funk. A novidade é como isso se dá agora no contexto das relações sociais, como e em que sentido elas se modificaram.

Não por acaso, muitos rappers incluem em seus repertórios canções dedicadas a homenagear favelas. Esse é um procedimento que os aproxima de Bezerra da Silva, que compôs um samba – “Aqueles morros” – em que homenageia as favelas do Rio de Janeiro: “Antes aqueles morros não tinham nomes/ foi pra lá o elemento homem/ fazendo barraco, batuque e festinha/ nasceu Mangueira, Salgueiro, São Carlos e Cachoeirinha/ [...]/ Jacarezinho, Turano, Sossego e o Morro Azul”⁴⁸.

No Rio de Janeiro, da favela Cidade de Deus (“CDD minha área tá no meu coração”), MV Bill canta as comunidades que fazem parte do seu roteiro, atribuindo-lhes características que fecham as rimas: “Lugar que bicho pega, Vila Operária/ Rio das Pedras, moradia precária/ [...] /Boa Vista, Favela do Pira, Querosene/ pra ser inimigo basta ser PM”⁴⁹. Em dado momento, o rapper revela: “Eu tô na favela e a favela tá em mim”.

Gog, por sua vez, leva-nos para uma longa viagem através da capital do país. Naturalmente, o seu roteiro também é a vasta zona periférica: “Aqui a visão já não é tão bela/ Brasília periferia, Santa Maria é o nome dela”; e os bairros se sucedem, cada um com seus problemas e suas virtudes:

⁴⁷ Gog, “É o terror”.

⁴⁸ Bezerra da Silva, “Aqueles morros”.

⁴⁹ MV Bill, “Sem esquecer das favelas”.

No Gama a fama é o drama sensacionalista/ jornais, revistas, segunda sai a próxima lista/ pânico na população/ mas esqueceram a escolinha de futebol do Bezerrão/ do samba no salão, que já é tradição/ [...] Novo Gama, no Ipê, no Jardim Ingá, em Corumbá/ aqui lembra o Paranoá/ as pessoas, as ruas, sei lá...⁵⁰

No disco *Sobrevivendo no inferno*, a faixa “Salve” mostra o ponto de vista do Racionais MCs. Indica os bairros que – partindo das favelas da zona sul de São Paulo para as outras zonas da cidade, e depois ao grande ABC, para chegar às favelas do Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul, Santos, Belo Horizonte e cidades-satélite pobres do Distrito Federal – delimitam as fronteiras da nação dos rappers. Para Caio B. de Mello, trata-se de uma tomada aérea do plano do observador que, “ao descer ao inferno sobe às alturas de onde se pode alçar o golpe de vista da totalidade da experiência social, que não é bela”⁵¹.

Esse autor percebeu uma interessante conexão entre a faixa “Salve”, que é a última do disco, e a primeira: “Jorge da Capadócia”, composição de Jorge Benjor: “Jorge sentou praça na cavalaria/ eu estou feliz porque eu também sou da sua companhia”. Essa composição, diz-nos Mello, anuncia a formação de um núcleo de resistência, um exército das pessoas ameaçadas da periferia: “Uma companhia, enfim, na dupla acepção da palavra: companhia como subdivisão de batalhão do exército da periferia e companhia como ato voluntário”⁵², desejo de acompanhar, fazer parte do movimento de “todos os aliados espalhados pelas favelas do Brasil”⁵³. Cantada sobre a mesma base musical de “Jorge da Capadócia”, o rap “Salve” expressaria, de acordo com o raciocínio de Mello, a materialidade objetiva de Jorge, de sua cavalaria, de sua companhia, uma vez que nomeia as comunidades que a integram:

Se liga aí Jardim Evana, Parque do Engenho, Gerivá, Jardim Rosana, [...] Vila Calu, Branca Flor, Parapanema e Aracati [...] Mangueira, Borel, Cidade de Deus [...] Expansão, B Norte, B Sul, aí pessoal do sul, Restinga [...] Rádio Favela, BH. E pra

⁵⁰ Gog, “Brasília periferia”.

⁵¹ Mello, *A poesia envenenada dos Racionais*.

⁵² Id.

⁵³ Racionais, “Salve”.

todos os aliados espalhados pelas favelas do Brasil. Todos os DJs, todos o MCs que fazem do rap a trilha sonora do gueto⁵⁴.

Dois dos três raps citados na passagem acima terminam da mesma maneira, desculpando-se com o ouvinte – não qualquer ouvinte, mas o morador das favelas, o “mano” – caso a comunidade deste não tenha sido incluída na letra. MV Bill diz: “Desculpe se sua favela eu não citei/ estará presente no próximo rap que eu sei/ orando pelos seus e pelos meus/ a todas as favelas, fé em Deus...”⁵⁵. E Gog: “Se não passamos pela sua cidade/ com certeza ela estará na próxima viagem/ periferia, esta foi nossa mensagem”⁵⁶. O que importa para o rapper é que nenhuma “companhia” se sinta excluída do exército espiritual que a cultura hip-hop pretende arregimentar. É neste mesmo sentido que a designação “mano” é importante, como percebeu Maria Rita Kehl: “eles procuram ampliar a grande frátria dos excluídos, fazendo da ‘consciência’ a arma capaz de virar o jogo da marginalização”⁵⁷.

A favela passa a ser o espaço onde o rapper pode estar à vontade, sentir a sensação prazerosa de pertencer a algo, a uma comunidade. Por outro lado, o endurecimento da relação com a sociedade faz quem vem de fora experimentar uma sensação de deslocamento, de ser objetivamente exterior àquela realidade e até mal vindo. A letra de “Hey boy”, do Racionais, deixa isso bem claro:

Hey boy o que você está fazendo aqui/ meu bairro não é seu lugar/ [...] a vida aqui é dura/ [...] onde a miséria não tem cura/ [...] a solução é roubar/ e seus pais acham que a cadeia é nosso lugar.

Evidentemente, esse estranhamento mútuo ressalta o aspecto de violência, de agressão mesmo, contido na voz que o rap dirige ao outro. Maria Rita Kehl expressa esse sentimento de modo contundente. Diz a autora que, não sendo um igual, torna-se difícil gostar deles e “mais difícil ainda falar deles. Porque eles não nos autorizam, não nos dão entrada. ‘Nós’ estamos do outro lado”^{58,59}.

⁵⁴ Id.

⁵⁵ MV Bill, “Sem esquecer das favelas”.

⁵⁶ Gog, “Brasília periferia”.

⁵⁷ Kehl, *As frátrias órfãs*.

O poder da mobilidade

Esse “nós” é responsável por opiniões mobilizadas, quase sempre, pelo preconceito, que tornaram um lugar-comum a caracterização – ou melhor, a estigmatização – da favela, ou da periferia, como lugar de violência e criminalidade. Entretanto, novas formas de expressão artísticas e culturais surgem a todo momento exatamente aí, cada uma capaz de causar maior ou menor impacto sobre a nossa realidade. Formas e estratégias que nasceram nessa localidade específica, caracterizada aliás por múltiplos aspectos da violência – a miséria, a precariedade de investimentos sociais, de estabelecimentos de ensino, de saúde, entre outros – e mesmo assim, capazes de *extrapolar os limites do seu território*.

Zygmunt Bauman sustenta que, no mundo globalizado, a marca que distingue os excluídos é a “imobilidade”. Para o autor, “estar proibido de mover-se é um símbolo poderosíssimo de impotência, de incapacidade e dor”⁶⁰. Todavia, esse é um ponto interessante a se destacar no âmbito deste projeto, porque uma das conseqüências da ação das narrativas insurgentes será justamente a de pôr em cheque essa imobilidade. Afinal o trabalho de inúmeros rappers – como MV Bill ou Rappin Hood, por exemplo –, entre outros, propicia justamente a possibilidade de que o “excluído” a que se refere Bauman se desloque, num movimento contínuo de desterritorialização e reterritorialização que termina por mover um produtivo e potente processo de integração social, no qual, por um lado, o seu discurso se faz ouvir até de uma maneira um tanto ameaçadora; mas por outro, setores representativos das instâncias que antes lhe faziam oposição agora ou se sensibilizam ou são convencidas de que as fraturas sociais e econômicas podem ser resolvidas multilateralmente.

Apesar de ainda serem muito mais evidentes as contradições e as soluções hostis – como a idéia recentemente exposta pelo governo do Rio de Janeiro de construir muros em torno de favelas como forma de conter a sua expansão e, portanto, controlar as explosões de violência – a experiência do hip-hop, e outras semelhantes, têm surgido por todo o país nas

⁵⁸ Id.

⁵⁹ A autora explica que só é possível falar desse rap, a partir do seu lugar de branca de classe média, na medida em que se compromete com o seu discurso, com aquilo que ele denuncia.

⁶⁰ Bauman, *Globalização*, p. 130.

duas últimas décadas e têm sido responsáveis por uma mudança substantiva nas relações sociais. Através desses movimentos a favela passou a ocupar um outro espaço no diálogo com as estruturas políticas, com a mídia e com a sociedade de modo geral.

Essas experiências artísticas que têm surgido, ou se consolidado, ao longo da década de 90 nos subúrbios, nas favelas e a partir dos setores populares, têm demonstrado a viabilidade de formas radicais de resistência. Têm rejeitado a acomodação, criado outros caminhos para escapar, ou transtornar, os aspectos nefastos da globalização. Entre tantas experiências desse tipo, o hip-hop é uma das mais interessantes.

No rap “Negro drama”, os Racionais principiam por afirmar dicotomias que tornam dramática a experiência de mobilidade (social que seja) vivida pelo rapper: “Negro drama/ entre o sucesso e a lama/ dinheiro, problemas, inveja, luxo, fama”, e mais à frente: “Negro drama/ cabelo crespo e a pele escura/ a ferida, a chaga, a procura da cura”. Acaba que o negro drama é o “drama da cadeia e favela/ túmulo, sangue, sirene, choros e vela”. Como se vê, não é uma visão muito pacífica da realidade. Nem poderia, uma vez que o discurso do Racionais não representa apenas a inquietação de jovens negros, moradores de favelas. Ele é direto e contundente, a “fúria negra que ressuscita outra vez”, como dizem em outra canção.

Sua fúria, entretanto, não é cega, não é simplesmente manifestação de um ódio irracional. É antes uma máquina que deseja subverter a realidade que parecia congelada, impossível de ser modificada. Edy Rock, que canta a primeira parte da música (dividindo-a com Mano Brown, que canta a segunda), diz “Tim tim, um brinde pra mim/ sou exemplo de vitórias/ trajetos e glórias”. Curiosa a associação dos termos “vitória” e “glória” ao termo “trajeto”. Essa idéia – de caminho, estrada, nomes que expressam movimento enfim – é muito presente na obra dos Racionais e aparece mais de uma vez apenas nesta composição. Ela contrasta, embora de forma simbólica, com o vaticínio da impossibilidade de mover-se, salientado por Bauman.

Em sua parte, Mano Brown, dirigindo-se à elite, admite: “Seus carro é bonito/ e eu não sei fazer Internet, vídeo-cassete, uns carro louco/ Atrasado eu tô um pouco sim”. Por outro lado, afirma: “seu jogo é sujo/ e eu não me encaixo”, para afirmar no fim a sua grandeza: “Eu vim da selva/

sou leão/ sou demais pro seu quintal”. Os Racionais vieram da “selva”, agora estão em outro lugar e, embora também se apeguem firmemente à sua origem (“o dinheiro tira um homem da miséria/ mas não pode arrancar de dentro dele a favela”), sabem que na verdade estão em todo lugar, mesmo que não saibam criar páginas na internet, através dela e de outros meios, habitam um espaço muito maior. “Inacreditável, mas seu filho me imita/ no meio de vocês ele é o mais esperto”, canta Mano Brown, “entrei pelo seu rádio/ tomei/ você nem viu”. O que indica também uma mudança significativa na postura do grupo dos discos anteriores para cá. Os Racionais agora sabem que não participam da vida apenas dos 50 mil manos de que falam em “Sobrevivendo no inferno”. O arremate da estrofe é revelador: “Seu filho quer ser preto/ Ah! Que ironia”.

Como revanche ao imobilismo, os Racionais põe em cena um ativismo nômade, ele migra não só através do espaço, mas através das diferentes mídias, das consciências de incontáveis pessoas. Mano Brown sabe que nada é fácil, que é aquele “que não pode errar/ aquele que você odeia”. Mas percebe também que o rap – mas não só o rap – encontrou um outro caminho, e que é nesse caminho que se criam as bifurcações para outros sentimentos e outras ações. É por isso que no final dessa canção, Mano Brown pode indagar: “E de onde vem os diamantes?”, para ele mesmo responder: “Da lama!”

Bibliografia

- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BÉTHUNE, Christian. *Le rap: une esthétique hors la loi*. Paris: Éditions Autrement – Collection Mutations n.º 189, 1999.
- CACHIN, Olivier. *L'offensive rap*. Paris: Gallimard/Découvertes. 1996.
- CANCLINI, Néstor García. *As culturas populares no capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- _____. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 1998.
- _____. *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1999.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1997.

- CASHMORE, Ellis. “‘Raça’: como significante” em CASHMORE, Ellis & BANTON, Michael. *Dicionário de relações étnicas e raciais*. São Paulo: Summus, 2000.
- _____. *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.
- DELEUZE, Gilles. *O que é uma literatura menor?*, em _____ & GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Rio de Janeiro: Imago, 1977.
- GILROY, Paul. *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo: Editora 34, 2001.
- HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Unesco, 2003.
- HERSCHMANN, Micael (org.). *Abalando os anos 90*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- _____. *O funk e o hip-hop invadem a cena*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.
- KEHL, Maria Rita. *As frátrias orfãs*. Mimeo., em www.planetaclix.com.br.
- LÉVY, Pierre. *As tecnologias da inteligência*. São Paulo: Editora 34, 2002.
- MARTIN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.
- MATOS, Cláudia Neiva de. *Acertei no milhar: malandragem e samba no tempo de Getúlio*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- MELLO, Caio B. de. *A poesia envenenada dos Racionais: Superávit de negatividade e fim de linha sistêmico*, em www.planetaclix.com.br, 2001.
- MINARELLI, Enzo. *História da poesia sonora no século XX: cânones e classificações*, em MENEZES, Philadelpho (org.). *Poesia sonora: poéticas experimentais da voz no século XX*. São Paulo: Educ, 1992.
- MOURALIS, Bernard. *As contraliteraturas*. Coimbra: Almedina, 1982.
- NOVAES, Regina Reyes. “Ouvir para crer: os Racionais e a fé na palavra”, em *Revista Religião e Sociedade*, vol. 20, n.º 1, 1999.
- SANTOS, Milton. *Por uma outra globalização*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- SEVCENKO, Nicolau. *A corrida para o século XXI. No loop da montanha-russa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- SHUSTERMAN, Richard. *Vivendo a arte: o pensamento pragmatista e a estética popular*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.
- _____. *Claros e escuros: identidades, povo e mídia no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1999.
- ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Hucitec, 1997.

Discografia

RACIONAIS MCS. “Negro drama”. *Nada como um dia atrás do outro*. São Paulo: Cosa Nostra: Zâmbia, 2002.

_____. “Capítulo 4, versículo 3”. *Sobrevivendo no inferno*. São Paulo: Cosa Nostra: Zâmbia, 1999.

_____. “Jorge da Capadócia”. *Sobrevivendo no inferno*. São Paulo: Cosa Nostra: Zâmbia, 1999.

_____. “Salve”. *Sobrevivendo no inferno*. São Paulo: Cosa Nostra: Zâmbia, 1999.

_____. “Negro limitado”. *B.O.* (antologia). São Paulo: Zimbabwe; Continental, 1994.

MV BILL. “Traficando informação”. *Traficando informação*. Rio de Janeiro: Natasha, 1999.

_____. “Sem esquecer das favelas”. *Traficando informação*. Rio de Janeiro: Natasha, 1999.

_____. “Atitude errada”. *Traficando informação*. Rio de Janeiro: Natasha, 1999.

GOG. “Mensagem positiva”. *Prepare-se!*. Brasília: Porte Ilegal, 1998..

_____. “É o terror!”. *CPI da favela*. São Paulo: Zâmbia, 2000.

Recebido em agosto de 2004.

Aprovado em outubro de 2004.