

João Rodrigo Xavier Pires

***Da Tropicália ao Hip-Hop: Contracultura, repressão
e alguns diálogos possíveis***

Monografia apresentada ao Departamento de
História da PUC-Rio como parte dos requisitos
para a obtenção do grau de Bacharel em História

Orientadora:

Profa. Graça Salgado

Departamento de História

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro, junho de 2007.

Agradecimentos:

Primeiro de tudo a minha mãe, Dona Vera. Uma guerreira que com o exemplo das batalhas diárias formou o meu caráter e me ensinou a ser quem sou,

Meus irmãos de sangue, Kadu e Fabiano,

Meus irmãos da rua, Raphael Garcêz e Pablo Duca, parceiros muito além das batidas e rimas,

Toda família La Santa Máfia,

Sabrina, Roberta, Cecília e Diana, por todo carinho,

Luiza, pela nova e intensa vivência,

À Luiza, agradeço ainda a dedicação de horas para a revisão desse trabalho,

Todos os oligarcas do CASOC,

Leonardo Barbosa, primeiro e grande parceiro intelectual na caminhada da formação acadêmica,

Todo departamento de História, em especial a Cláudio e Cleuza,

Berenice Cavalcante, professora que acreditou no meu potencial, me possibilitou a experiência da pesquisa acadêmica e, desta maneira, foi fundamental pra minha formação como tal. Este trabalho tem muito do que aprendi com a senhora,

Santuza Cambraia Naves, que passou de professora a companheira de trabalho. Me apoiando e dando muita força dentro e fora das salas de aula,

Graça Salgado, guerreira que embarcou junto comigo na aventura de realizar esse trabalho.

Mulher de muita coragem, que não recuou um instante se quer. Sua presença foi imprescindível para que essa monografia fosse realizada da forma como aconteceu,

Jorge Ben, Nação Zumbi, Racionais MC's, protagonistas das revoluções musicais que por consequência modificaram minha vida,

Polyana, minha sobrinha, que com seus sorrisos me obriga da forma mais doce a pensar em possibilidades para o mundo em que vivemos.

A todos vocês, meu muito obrigado.

Sumário:

Página 1.....**Introdução**

Página 6.....**Capítulo 1 – Mapeando algumas questões: construção de memórias e diálogo entre gerações.**

Página 25.....**Capítulo 2 – Novos tempos, novos modelos de controle social. Repressão política no Brasil do século XXI,**

Página 47.....**Conclusão**

Página 53.....**Bibliografia**

Página 56.....**Discografia**

Página 57.....**Filmografia**

Página 58.....**Anexos**

Introdução:

Foi em 1994 que chorei assistindo a seleção brasileira conquistar o tetra campeonato. Eu e a molecada daqui da rua assistíamos a todos os jogos em um aparelho de televisão colocado na calçada. Mesmo sem menor a consciência sociológica do que fazíamos, vivíamos ali uma espécie de ensaio cívico fomentado pela paixão futebolística. Desta vez éramos bem mais que noventa milhões em ação, todos em torno de um sentimento nacional pautado pelas quatro linhas do campo. A copa chegou ao fim, nossa seleção venceu e tudo por aqui continuou na mesma.

Naquela época eu enfrentava alguns pequenos sacrifícios diários: ia e voltava da escola andando, não comia nada na hora do recreio, todo esse esforço para juntar cada moeda. Tudo porque, além do futebol, eu vivia uma paixão intensa e crescente pela música. Curioso é pensar como algumas coisas mudaram tanto em tão pouco tempo. Em 1994 ainda havia dezenas de lojas de discos pelas ruas, discos que ainda eram fabricados e comercializados em vinil. Apaixonado pela música como sou, todo dinheiro que conseguia juntar acabava nas caixas registradoras dessas lojas.

Já se vão treze anos, mas ainda me lembro como se fosse hoje. O momento em que revirava as estantes com centenas de discos e encontrei “Raio X do Brasil”, vinil dos Racionais MC’s. De fato, depois desse disco, nunca mais fui a mesma pessoa. Ouvia os versos de “Fim de semana no parque”, que diziam:

“Milhares de casas amontoadas, ruas de terra esse é o morro a minha área me espera
Gritaria na feira (vamos chegando!)
Pode crer, eu gosto disso mais calor humano
Na periferia a alegria é igual é quase meio dia a euforia é geral
É lá que moram meus irmãos meus amigos e a maioria por aqui se parece comigo”¹

Tudo aquilo que era dito falava diretamente à minha vida, ao lugar onde eu vivia e às coisas que eu via acontecer por aqui. Passava a existir, através desse disco, uma conexão

¹ **Fim de semana no parque.** IN: “*Raio X do Brasil*”. Racionais MC’s, Cosa Nostra, 1994.

entre a minha Baixada Fluminense e o Capão Redondo dos Racionais. Apesar da distância, estávamos unidos pelo sentimento e pela condição periférica.

Por muitos anos o samba cantou o morro, a favela, a periferia. Mas o discurso do rap trouxe uma abordagem diferenciada pra esses mesmos pontos. Como veremos ao longo deste trabalho, o rap nasceu e se desenvolveu a partir de uma tradição na qual a música estava ligada a movimentos de luta popular. Dessa forma, o rap se estabeleceu não só como uma expressão artística, mas, além disso, tornou-se uma possibilidade de ação política. Essa ligação entre o momento de festa e o espaço de resistência é cantada pelo grupo paulistano Mamelô Sound System, em “Festa/Luta”:

“De 64 a 85 reprimiam o que temiam: informação, diversão e o que era novo, como a explosão sonora sem igual, na ebulição mundial, que afluía no povo aqui, terra tropical, - não o Polar Ártico. Apesar da tristeza do pandeiro de plástico, e também do chocalho do índio de short Adidas, eu chacoalho na seqüência das batidas. Um dj sim, salvou minha vida, nunca um polícia, nem perfil revisionista pagando de milícia. Bumbo, caixa, bumbo, caixa... Essa é única pressão que me relaxa.”²

Esse trecho da música resgata o período da ditadura civil-militar brasileira. Aqui, informação e diversão são postas lado a lado e veiculados através do rap.

Lurdes da Luz, cantora do grupo, afirma ter sido salva pela música e não pela polícia. A ordem estabelecida através da repressão policial é questionada, sendo a música novamente apontada como alternativa à segregação social e à repressão policial.

No verso seguinte, a letra continua: “Na posição oposta, rebeldia é o que importa - pra mim, o nosso povo é mosca morta. Alô Brasil, vamos lembrar: na ditadura militar, manifestar rimava com tortura. Tamo vivo, agora atura, vamo tudo celebrar, cerebral, na moral, praí então retomar (...)”³.

A ditadura retorna à cena como um tempo no qual a expressão artística era reprimida pela violência. Já o período pós-ditadura é colocado como um momento de

² **Festa/Luta**. IN: “*Velha guarda 22*”. Mamelô Sound System, YB, 2006.

³ Op. Cit.

retomada criativa, onde o campo de ação pela via da arte urbana se apresenta como um caminho para se exercitar a contestação e a rebeldia.

Essa discussão aparece em outra letra do grupo. Em “Cidade ácida” a rapaziada do Mamelô retrata alguns dos cenários de São Paulo desta forma:

“(…) pichações aos milhões em todas as sessões, na cidade sem exceções. Identidade das ruas - uma única textura, tatuando tradições e driblando viaturas, pra lançar a real mais pura, de quem já não atura calado a vida dura, isso que é contracultura.”⁴.

O cenário urbano sofre a intervenção visual através das pichações que fundam uma nova tradição, driblando a lei. O rapper adota essa postura como um ato de quem não quer mais ficar calado e decide interagir com o espaço em que vive - ou pelo qual circula - através de manifestações que se enquadram nos parâmetros dos movimentos de contracultura.

A expressão “contracultura”, citada na letra deste rap, é de fato, um dos conceitos centrais que articulam este trabalho. É através dela que poderemos estabelecer uma ligação entre os movimentos Tropicália e Hip-hop. Ambos evocam, cada qual à sua maneira, uma nova forma de enxergar e de agir frente às questões de seu tempo. Os dois movimentos compartilham também contextos de clausura, vejamos:

Na segunda metade dos anos sessenta a geração tropicalista vivia um momento de desencanto com o projeto nacional-desenvolvimentista⁵ que vinha embalando corações e mentes desde os anos cinquenta. Sofrendo a forte repressão que abatia os movimentos populares e coibia a criação artística, os tropicalistas passaram a falar desse mesmo Brasil através de metáforas e alegorias. Uma crise utópica caracterizou o sentimento de claustrofobia vivido por artistas que acabaram encontrando na contracultura o caminho viável para expor suas idéias. A marginalidade artística foi sintetizada na frase: “seja marginal, seja herói”.

Mais à frente, nos anos oitenta, uma forte crise econômica assolou o país. O processo seguiu na década de noventa, com a implementação de políticas de exclusão social

⁴ **Cidade ácida.** IN: “*Operação parcel ou remixália*”. Mamelô Sound System, YB, 2005.

⁵ HOLLANDA, Heloísa Burque de. *Impressões de viagem, CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*. Rio de Janeiro, Aeroplano, 2004.

que aqui chegaram a reboque do projeto neoliberal⁶. Ocorreu uma forte perda de referências identitárias e culturais, contribuindo para a desconstrução de algumas instituições. Ademais, testemunhamos a crescente desconfiança em relação aos agentes políticos e o colapso do espaço público, que passa a ter na violência um marco referencial. A juventude se percebe como a herdeira de uma dupla herança nefasta: de um lado, o modelo de violência institucionalizado nos anos da ditadura; do outro, os crescentes índices de miséria. Ter um emprego, por exemplo, passou a ser utopia de muitos e frustração da maioria. São “Tempos difíceis”⁷ que inspiram aos jovens do rap enxergar o horizonte como um “Beco sem saída”⁸.

É, pois, desse “caldo de cultura”, que emergem os dois movimentos que iremos abordar, os quais, apesar das especificidades e da distância histórica que os separa, são frutos de um mesmo quadro de referências: violência, exclusão social, repressão, novas formas de resistência cultural e outras chaves para ler e interpretar o Brasil a partir da criação artística.

É complexo definir “contracultura” de maneira pontual, porém, dada a sua importância para o desenvolvimento deste trabalho, tentaremos refletir sobre o conceito a partir de algumas idéias que ajudam a operacionalizar a sua utilização para os propósitos desta monografia. Em outras palavras, trabalharemos aqui com o conceito de contracultura como um tipo de produção e de atuação cultural, que busca trazer novas informações para ler e interpretar o mundo.

A contracultura se insere no contexto da produção cultural como um todo, porém, causa estranheza com o novo jogo de práticas e de experiências que propõe. No movimento tropicalista, por exemplo, essas propostas revelavam-se também na questão comportamental. Em uma espécie de “estilo de vida”, perceptível claramente na maneira de se vestir, passando pelo modelo em que ocorriam as relações afetivas, pela revolução sexual e pelas experimentações espirituais, dentre outras.

No caso do Hip-hop, a contracultura se inscreve em uma tradição ligada à afirmação racial, à luta pelo acesso aos bens básicos (educação, moradia, saúde, renda), mas, além da

⁶ SANTOS, Milton. Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal. ed. Record, 2000.

⁷ **Tempos difíceis**. IN: “*Raio X do Brasil*”. Racionais MC’s, Cosa Nostra, 1994.

⁸ **Beco sem saída**. IN: “*Holocausto urbano*”. Racionais MC’s, Cosa Nostra, 1990.

música, é uma produção que se faz através de outros elementos. Da arte visual, com o *graffiti*; e da dança, com o *break*⁹. Assim como o tropicalismo foi um movimento que estabeleceu intenso diálogo entre diversas linguagens artísticas: a música, as artes visuais e o cinema.

Hip-hop e Tropicália partilham de outras questões em comum. O disco “Sujeito homem 2”¹⁰, de Rappin Hood, registra um momento em que o encontro dos dois movimentos pode ser observado musicalmente. Nesse álbum, Hood exibe parcerias com alguns nomes do tropicalismo, como Caetano Veloso¹¹ e Gilberto Gil. No final de “Rap du bom parte II”, Rappin Hood afirma: “Hip-hop e tropicália. Rap e MPB juntos. É nós!”.

Por que essa parceria afinada teria sido possível? Para o que nos interessa neste trabalho, essa relação acontece porque são artistas ligados a movimentos que se propõem a uma criação que pensa e reflete sobre o tempo histórico em que estão inseridos. Observam o mundo e apontam para novos caminhos e propostas estéticas, além de conviverem fisicamente com as formas de repressão patrocinadas pelo Estado.

É justamente sobre a permanência desses aspectos acima relacionados, que chamamos aqui de “tradição contracultural brasileira”, que este trabalho pretende se debruçar. Não apenas sobre as questões que envolvem essa continuidade ou tradição, mas sobre os processos de criação e atuação de ambos, além da repressão que foi – e continua sendo, uma das marcas da relação entre o poder público e os dois movimentos abordados.

⁹ Ver anexo 2.

¹⁰ “*Sujeito homem 2*”. Rappin Hood, Trama, 2005

¹¹ Ver anexo 1.

Capítulo 1:

Mapeando algumas questões: construção de memórias e diálogo entre gerações.

“Eu organizo o movimento
Eu oriento o carnaval
Eu inauguro o monumento
No Planalto Central do país
Viva a bossa-sa-sa
Viva a palhoça-ça-ça-ça-ça”
(Caetano Veloso, em “Tropicália”)

“Eu tenho algo a dizer
E explicar pra você
Mas não garanto porém
Que engraçado eu serei dessa vez
Para os manos daqui!
Para os manos de lá!
Se você se considera um negro
Um negro será”
(Racionais MC’s, em “Voz ativa”)

Este trabalho pretende estabelecer um quadro histórico-comparativo com o objetivo de traçar algumas possíveis pontes ou chaves para uma compreensão aproximada do espírito de cada um dos movimentos que aqui serão abordados: o Tropicalismo e o Hip-hop.

A literatura dedicada ao tema parece indicar, claramente, que estes movimentos- como outros movimentos culturais- estão fortemente pautados pelo contexto social e político de sua época, gerando não só uma série de ações políticas com também (o que dentro do nosso recorte nos parece mais interessante) produções artísticas alinhadas diretamente com as questões que pulsavam no cotidiano dos artistas neles envolvidos. Nesse sentido, pode-se dizer que a arte invadiu a política com a mesma intensidade que a política invadiu a arte. Este tipo de relação, que não é estranha, se intensifica pelo próprio contexto sócio-político das épocas abordadas.

Tanto a Tropicália como o Hip-hop são movimentos que se desenvolveram através de relações que ocorriam à margem dos meios institucionais “formais”. Portanto, para recuperar a história desses movimentos, é necessário construir uma abordagem teórica que passe pelo viés da memória. Assim, vamos trabalhar a partir da proposta de que a construção da *História* se faz através da *Memória*, como aponta Jacques Le Goff em seu trabalho sobre a relação entre *História e Memória*¹².

Neste texto, Le Goff aponta alguns aspectos que podem dialogar diretamente com as temporalidades que serão utilizadas no contexto do nosso objeto de estudo. A saber, elegemos aqui a Tropicália como manifestação ligada ao que se chamou de movimento de contracultura nos anos 1960, e fonte de acesso a algumas questões que envolvem um conturbado período da nossa história: os anos da ditadura militar no Brasil, a partir de 1964.

Abordar esta memória implica em nos defrontar com questões como as colocadas no artigo *Vasculhando os escaninhos da História*¹³, onde as autoras Renata Cunha e Maria Luiza Muniz falam sobre os possíveis caminhos por onde pode-se abrir um encontro com esta memória, tratando especificamente do período que se abre com a ditadura civil-militar

¹² LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. São Paulo: ed.Unicamp, 2005.

¹³ CUNHA, Renata; MUNIZ, Maria Luiza. *Vasculhando os escaninhos da memória*, in: ABREU, João Batista de; MUNIZ, Maria Luiza; CUNHA, Renata. (Org.) . *Afasta de mim este cale-se: o encontro da memória e histórias sobre o regime militar*. Niterói: Pró-Reitoria de Assuntos Acadêmicos da Universidade Federal Fluminense, 2006.

brasileira. Neste artigo muito se fala da necessidade de uma reconstrução da memória social, enfatizando a grave ruptura sofrida pela sociedade brasileira em sua capacidade de reconhecer a si mesma como objeto histórico. No mesmo sentido Le Goff diz que: “a falta ou a perda, voluntária ou involuntária, da memória coletiva nos povos e nas nações [...] podem determinar perturbações graves de identidade coletiva”.

Esta discussão implicaria, certamente, em um aprofundamento sobre a problemática conceitualização do que seria o “sentimento nacional” para o brasileiro. Aspecto que não vamos aprofundar agora, mas que, de certa forma, será resgatado mais à frente quando se apresentar algumas nuances de como o Hip-hop opera essa mesma questão.

Voltando ao artigo, é posto também em questão a disponibilidade dos mecanismos institucionais para facilitar o acesso a informações que elucidariam novos e diferentes caminhos para se alcançar esta memória. Neste ponto, novamente podemos recorrer a Le Goff, quando ele escreve que: “os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores desses mecanismos de manipulação da memória coletiva”¹⁴. Ou seja, o estabelecimento da memória coletiva nunca é dado de forma natural, pelo contrário, é uma construção seletiva ditada por um projeto que, por fim, revela um determinado jogo de forças sociais. Um jogo onde algumas das vozes então atuantes acabam sendo sistematicamente caladas.

Além destas abordagens, o aspecto fundamental de contribuição do artigo para nosso trabalho é como o texto pontua uma real percepção da emergência destas questões hoje. Ao ponto que práticas compreendidas como parte deste passado, ou seja, algo que foi supostamente deixado pra trás: as prisões arbitrárias, torturas e violências praticadas pela polícia de modo geral, estão em pleno vigor ainda nos dias atuais. Percebemos claramente essa realidade nas palavras de Thiesen, um dos entrevistados citados no artigo:

“(...) os fantasmas ainda assombram a sociedade, se pensarmos que os métodos de tratamento de prisioneiros utilizados em nossas prisões permanecem em uso, só que agora contra os pobres, os moradores de comunidades carentes, os negros, etc. Esta criminalização da miséria, denunciada em todos os países do mundo, ganha os contornos de um escândalo a ser freado a qualquer custo.”¹⁵

¹⁴ Op. Cit. Pp. 122.

¹⁵ CUNHA, MUNIZ (2006). Pp. 6.

Esta entrevista nos ajudou na delimitação de um dos pontos fundamentais deste trabalho, ou seja, que existem dinâmicas que perpassam tanto os processos de continuidade como de ruptura, de encontros e desencontros dessas duas gerações.

Para demonstrar essas aproximações e rupturas, em primeiro lugar vamos trabalhar com a geração tropicalista, numa tentativa de elaborar um quadro que nos permita alguma visão do que foi esta geração.

Começamos pelo tempo histórico: o ano de 1968 é considerado um marco importante neste processo. Seja pelo enrijecimento do autoritarismo do regime militar, caracterizado com o Ato Institucional número 5, seja pelo lançamento do disco *Tropicália ou Panis et Circenses*, uma obra que agrupava várias das cabeças pensantes do que viria a ser o movimento tropicalista. O álbum foi realizado por artistas como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Tom Zé, Os Mutantes e regidos pelo maestro Rogério Duprat. Essa experiência de criação coletiva, que é anterior a 1968, é só um dos exemplos de uma série de outras atividades que congregariam o mundo da arte de uma forma mais geral.

No cinema, desde o início dos anos 1960, tivemos o chamado movimento do *Cinema Novo*, que reuniu cineastas como Néelson Pereira dos Santos, Glauber Rocha, Cacá Diegues, Paulo César Saraceni, Ruy Guerra, entre outros. De modo geral, os filmes buscavam uma nova representação do Brasil, tendo a questão do subdesenvolvimento como ponto referencial. Nas artes plásticas Hélio Oiticica, que inspirou inclusive o uso do termo *Tropicália* através de uma obra homônima de 1967, foi um importante expoente, trabalhando com a questão da interação entre o observador e a obra, trazendo elementos da pop-arte e os integrando com elementos da tradição brasileira, entre outros recursos.

O importante é observar que todos estes exemplos de criação artística compartilhavam algumas grandes expectativas em comum: o rompimento com antigas formas de pensamento, comportamento e expressão. Sobretudo buscavam estabelecer uma nova abordagem estética para pensar a sociedade brasileira.

Assistimos com esta geração a eclosão de uma nova postura política que, curiosamente, baseava-se justamente em um afastamento do modelo formal de “fazer política”. Seja porque os meios políticos institucionais encontravam-se não só inacessíveis como também inoperantes frente às questões que sensibilizavam este grupo de artistas, seja

porque havia uma profunda crise em relação à crença no pensamento e no projeto nacional-desenvolvimentista abraçado pela geração anterior. Assim, construiu-se, poderíamos dizer, uma dinâmica que empurrou parte do nosso corpo social para fora da política, levando artistas das mais variadas áreas a iniciar, à sua maneira, um processo de “resistência cultural”.

Sobre “*Tropicália*”, a música de Caetano que também deu nome ao LP, afirma Francisco Carlos Teixeira da Silva: “Meu Deus! Não era uma música, ou um poema, era toda uma estética”¹⁶. Essa estética apontava para diferentes direções, algumas mais subjetivas e complexas, outras mais diretas e pontuais. Longos ecos que vinham tanto da Europa como dos Estados Unidos ditavam novos padrões comportamentais e estéticos que, literalmente, fizeram a cabeça da juventude dos anos 1960/70. O pensamento era exposto antes dos recursos da voz e da escrita, o corpo e as atitudes eram cada vez mais afirmados como a mídia particular de cada um. O festival de Woodstock, o uso deliberado de drogas, a ampliação da liberdade sexual, os debates acerca dos direitos das mulheres, os Pantera Negras e a questão da afirmação dos direitos civis nos Estados Unidos, são alguns exemplos.

Havia também os Beatles, antes e depois da visita ao Oriente. O surgimento de novas seitas e de novos cultos. A prática do vegetarianismo, o culto à meditação e toda uma nova preocupação com os aspectos espirituais que passava longe do dogma cristão. Era um mundo que explodia em idéias enquanto a nossa juventude havia sido trancada num violento regime ditatorial.

Se por um lado o regime foi coibindo, gradualmente, qualquer manifestação que atentasse contra a ordem e a segurança nacional, por outro, a esquerda e os movimentos de resistência que atuavam estritamente no campo da ação política não pareciam muito atraentes ao grupo que pertencia a chamada “resistência cultural”. Lembrando que este grupo pertencia a um *status* social privilegiado, em geral jovens de classe média, fortemente influenciados por toda esta movimentação advinda de uma cultura nova, importada e que trazia especificidades de outros contextos e realidades sociais.

¹⁶ DA SILVA, Francisco Carlos Teixeira .1968 – *Memórias, esquinas e canções*. In: Revista Acervo Arquivo Nacional, Rio de Janeiro, v. 11, no 1/2, jan-dez de 1998

Nesse sentido, diz Maria Helena Simões Paes, em seu texto “A recusa do sistema”:
“não havia nem canais de expressão e participação, nem propostas de transformação social suficientemente atraentes. Para eles, as propostas da esquerda tradicional já não significavam uma perspectiva aceitável”¹⁷. É esta, a meu ver, a chave na qual se encaixam os tropicalistas: um grupo, de certa forma jovem, e que buscou através da contracultura um posicionamento frente às questões de sua época. Diferentemente do discurso da esquerda, orientado pela influência marxista-leninista, tendo como objetivo a tomada do poder e, a partir dele, a construção do futuro, a Tropicália colocava o foco de sua preocupação no “agora”. “O melhor lugar do mundo é aqui e agora”, cantaria Gil mais tarde, em “Aqui e agora”, faixa do disco “Refavela”, de 1977.

As referências e os objetivos desses dois grupos também eram bastante distintos, assim nos mostra Heloisa Buarque de Hollanda:

“O problema do tropicalismo não é saber se a revolução brasileira deve ser socialista-proletária, nacional-popular ou burguesa. Sua descrença é exatamente em relação à idéia de tomada de poder, a revolução marxista-leninista que já estava dando provas, na prática, de um autoritarismo e de uma burocratização nada atraentes”.¹⁸

E ainda:

“O círculo fechado e viciado em que a classe média informada juntava-se para falar do “povo” não produzia mais efeito. Era preciso pensar a própria condição de pessoas informadas, dos estudantes, dos intelectuais, do público”.¹⁹

É nesse sentido que os tropicalistas vão se inserir em um processo de negação dos projetos que constituíam a agenda política daquele tempo e embarcar em uma viagem em direção à contracultura. Nova Iorque e Londres serão as novas referências de informações que chegavam ao Brasil através de uma “imprensa alternativa” (jornais e revistas como o

¹⁷ PAES, M. Helena Simões. *A década de 60: rebeldia, contestação e repressão política*. São Paulo: Ática, 1995.

¹⁸ HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem, CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

¹⁹ Op. cit. Pp. 71.

Pasquim, *Flor do Mal*, entre outros). A proposta era fugir da objetividade da grande imprensa, abrindo espaço para uma nova reflexão a partir de uma declarada visão crítica das questões em pauta.

Nesse sentido, podemos destacar a coluna *underground* escrita por Luis Carlos Maciel e publicada no *Pasquim*, na qual Maciel tratava de temas e práticas comportamentais da época. Na música, as guitarras elétricas “envenenadas” de distorções e efeitos, zumbiam alto nos ouvidos da MPB. A Bossa Nova, por cantar as belezas naturais e evocar um Brasil inocente e despreocupado, acabou se tornando trilha sonora de um outro país e de um outro tempo. O banquinho e o violão perderam espaço para um novo discurso que ora tendia para uma visão mais crua da realidade nacional, ora para a metáfora ou mesmo a ironia – o simples deboche e a transgressão.

A geração tropicalista viveu um momento bastante peculiar no que diz respeito à produção cultural brasileira. Um momento que se situa dentro de um segundo ciclo entre os três apresentados por Maria Rita Kehl²⁰.

Esse segundo ciclo é caracterizado por diversos fatores e citaremos aqui três dos mais significativos para o entendimento desse trabalho:

- 1) este é o momento na qual a indústria cultural brasileira alcança um nível maior de maturidade. Atingindo uma estruturação significativa;
- 2) ocorria um crescente processo de troca de informações. Discos, filmes, livros e revistas produzidas nos Estados Unidos e na Europa chegavam com maior facilidade nas mãos de parte da juventude brasileira;
- 3) a televisão passava por um fenômeno de popularização. Houve um significativo aumento do número de aparelhos de TV presente nos lares brasileiros.

De fato, esses três fatores foram fundamentais para o sucesso da produção tropicalista. A Tropicália, personificada nas figuras de Caetano Veloso e Gilberto Gil, por exemplo, acreditava em ocupar os espaços abertos na grande mídia. Marcaram presença no badalado “Festival da Canção”, produzido e veiculado pela TV Record. Eram, com frequência, ao

²⁰ KEHL, Maria Rita. “Da lama ao caos: a invasão da privacidade na música da Nação Zumbi”. In: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloísa.;EISENBERG, José. (Org.). *Decantando a República, v. 3: inventário político da canção brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

lado dos Mutantes, convidados a se apresentar nos programas de Abelardo Barbosa, o famoso Chacrinha, que também os influenciou nos seus aspectos midiáticos e nos elementos do *kitsch*²¹ que incorporou em suas apresentações. Essa geração de tropicalistas chegou a ter seu próprio programa de TV, chamado *Divino, Maravilhoso*, que ia ao ar semanalmente na TV Tupi. Ocupavam espaços que podem ser entendidos como destinados à cultura de massa, acreditando em dialogar com a população como um todo, tornando-se assim artistas populares.

Se, por um lado, Caetano vendia cem mil cópias de seu primeiro disco compacto (um número bastante expressivo para a época), por outro, os tropicalistas não foram bem compreendidos por certa parcela da juventude envolvida com o movimento estudantil. Se parte da juventude que viveu o período da ditadura militar brasileira colocou-se disposta a pegar em armas e partir para um enfrentamento direto – apoiada inclusive em teorias e práticas de guerrilha, outros setores jovens preferiram simplesmente atuar de maneiras diferentes.

Não é o caso aqui de hierarquizar essas práticas, mas apenas apresentar a existência de uma importante diversidade de posturas frente ao mesmo contexto. Até porque, não seria possível – e nem mesmo necessário – delimitar essas duas “frentes de ação” de forma aprofundada e, muito menos, configurá-las como projetos antagônicos, como bem coloca Alzira Alves de Abreu:

“Se pensarmos na geração de jovens que aderiu à luta armada no final dos anos 60 no Brasil (...) Esses jovens tinham presenciado no início da década de 60 um movimento de renovação cultural que atingiu desde a música, popular, o teatro, a poesia, que se tornou engajada politicamente, até o ‘cinema novo’ que tratou numa nova linguagem cinematográfica, dos problemas sociais e políticos do país”²²

Era de fato uma juventude sensibilizada por duas vias: a das Ciências Sociais e a da cultura. Suas leituras incluíam Monteiro Lobato, Jorge Amado, José Lins do Rego, por um

²¹ Objetos de valor estético exagerado e não autêntico. Geralmente relacionados ao gosto da cultura mediana

²² ABREU, Alzira Alves de. **Quando eles eram Revolucionários**. IN: VIANNA, Hermano (Org). *Galerias cariocas*. Rio de Janeiro, ed. UFRJ.

lado. Por outro, Karl Marx, Lênin, Engels, Mao Tsé-tung, Che Guevara, Trotski; e ainda os brasileiros: Caio Prado, Nelson Werneck Sodré, Rui Mauro Marini, entre outros. Dispunham, portanto, de alto senso crítico. Mas, além disso, traziam consigo a responsabilidade de ser uma parcela da juventude que estava claramente sendo preparada para ocupar cargos de liderança neste país (a autora coloca o foco de sua pesquisa na experiência de estudantes do CAp UFRJ).

Talvez por carregarem essa aspiração e o peso da responsabilidade de serem os futuros eleitos a ocuparem um papel de liderança e, por participarem desse projeto ameaçado pela ditadura, é que esta geração tenha se jogado tão fortemente nas lutas de resistência armada. Passaram a reconhecer-se como “revolucionários”, “guerrilheiros” e abriram mão, muitas vezes, de um projeto de vida particular para se engajar em um projeto coletivo.

Percebiam-se como a vanguarda que conduziria o povo à Revolução, mas foram “traídos” pelo fenômeno do *milagre econômico*, entre 1969 e 1973, onde o PIB atingiu crescimento nunca visto no Brasil (12% ano), e que veio acompanhado da ilusão de um rápido e significativo avanço econômico (pela via do consumo) para toda a população, atenuando a simpatia desta por aqueles que combatiam a ditadura militar.

Podemos concluir que, dentro da proposta de analisar as duas possibilidades ou tendências de ação da juventude dos anos sessenta, uma experiência alimentou diretamente a outra. Essa interpretação se reforça pelas evidências: as duas frentes de resistência acabaram tendo o mesmo destino, isto é, as prisões, as torturas e o exílio. Criava-se assim uma falsa afinidade entre os militantes da resistência: os armados e os militantes da cultura.

Com a Lei da Anistia, decretada no final de 1978 e o processo de abertura política, a partir de 1979, permitiu-se que políticos, artistas e demais exilados voltassem ao Brasil. Aos poucos os tropicalistas que já haviam retornado assistem ao lento processo de um país que vivia, nas palavras de Geisel, uma “abertura lenta, gradual e segura” até o término do regime ditatorial e a abertura política, com a implantação de um sistema dito democrático.

Geográfica e simbolicamente distante, a periferia do Rio de Janeiro foi incluída em todo esse processo no papel de figurante, chegando, no máximo, ao de coadjuvante. De fato, as principais lideranças dos movimentos de resistência, tanto no viés artístico quanto

no viés guerrilheiro, concentravam-se nas regiões centrais da cidade. Suas frentes eram ocupadas por jovens de classe média, estudantes de bons colégios públicos, cada vez mais restritos a espaços específicos da geografia carioca.

Não se deve afirmar que houvesse de fato uma indiferença generalizada em relação à ditadura civil-militar. Porém, as camadas mais pobres da população operam em uma dinâmica social muitas vezes distinta da classe média. O cotidiano impõe demandas próprias a cada grupo social, o que acaba por determinar a maneira como esses grupos compreendem, absorvem e reagem a um dado contexto histórico.

Chegamos aqui no ponto fundamental para a realização deste primeiro capítulo. Tendo estabelecido o quadro contextual na qual ocorreu o surgimento e as primeiras manifestações da Tropicália, o objetivo passa a ser diagnosticar e apresentar o mesmo processo em relação ao movimento Hip-hop.

As influências sofridas pelo Tropicalismo têm origens diversas, advindas de uma tradição musical brasileira já mesclada com as novas estéticas, posturas e comportamentos em voga no cenário internacional da época, reunindo, de maneira geral, elementos que se incluem naquilo que chamamos de contracultura.

Todo esse processo ocorreu às sombras de uma ditadura civil-militar que alcançou o auge da repressão no período de maior ebulição da Tropicália. O regime ditatorial só atingiu seu esgotamento muitos anos mais tarde, no final dos anos setenta, início dos anos oitenta. Exatamente o período em que se inicia uma possível história do Hip-hop no Brasil.

O Hip-hop tem uma genealogia confusa, pois, assim como a Tropicália, é um corpo artístico/político/social que se movimenta à margem dos grandes sistemas formais. Ora colocado como movimento, ora como cultura, o pilar central do Hip-hop é a música rap²³. O estilo musical é marcado por um forte discurso verbal, é uma música mais falada do que estritamente “cantada”. Tem sua origem em festas de rua que aconteciam no início dos anos setenta na Jamaica, nas quais os *selectors*²⁴, que mais tarde seriam chamados de *DJ's*²⁵, operavam grandes aparelhagens de som, os *Sound System*, que reproduziam sons graves, marcados por batidas repetitivas em um ritmo cadenciado.

²³ Sigla para “rhythm and poetry”, que pode ser entendido em livre tradução como: *Ritmo e Poesia*.

²⁴ Seletor de músicas

²⁵ Sigla para disc jockey, ou seja, o responsável pelo comando dos discos.

Para animar essas festas eram convidados os *toasters*, que deveriam mostrar habilidade ao improvisar no microfone algumas palavras ordenadas em forma de rima. Nesse momento, o discurso dos *toasters* servia para “esquentar” o público, primeiro incitando movimentos corporais e a dança, depois com palavras de ordem que começavam a ganhar teor político. Rapidamente essas festas se popularizavam, uma vez que eram um meio acessível de entretenimento para uma população, em sua grande maioria, pobre.

O DJ jamaicano Kool Herck migrou junto com sua família para os Estados Unidos, levando consigo na bagagem a cultura dos *Sound System*. Assim, Kool Herck e outros Dj's começaram realizar festas de rua nos subúrbios da cidade de Nova Iorque, estava aí a raiz do Hip-hop como o conhecemos hoje.

Nos Estados Unidos, o rap ganhou força e um direcionamento que estava ligado aos movimentos de reivindicação pelos direitos dos negros. O primeiro grande tópico textual do rap foi a questão da identidade e, a partir daí, diversas temáticas passaram a ocupar os ouvidos da juventude que freqüentava as “festas”, as quais não eram ainda classificadas como festas de rap ou mesmo de Hip-hop. Eram apenas eventuais encontros que reuniam uma massa heterogênea e que comportavam não só as populações pobres, marginalizadas e oriundas das periferias, mas também outros grupos que passaram a se identificar com esse meio de entretenimento. Existem registros da presença de *punks*²⁶ nas primeiras festas ocorridas no Brooklyn.

Com o tempo, as falas improvisadas “discursadas” pelos agora chamados *MC's*²⁷, iam se tornando letras com uma temática cada vez mais própria. O tom de protesto e reivindicação dessas letras tinha berço certo, nomes como Martin Luther King e Malcolm X, junto com organizações e movimentos como os Panteras Negras, eram referência direta para os *rappers* americanos.

As letras de rap tratavam diretamente de questões que se apresentavam no cotidiano de grande parte da população pobre. Essa característica projetou rapidamente a popularidade desse estilo musical pelos guetos americanos. No início dos anos oitenta, os subúrbios de Nova Iorque eram divididos por territórios dominados por gangues formadas por jovens que freqüentavam as festas de rua. O DJ e produtor Afrika Bambaataa, um dos

²⁶ Ver: BIVAR, Antônio. *O que é Punk?* São Paulo: editora Brasiliense, 1982.

²⁷ Mestre de cerimônia

principais organizadores das festas de rua, no lado sul do Bronx, passou a direcionar essas festas no sentido de canalizar a violência das gangues em disputas que envolviam não só o rap, mas também o *break dance* (uma dança criada nas ruas, marcada por passos quebrados que se desenvolvem de pé ou com o corpo projetado no solo). No mesmo sentido, o *graffiti*, que era inicialmente utilizado para demarcar as fronteiras entre os territórios das gangues, foi sendo apropriado como mais um elemento dessa cultura, passando a ocupar o espaço de representação plástica do Hip-hop.

Bambaataa iniciou certa vez um discurso dizendo que, o assim batizado Hip-hop²⁸, deveria servir para aquelas comunidades pobres como um canal que transporia o negativo para o positivo. O esforço era de potencializar o talento desses jovens através das novas formas de expressão artística. Assim, com inspiração em histórias dos guerreiros Zulus africanos, ele criou uma organização chamada Zulu Nation, que tinha como objetivo divulgar essa nova cultura para o mundo. Em 1982, Bambaataa já organizava a primeira turnê de *rappers* americanos pela Europa.

Não muito depois disto, o Hip-hop começa a dar seus primeiros passos no Brasil. Essa chegada aconteceu de forma natural e gradual, já que nos anos setenta havia no Rio de Janeiro e em São Paulo muitos espaços dedicados à música *soul*, conhecidos no Brasil, muitas vezes, por *black*. Em termos de referência musical, o *soul* pode ser visto como um dos pais do rap. Ao longo dos anos setenta, já havia sido construída uma tradição de dançarinos que participavam dos *bailes black* espalhados pelos subúrbios das duas metrópoles mencionadas acima. Na época, os chamados discotecários equivalentes aos atuais DJs, recebiam as novidades produzidas nos Estados Unidos, criando uma verdadeira competição em termos de quem lançaria primeiro o “novo balanço” que agitaria as pistas de dança. Essa corrida ajudou na penetração gradual do Hip-hop no Brasil, tendo sido a dança a primeira expressão, entre os diversos elementos que compõem essa cultura, a adquirir espaço por aqui.

Nesse sentido, podemos utilizar como referência o documentário anexado ao DVD “1000 trutas 1000 tretas”, lançado recentemente pelo grupo de rap Racionais MC’s. O documentário narra a trajetória dos negros no estado de São Paulo, desde os tempos da

²⁸ Expressão com funcionamento estritamente sonoro, não guardando sentido algum antes da formatação de seu uso por Bambaataa

escravidão até os dias de hoje. Na construção dessa narrativa é apresentada uma trama que passa pela questão da identidade, a relação dessa população com a dinâmica da cidade, as práticas de socialização e os espaços festivos frequentados e estabelecidos pelos negros. Nessa narrativa é colocado como o Estado Novo de Getúlio Vargas coibiu os movimentos de luta de classe, atingindo os movimentos negros politizados, e como os bailes tornaram-se os espaços mais indicados para a manutenção dessa prática política.

Ainda nos anos sessenta, termos como *swing* e *samba rock* eram utilizados para denominar o som que tocava e caracterizava esses bailes. Vejamos o depoimento de Tony Hits:

“Eu comecei a prestar atenção na cultura dos bailes (...) você conseguia perceber a diferença dos bailes dos negros e dos bailes dos brancos. As músicas que você ouvia nos bailes dos brancos eram uma. Você ouvia lá Beatles, você ouvia Rolling Stones, você ouvia uma série de bandas dos anos sessenta... Monks. bandas que eram a referência direta do branco. (...) Quando você via tocando Ray Charles, quando você via tocando Sarah Vaughan, quando você via tocando Areta Franklin, aí você já tinha definição do que era o baile *black* e também o movimento, o povo”.

Nesta fala, Tony Hits delimita musicalmente o que eram esses bailes. Ainda no documentário acima citado, temos a fala de Eduardo, um dos discotecários mais antigos dessa tradição em São Paulo, e que nos ajuda a construir uma delimitação também na ordem espacial, de acordo com o contexto político da época e a dinâmica geográfica da cidade.

“Eu cheguei em 64, era época da ditadura, na Avenida Rio Branco e via aquela negrada reunida (...) eu conseguia ver a força da nossa comunidade, mas não conseguia ver o objetivo da nossa comunidade (...) Só resta uma alternativa: preciso dar uma organizada nesse pessoal, ter pontos de concentração. Ficava maquinando pra facilitar o trabalho e pra buscar novas lideranças. Aí nós fizemos um corredor que passava pelo Mappin por duas pontas: uma ponta na **esquina da rua direita, que até hoje eu chamo de meu escritório eterno** (grifo meu) e a outra ponta parando no Mappin”

O escritório desse “movimento” é a esquina. Os adeptos espalham-se pelas ruas, avançam no espaço público e têm a identidade e o comportamento, aspectos ilustrados pelo “visual *black*”, como ponto fundamental de ligação. Eduardo continua:

“Por mais que a polícia viesse com a finalidade de acabar. Por mais que o governo montasse todo um esquema pra acabar com o movimento, o movimento tá vivo até hoje. Por mais que a polícia vinha e arriava o pau a escola de samba abria de novo, o salão de baile nosso abria de novo!”

Nota-se que, apesar da repetição do termo “movimento”, em nenhum momento questão política alguma é apresentada em uma estrutura formal ou sistematizada. Passando da fala das “lideranças do movimento” para a fala de um dos adeptos, no caso uma moça freqüentadora dos bailes, percebemos no discurso um aprofundamento desta questão e a introdução de outros novos elementos para nossa análise:

“Estamos aqui no Mappin pra curtir o som, pra achar aquele som que nós queremos curtir. Todo mundo. Não só os negros, como os brancos, os mulatos. Nós queremos curtir o Jazz, queremos curtir o Pop, o Samba, o Rock. Todo mundo quer curtir aquele som, entende? Nós viemos aqui pra achar aquele meio social, aquele salão. Um determinado lugar onde você se sente bem, que você se sente gente. Não que você vegeta, você quer se sentir gente”.

Neste ponto podemos compreender que a primeira grande reivindicação deste “movimento” é, antes de tudo, o direito ao seu ritual festivo – momento fundamental para qualquer organização social. Neste momento, o vídeo mostra uma seqüência de imagens da época com violentas incursões policiais pela periferia de São Paulo. Não existe uma agenda política ou um programa sendo colocados em questão. Estes jovens queriam apenas “curtir aquele som”, num espaço onde cabiam várias referências musicais, assim como não se restringia à presença de diferentes etnias. Era simplesmente a busca por um espaço de socialização no qual, principalmente negros e negras, deixavam de lado sua dura rotina de

trabalho para se sentir bem. Deixavam de vegetar para finalmente se sentir gente. É uma reivindicação que passa por uma das necessidades mais básicas do ser humano: o direito de se reconhecer como tal e exercitar este reconhecimento em sociedade.

Nessa chave se situam, possivelmente, os elementos para a compreensão do motivo, em um primeiro momento, da existência de uma hegemonia absoluta de músicas de artistas americanos sendo executados nesses bailes. Vejamos a fala de Mano Brown, líder do grupo de rap Racionais MC's e considerado por muitos a principal figura do rap brasileiro.

“Porque eu também fui um cara, fui não, sou, alienado com muita honra. Sempre ouvi música americana, apesar de gostar de várias músicas brasileiras, eu sempre gostei de música americana. (...) em determinado momento eu acho que os brasileiros esqueceram dos pobres (...) O pobre não se identificava mais, nós era moleque pobre da rua, nós identificava com os americanos. Vai fazer o que? Coração ninguém manda, você entendeu? Alguma coisa faltou, certo mano?”.²⁹

Podemos, a partir dessa fala, entender também a razão para um posterior crescimento do sucesso de artistas brasileiros nos bailes. Figuras como: Os Originais do Samba, Carlos da Fé, Cassiano, Tim Maia e Jorge Ben, passam a realizar freqüentes shows nos bailes. Tomando como referência este último, podemos constatar na discografia do artista o eixo dessa mudança: Ben lançou discos com títulos como “Negro é lindo” (1971) e “África Brasil” (1976). Na canção “Negro é lindo”, ele canta:

“Eu só quero que Deus me ajude
A ver meu filho nascer e crescer
E ser um campeão
Sem prejudicar ninguém porque
Negro é lindo
Negro é amor

²⁹ Entrevista de Mano Brown cedida ao programa de Tony Hits, áudio disponível na rádio UOL.

Negro é amigo

Negro também é Filho de Deus³⁰”

Em “África Brasil”, Jorge Ben vai ainda mais fundo. Abre o disco com “Ponta de lança Africano (Umbabaraumba)” a história de um habilidoso jogador de futebol. Ainda na chave do futebol, assunto amplamente explorado pelo artista, grava “Camisa 10 da Gávea”, referência a Zico, ídolo da torcida do Clube de Regatas do Flamengo. Segue o disco narrando a história de “Xica da Silva”, a escrava que consegue alcançar poder e as honrarias de uma dama da sociedade. E fecha o disco com a potente faixa “Zumbi”, cuja letra começa citando algumas das nações africanas, depois caracteriza a situação dos negros no processo de escravidão ocorrido no Brasil e, por fim, evoca Zumbi como uma entidade que libertaria os negros dessa situação:

“Angola, Congo, Benguela

Monjolo, Capinda, Nina

Quiloa, Rebolo

Aqui onde estão os homens

Há um grande leilão

Dizem que nele há uma princesa à venda

Que veio junto com seus súditos

Acorrentados em carros de boi

Pois aqui onde estão os homens

Dum lado, cana-de-açúcar

Do outro lado, um imenso cafezal

Ao centro, senhores sentados

Vendo a colheita do algodão branco

Sendo colhidos por mãos negras

³⁰ *Negro é lindo*. IN: “Negro é lindo”. Jorge Bem. Universal Music, 1971.

Eu quero ver quando Zumbi chegar
Eu quero ver o que vai acontecer
Zumbi é senhor das guerras
Zumbi é senhor das demandas
Quando Zumbi chega, é Zumbi quem manda³¹”

O espaço de esquecimento que a música brasileira destinava aos pobres, diagnosticado por Brown, passa a ser preenchido por estes artistas que, num futuro não muito distante, servirão como significativas referências musicais e textuais a produção do rap brasileiro. Percebe-se que existem várias possibilidades de análise para compreender a chegada do movimento Hip-hop ao Brasil. Optamos aqui pela via da identidade, abordando a construção de uma tradição que compreende a afirmação de uma significativa camada da sociedade, a partir de performances festivas que giram em torno de um estilo musical bem específico³².

Após toda essa produção de bailes que ocorreu de meados dos anos sessenta até o final dos anos setenta, temos dois marcos importantes para a elaboração dessa genealogia do Hip-hop no Brasil. O primeiro deles é a chegada da música *funk*. O estilo musical tinha uma “pegada” mais forte que a do *soul*, assim como trazia uma identificação visual mais elaborada. O caminho que produtores de bailes já haviam estruturado serviu de campo fértil para a explosão do *funk*. Em São Paulo, o grande destaque fica para a festa “Chic Show”, produzida pelo DJ Luizão e que lotava o salão do Esporte Clube Palmeiras, um espaço até então destinado a eventos “brancos”.

No Rio de Janeiro, várias equipes de som como a Cash Box e a Furacão 2000 balançavam o subúrbio da cidade. James Brown era o ícone deste momento. Um pouco mais à frente, já nos anos oitenta, ocorreu a chegada de um novo estilo. Era um som que mantinha traços da música *black*, mas trazia também elementos eletrônicos, marcados pelo uso de sintetizadores. O primeiro nome a chamar atenção é o do grupo americano Sugar Hill Gang, considerado os compositores do primeiro rap, a música “Rappers delight”.

³¹ *Zumbi*. IN: “África Brasil”. Jorge Bem. Universal Music. 1976.

³² Ver anexo 3.

Existem inúmeros relatos que contam como o som do rap atingiu a juventude de São Paulo nessa época³³. Os primeiros a aderirem ao novo som foram os “b.boys”, dançarinos do *break* que se reuniam para dançar na estação de metrô São Bento. Muitos desses jovens trabalhavam como *office-boys*, carregando em seus rádios portáteis o som do rap por toda São Paulo. Rapidamente esses jovens passaram não só a ouvir rap, mas também a produzir suas músicas. O primeiro registro de rap produzido no Brasil é o disco “*Hip Hop Cultura de Rua*” (1988, gravadora Eldorado). A coletânea produzida por Nasi e André Jung (ambos integrantes da banda de rock Ira!) contava com a presença de grupos como: Thaíde e DJ Hum, MC Jack, Código 13, entre outros. Ainda em 1988, o selo paulistano Zimbabwe lança a coletânea “*Consciência Black*”, disco que contém os primeiros registros do grupo Racionais MC’s.

A aceitação do público foi imediata. Jovens da periferia paulistana passaram a se identificar com aquele novo som que trazia, além de música, um pacote comportamental próprio. Havia um modo de vestir, falar, dançar e uma visão crítica do mundo que acabaram por fundar um estilo de vida que se desenvolveria ainda mais nos anos seguintes. Os canais de troca alimentados pelo som *black* faziam circular o som e as idéias do rap. Ao mesmo passo que a grande mídia vinculava imagens que apresentavam a estética do Hip-hop, que envolvia, além da música, o *break* e o *graffiti*. Em 1988, o cinema exibia “As cores da violência” – do original “Colors” de Dennis Hopper. No ano seguinte, Spike Lee gritava “Faça a coisa certa” em uma trilha sonora recheada de Public Enemy³⁴. Em 1993, no Rio de Janeiro, MV Bill já subia nos palcos de bailes *funk*. No mesmo ano, em Brasília, GOG fundava o primeiro selo brasileiro especializado em rap, o *Só balanço*.

O rap vinha invadindo o Brasil literalmente pelas bordas. As juventudes marginalizadas, que cresciam sob o processo de redemocratização do sistema político, permaneciam açoitadas por uma condição de vida precária, marcada pela escassez de acesso aos bens básicos: saúde, educação, moradia, emprego e renda.

³³ Consultar: RUIZ, Baltasar. *Se há exclusão há resistência*. (RJ:PUC, 2005,mimeo.). Este trabalho apresenta um relato detalhado, baseado não só em pesquisa mas também na vivência do autor que foi *office-boy* neste período..

³⁴ Um dos primeiros grupos a direcionar a linguagem do rap para um campo mais contestador e politizado.

Nesse meio, o discurso do rap cai como uma luva, pronta a estapear verbalmente tudo e todos que esses jovens julgavam ser os responsáveis por essa condição de marginalização social. O primeiro álbum do grupo Racionais MC's musicaliza o "Holocausto Urbano", título do trabalho, que canta o estado de "Pânico na Zona Sul", ataca a violência policial em "Racistas otários" e conclui que vivemos "Tempos difíceis". Um quadro que se apresenta como um verdadeiro "Beco sem saída".

Os títulos das músicas de "Holocausto Urbano" ajudam a ilustrar, de forma contundente, a textualidade do rap que começava a se desenvolver no Brasil. A negação dos meios formais estabelecidos e o reconhecimento da situação de inclusão precária colocam o Hip-hop na condição de um movimento de contracultura. Diferente da geração dos tropicalistas, os jovens do rap não se lançam, por opção estética e comportamental, rumo à marginalidade social, eles nascem nessa condição e buscam, através da música, denunciar sua situação de marginalidade social. O rap surge para essa juventude como um caminho discursivo para colocar em questão os problemas que eles vivenciam cotidianamente.

Nas palavras dos Racionais MC's a "Voz ativa" desse grupo social:

"Não quero ser o Mandela
Apenas dar um exemplo
Não sei se você me entende mas eu lamento que,
Irmãos convivam com isso naturalmente
Não proponho ódio, porém acho incrível que o nosso comodismo já esteja nesse nível
Mas Racionais, diferentes nunca iguais
Afrodinamicamente mantendo nossa honra viva
Sabedoria de rua, o rap é a mais expressiva (E ai...)
A juventude negra agora tem a voz ativa (Pode crer)
Porque quem gosta de nós, somos nós mesmos"

Esse último verso se repete inúmeras vezes até o final da música, estabelecendo, no discurso do rap, uma possibilidade de ação fora dos meios institucionais vigentes. Era a vez deles por eles mesmos. Negros pelos negros, pobres pelos pobres.

Capítulo 2:

Novos tempos, novos modelos de controle social: repressão policial no Brasil do século XXI.

“A paz tá morta desfigurada no IML, a marcha fúnebre prossegue”

(Facção Central, em “A marcha fúnebre prossegue”)

No capítulo anterior foi feita uma abordagem histórica sobre o surgimento do Tropicalismo, relacionando o surgimento deste movimento com o contexto sócio-político que marcou a sociedade brasileira dos anos 1960-70. O pano de fundo utilizado para contextualizar esse momento histórico foi, por um lado, a ditadura militar brasileira e, por outro, a circulação de idéias através de meios culturais (livros, discos, filmes, revistas). Como se viu, foram idéias que apontavam para novas possibilidades de entendimento da sociedade brasileira e atuação dos jovens que participaram daquele movimento, certamente influenciados pelos ventos da contracultura que varriam o mundo naqueles tempos.

Na seqüência, foi apresentado um breve histórico do movimento Hip-hop, pontuando sua raiz jamaicana, o seu surgimento nos Estados Unidos e sua chegada ao Brasil. Surgimento esse que ocorre a partir de uma tradição já existente, ligada a outros movimentos de música negra.

Neste capítulo, iremos colocar o foco do trabalho no desenvolvimento do Hip-hop no Brasil, abordando questões que discutem o caráter contracultural desse movimento, assim como sua relação com o poder público, mais especificamente com seu braço mais presente nas periferias brasileiras: a força policial.

Como vimos no capítulo anterior, o Hip-hop é um movimento que nasce e se desenvolve nas zonas periféricas das grandes e desumanizadas metrópoles contemporâneas. Na definição de Chuck D, líder do grupo Public Enemy, “o rap é a CNN dos negros”. A frase do rapper, que lidera o mais politizado dos grupos de rap americano, aponta para algumas interpretações. Primeiro, ela revela que o meio de comunicação estabelecido - exemplificado pela gigantesca emissora de televisão CNN - não representa os interesses da população negra e pobre das periferias urbanas; segundo, coloca o veículo de comunicação mais importante, e que potencialmente estaria representado pelas diversas mídias, como uma função ocupada pelo rap junto a essas comunidades pobres e marginalizadas.

Colocando de outra forma, para Chuck D, o rap ocupa o papel da mídia. Mas que papel seria esse? Talvez possamos entendê-lo como o corpo responsável por levantar, apurar e noticiar os fatos que ocorrem na cidade. Curiosamente, é nessa direção que o rap estrutura e desenvolve o seu discurso. Algumas letras soam como verdadeiras crônicas urbanas, abordando questões que tratam do cotidiano destas áreas periféricas.

Em muitos casos, a identificação do rapper com sua comunidade faz com que jovens ligados ao movimento tornem-se verdadeiros porta-vozes desses espaços. Nesse sentido, a psicóloga Numa Ciro aborda muito bem essa e outras questões em sua dissertação de mestrado. Em seu trabalho a autora propõe uma interpretação das letras de rap através da psicanálise e da semiologia. Encarando o rap como a “crônica poética de um genocídio”, ela questiona:

“Pergunta-se, o que é que permite um rapper falar em nome de sua comunidade? Que processos estavam envolvidos no tomar a palavra perdida neste labirinto onde mora o monstro do silêncio, o qual sacrifica tantos jovens em escala crescente, a cada ano? Esta palavra não é qualquer uma. É uma palavra especial. Através do rap ela aparece ancorada na linguagem poética e traduzida em forma de crônica. Na crônica deste cotidiano se revela uma rotina que lambe a beira de um abismo onde a morte pode espreitar na curva mais próxima.”³⁵

Ainda nessa mesma chave, temos a declaração do rapper Macarrão, morador do Morro do Zinco, bairro do Estácio, Rio de Janeiro. No documentário “Fala Tu”,³⁶ Macarrão diz: “Eu não faço música de protesto, meu som é crônica do cotidiano”.

Nesse sentido, o próprio rapper não se coloca diretamente como um ‘contestador’, acaba, sim, localizando sua fala na pura condição de um relato que envolve sua própria vida e o espaço que o cerca. O tom de provocação nessa fala é latente e nos ajuda a compreender que a relação do rapper com a cultura urbana e o seu próprio espaço é algo fundamental para produção de sua obra, já que o lugar da nessas crônicas está em regiões bem específicas do espaço urbano. A identificação dos rappers com a região onde habitam é notória desde o próprio nome dos grupos (em São Paulo, por exemplo, existe o RZO -Rapa da Zona Oeste-), até as incansáveis citações de morros, favelas e bairros presentes nas letras. A música “Trutas e quebradas”, por exemplo, penúltima faixa do disco “*Nada como um dia após o outro dia*” dos Racionais MC’s, se estende por mais de seis minutos

³⁵ CIRO, Numa. *Rap a crônica poética do genocídio*. p. 45. (RJ, UFRJ, 2003, Mimeo)

³⁶ “Fala Tu”, 2003. Documentário dirigido por Guilherme Coelho.

enumerando trutas (gíria para amigo, parceiro) e quebradas (gíria para favela) relacionadas ao grupo.

O rapper carioca MV Bill lançou seu primeiro disco de forma independente, o álbum “CDD³⁷ mandando fechado”, que foi reeditado no ano seguinte, contando com a adição de algumas faixas e, posteriormente relançado pelo selo Natasha Records, gravadora de propriedade de Caetano Veloso. A reedição foi batizada de “*Traficando informação*”. Esse disco pode ser compreendido como uma verdadeira coletânea de crônicas sobre a Cidade de Deus e, ao contrário dos trabalhos posteriores, nele o foco de MV Bill está exclusivamente voltado para o cotidiano da favela onde vive³⁸. É isso que podemos ouvir já na faixa que dá início ao álbum, quando, ao som do toque de atabaques, Bill convida o ouvinte a penetrar no cotidiano de sua comunidade:

“MV Bill está em casa, pode acreditar. Vamos fazer uma longa viagem. Não para o inferno, tão pouco ao paraíso. Mas uma viagem na vida dura, na vida simples, na vida triste. De muitas pessoas que como nós vivem às margens da sociedade. Vivem sem voz, acuadas e oprimidas. Vamos fazer uma longa viagem, a uma cidade que segue sofrendo, que sofre vivendo, que chora sorrindo, e que sangra sem choro. Que tenta mudar o destino traçado para os filhos seus. Uma viagem de ida e volta, a uma cidade chamada de Deus”.³⁹

A expressão “está em casa”, bastante utilizada no rap, indica que o narrador conta tal história de uma posição de observação privilegiada. É justamente a idéia do olhar de dentro para dentro. Daquele que fala do lugar onde nasceu e foi criado, podendo, desta forma, se colocar como o guia da viagem que propõe. Outra expressão comum, tanto no rap como no funk carioca, é a do “cria” – ser cria significa ter nascido ou passado à infância em determinada comunidade; é uma idéia que reforça o sentido de ‘pertencimento’. Pertencer a um lugar, mas de forma mais ampla, significa também pertencer a uma condição. Condição de acuado, de precariamente incluído, daquele “*que vive às margens da sociedade*”.

³⁷ Sigla para Cidade de Deus, favela da Zona Oeste carioca.

³⁸ Ver anexo 4.

³⁹ “Introdução” IN: *Traficando informação*. MV Bill, Natasha Records, 1999.

Portanto, nessa música de abertura, Bill explicita não apenas o seu local de fala, mas também anuncia quem é o seu ouvinte. Este anúncio busca criar uma relação de proximidade entre o narrador e seus ouvintes.

A capacidade que MV Bill tem de realizar uma leitura crítica das mais diversas dinâmicas que ocorrem em seu próprio espaço de vivência reitera a argumentação de Lucrécia D'Alessio Ferrada, em sua obra intitulada "*Olhar Periférico*."⁴⁰ Ao afirmar que a percepção urbana ocorre "não como um dado, não se manifesta com uma certeza, mas é um processo e uma possibilidade. Altera-se conforme as características sócio-culturais e informativas (repertório) do morador da cidade"⁴¹, a autora está confirmando a mesma perspectiva que podemos ver exposta no já citado exemplo de Bill, ou seja, a maneira como o artista decide atuar a partir de uma metabolização simbólica que faz da cidade:

"A percepção como controle da experiência urbana surge como aquela dimensão da linguagem responsável pelo desenvolvimento da capacidade de apreender o cotidiano da cidade e extrair, daí, os elementos capazes de estimular a ação, o comportamento e a intervenção sobre ela."⁴².

Assim, compreendemos claramente que a percepção do seu próprio ambiente é o principal combustível para o trabalho artístico e de ativista comunitário⁴³ de MV Bill.

Continuaremos operando nesta chave de interpretação e leitura do rap como crônica, na relação do rapper com o espaço urbano e, para melhor sistematizar o assunto, iremos tratar especificamente das relações entre o Hip-hop, o espaço periférico como contexto sócio-geográfico que alimenta a textualidade do rap e a atenção que o poder público dirige a essas regiões periféricas.

Retomando os títulos dos discos de rap como rápida referência, podemos encontrar obras intituladas: "*Holocausto Urbano*", "*Raio X do Brasil*" e "*Sobrevivendo no inferno*", estes são os títulos dos primeiros três discos dos Racionais MC's. Os também paulistanos, Facção Central, lançaram: "*Versos sangrentos*", "*Direto do campo de extermínio*", "A

⁴⁰ FERRARA, Lucrécia D'Alessio. *Olhar Periférico*. São Paulo. Ed. USP, FAPESP. 1999.

⁴¹ Op. Cit. **Pp. 107**

⁴² Op Cit. **Pp. 107.**

⁴³ O rapper é fundador da Central Única das Favelas (CUFA). Voltarei a este tema mais à frente.

Marcha Fúnebre prossegue” entre outros bem ilustrativos. Se prosseguirmos nessa linha de análise, é fácil perceber que a principal questão abordada é a violência. Violência que se apresenta nas formas mais subjetivas, incluindo a precariedade de acesso aos serviços básicos ou nas formas mais diretas, como a violência policial. A primeira faixa do disco de estréia dos Racionais, por exemplo, *“Pânico na Zona Sul”*, apresenta essa relação entre espaço urbano e violência policial:

“Então quando o dia escurece
Só quem é de lá sabe o que acontece
Ao que me parece prevalece a ignorância
E nós, estamos sós, ninguém quer ouvir a nossa voz
Cheia de razões e calibres em punho
Difícilmente um testemunho vai aparecer
E pode crer a verdade se omite
Pois quem garante o meu dia seguinte?

Justiceiros são chamados por eles mesmos
Matam, humilham e dão tiros a esmo
E a polícia não demonstra sequer vontade
De resolver ou apurar a verdade
Pois simplesmente é conveniente
E por que ajudariam se nos julgam delinquentes
E as ocorrências prosseguem sem problema nenhum
Continua assim o pânico na Zona Sul”⁴⁴

A idéia de que, “só quem é de lá sabe o que acontece”, colocada já no primeiro verso, fala diretamente de um tipo de violência que ocorre em uma dimensão geográfica específica - uma violência que só as pessoas que vivem ali podem vivenciar.

O estado de pânico tem hora e lugar certo para acontecer e atinge uma parcela específica do corpo social, bem como as noções de isolamento e esquecimento também

⁴⁴ **Pânico na Zona Sul**. IN: *“Holocausto Urbano”*. Racionais MC’s, Cosa Nostra, 1990.

estão presentes nessa fala - elementos que veremos com certa frequência nas análises das letras de rap com as quais vamos trabalhar.

A percepção de que existe uma rachadura no tecido social é outro aspecto que aparece de maneira recorrente nas letras. A forma como a justiça opera nesses lugares é também questionada, já que o morador dessa parte da zona sul paulistana – “mais especificamente do bairro do Capão Redondo”, região onde vive o autor da letra, é considerado delinqüente pelo simples fato de habitar naquela área da cidade. O espaço público destinado à convivência acaba segregado pelo abandono. O bairro torna-se o território do medo, da insegurança e do perigo:

“Eu não sei se eles
Estão ou não autorizados
A decidir o que é certo ou errado
Inocente ou culpado retrato falado
Não existe mais justiça ou estou enganado?
(...)
O medo
Sentimento bem comum num lugar que parece sempre estar esquecido
Desconfiança, insegurança mano
Pois já se tem a consciência do perigo
E aí?
Mal te conhecem consideram inimigo
E se você der o azar de apenas ser parecido
Eu te garanto que não vai ser divertido”⁴⁵

Por fim, o compositor apresenta a inversão de papéis protagonizada pela polícia, ao concluir com a idéia de que a representação estatal, que deveria trazer a proteção, a lei e a ordem, no final acaba se tornando o instrumento causador do medo e da violência. Ainda segundo o rapper, essa inversão de valores ocorre porque a polícia age fora dos preceitos da

⁴⁵ Op cit.

lei. Ou seja, além de não cumprir sua função de garantir a segurança da população, nessas áreas periféricas sua ação é similar à daqueles que agem declaradamente fora-da-lei.

“Se julgam homens da lei
Mas o respeito eu não sei
(...)
Ei Brown
Você acha que o problema acabou?
Pelo contrário ele apenas começou
Não perceberam que agora se tornaram iguais
Se inverteram e também são marginais”⁴⁶

Ainda no mesmo disco, os Racionais MC's diagnosticam um dos focos da ação policial através da questão do racismo. Se o corte na escolha dos “alvos” que acabam sendo atingidos pela violência passa, em primeiro lugar, pelo aspecto geográfico (diretamente ligado à questão social), o segundo coloca o foco na questão racial. É o que se pode notar em alguns trechos da letra de “*Racistas otários*”:

“Racistas otários nos deixem em paz
Pois as famílias pobres não agüentam mais
Pois todos sabem e elas temem
A indiferença por gente carente que se tem
E eles vêm, com toda autoridade e o preconceito eterno
E de repente o nosso espaço se transforma num verdadeiro inferno
(...)
Os sociólogos preferem ser imparciais
E dizem ser financeiro o nosso dilema
Mas se analisarmos bem mais você descobre
Que negro e branco pobre se parecem mas não são iguais
(...)

⁴⁶ Op cit.

Enquanto você sossegado foge da questão
Eles circulam na rua com uma descrição
Que é parecida com a sua
Cabelo, cor e feição
Será que eles vêm em nós um marginal padrão?”⁴⁷

Neste ponto podemos utilizar o artigo do antropólogo Luiz Eduardo Soares, “*Geografia e violência no Rio de Janeiro*” publicado na Folha de São Paulo, em 13 de outubro do ano de 2004. Embora o autor utilize dados levantados para a cidade do Rio de Janeiro (a letra que estamos utilizando nesta análise foi composta por um paulistano), esse provável desencontro geográfico entre documentação e teoria não enfraquece a argumentação. Pelo contrário, só nos ajuda a reforçar a possibilidade da existência de uma lógica supra-local que direciona esse tipo de postura violenta frente às periferias de diversas cidades. Não por acaso, as falas de rappers de diferentes regiões do Brasil apresentam certa semelhança quando tocam na questão da violência, principalmente aquela capitaneada pela polícia.

De fato, Luiz Eduardo indica que existe coerência no discurso de Mano Brown, ao afirmar que: “No estado do Rio, em 2003, 6.624 pessoas foram assassinadas, 179 foram mortas em latrocínios e 1.195 perderam a vida por conta de ações policiais, a maioria das quais em condições que sugerem extermínio”.⁴⁸ E também quando ressalta que essa estatística: “significa que 18 pessoas foram assassinadas no estado do Rio, diariamente, oito das quais na capital. Em sua maioria jovens, do sexo masculino, entre 15 e 24 anos, pobres e negros, moradores das áreas mais pobres da cidade”.

O autor, apesar de sociólogo, não reconhece a questão econômica como causa única do problema, tampouco ignora o aspecto racial na análise do quadro dessa violência. Nesse sentido, segue a mesma lógica que Brown ao falar de uma força assassina que vem de fora, invade o espaço periférico e o transforma “*num verdadeiro inferno*”. Ou seja, a maioria absoluta das vítimas desse genocídio tem endereço certo e delimitado, classe social específica, *cabelo, cor e feição* também específicos. O jovem que reúne essa série de

⁴⁷ **Racistas otários**. IN: *Holocausto Urbano*. Racionais MC's, Cosa Nostra, 1990.

⁴⁸ SOARES, Luiz Eduardo. “**Geografia da violência**”.Folha de São Paulo, 13-10-2004.

características é potencialmente alvo da polícia, seja no Rio de Janeiro, em São Paulo, em Recife, ou em Brasília. Afinal, como disse o rapper GOG: “Periferia é periferia, em qualquer lugar.”⁴⁹

No compasso dos processos históricos que marcaram as últimas décadas no Brasil, as zonas de periferias cresceram enormemente. No Rio de Janeiro, por exemplo, em 2000, 20% da população vivia em favelas, sendo a maior parte das comunidades concentradas em áreas do subúrbio da cidade⁵⁰. O sociólogo José Cláudio de Souza Alves realizou um importante trabalho de pesquisa em sua tese de doutorado, texto que posteriormente foi editado com o título: “*Dos Barões ao extermínio – Uma História de violência na Baixada Fluminense*”.⁵¹

Nesse livro o autor descreve uma verdadeira epopéia da violência em um dos espaços periféricos mais significativos do Brasil – segundo o censo demográfico do IBGE para o ano de 2000, a Baixada Fluminense concentra uma população de 3.182.770 pessoas. É notável o esforço do autor em elucidar o processo de continuidade de um modelo de violência que vem desde os tempos da colonização portuguesa até os mais recentes e repetitivos casos de chacina na região. O ponto fundamental que José Cláudio ressalta, entre os inúmeros casos de violência levantados, é que eles correspondem a uma parte fundamental de uma arquitetura de dominação política que busca a afirmação e a manutenção de seu poder sobre a região da Baixada Fluminense. Portanto, o vasto conjunto de casos de violência, invariavelmente causando mortes, funciona como mais um dos mecanismos perversos dentro de uma estrutura de controle social e político.

O autor constrói um texto denso, sistematizando com exemplos claros e específicos casos onde a violência foi parte fundamental da estratégia que visa a hegemonia de um determinado grupo político. Foi esse louvável estudo que nos inspirou no recorte temporal desta monografia, isto é, o período pós-ditadura militar.

“Se no passado as máquinas clientelísticas partidárias estabeleciam um controle direto sobre a Secretaria de Segurança na nomeação de delegados e, conseqüentemente, no

⁴⁹ Trecho da música “Brasília periferia”.

⁵⁰ Dados obtidos através do web-site: www.favelatemmemoria.com.br

⁵¹ ALVES, José Cláudio de Souza. *Dos barões aos grupos de extermínio, uma história de violência na Baixada Fluminense*. Duque de Caxias: APPH, CLIO, 2003.

controle das atividades ilegais (contravenção, lenocínio, jogatina, violência) agora, a ditadura militar assumiria para si esse controle”.⁵²

Nesse sentido, José Cláudio de Souza Alves elabora a construção histórica do modelo de Polícia Militar vigente. Ele surge no período ditatorial e segue em atividade nas ruas de nossas metrópoles até os dias de hoje, garantindo a manutenção de seu papel de agente da violência, pois se “a intervenção militar no poder local da Baixada chegava assim, ao seu fim, radicalizando algumas das suas principais práticas, o terrorismo e a ilegalidade (...) o que estava em jogo para os militares não era tanto a perpetuação da sua tutela, mas a continuidade dos mecanismos que haviam montado”.⁵³

Com efeito, essa polícia é comprovadamente corrupta e extremamente violenta, tendo nas ações de ilegalidade seu marco principal de atuação, e o uso político de sua força como pano de fundo.

É grande a dificuldade de acesso aos registros oficiais que deveriam contabilizar os dados da violência praticada pelas forças policiais. Em determinados períodos estes registros simplesmente inexistem e, muitas das vezes, são manipulados por órgãos do Estado ou disseminados de forma confusa e parcial.

Por esse motivo, é possível que José Cláudio tenha realizado sua pesquisa com base em fontes secundárias, ou seja, matérias publicadas pela imprensa escrita. Essa mídia, que de maneira incansável relatava os casos de violência, acabou construindo uma relação ambígua com a Baixada Fluminense. Por um lado, as matérias pressionavam por uma maior investigação dos fatos, mas, por outro, acabavam segregando a região como o território do terror, como terra-sem-lei, lugar mais violento do mundo, entre outros “títulos” pelos quais a Baixada ficou internacionalmente conhecida.

O citado autor, analisa esse aspecto como se fosse “uma ambigüidade que se estabelece entre a solidariedade e a rejeição”⁵⁴, dado que a violência do estado só passou a ser foco de atenção das classes média e alta quando a violência passou a atingir seus filhos, justamente no período da ditadura militar. No caso da Baixada e de outras regiões

⁵² Op cit. Pp. 106.

⁵³ Op cit. Pp. 107.

⁵⁴ Op cit. Pp. 148.

periféricas, esse processo de extermínio sistematizado e organizado a partir do Estado, começa antes da ditadura e não cessa com o final da mesma. Esse é um ponto interessante para a elaboração desta monografia no que diz respeito aos aspectos visíveis de descontinuidades entre a geração dos anos sessenta, anteriormente tratada, e a atual, especialmente a que faz parte do movimento Hip-hop.

O Hip-hop é um movimento que enxerga e busca, à sua maneira, narrar essa continuidade da violência. O CD “*Antigamente quilombos, hoje periferia*”, do grupo paulistano Z’África Brasil, é emblemático neste aspecto. É um título que remete a uma realidade histórica - o quadro da escravização - relacionando as etnias africanas em sua condição de submissão e de resistência, o espaço do quilombo. Atualizando assim essas duas vias na imagem da periferia, espaço ocupado pelos que sofrem diretamente o terror da repressão policial contemporânea e que, através do Hip-hop, exercitam sua resistência.

Mais uma vez, é o espaço que o grupo Facção Central classifica como *campo de extermínio*: “aqui é facção direto do campo de extermínio, testemunha da carnificina, debaixo da chuva de tiro (...) Pro porco de farda me abater igual um rato. Trocar meu corpo decapitado por um abono no salário”.⁵⁵ A imagem histórica do campo de extermínio é retomada para, na voz do rapper, ilustrar o genocídio que a polícia paulistana realiza nas regiões periféricas daquela cidade.

Testemunha da situação de guerra que ocorre no contexto onde vive, o compositor Eduardo foi mais um dos rappers acusados de fazer apologia da violência através de suas músicas. Em 2000, a música e o vídeo de “*Isso aqui é uma guerra*” foram censurados por uma medida tutelar de autoria do promotor Maurício Lemos Porto Alves. A argumentação do promotor foi a de que a música e (especialmente o vídeo) faziam apologia à violência e ao crime, incitando os jovens consumidores desses produtos culturais a agirem de maneira violenta.

De fato, o vídeo simula uma situação na qual um grupo de homens armados protagoniza um assalto a uma casa de luxo. Apesar da ausência do suporte das imagens, é interessante apresentar e discutir, mesmo de forma rápida, o seu conteúdo.

⁵⁵ **SP Aushwits (direto do campo de extermínio)**. IN: *Direto do campo de extermínio*. Facção Central, Skyblue music. 2005.

A imagem que abre o vídeo é um mapa do bairro do Itaim Paulista, periferia de São Paulo. A primeira cena é um plano feito de um helicóptero, a partir de um vôo rasante sobre alguma favela. Na seqüência, o corte mostra um homem negro caminhando por uma favela, com as ruas de terra, esgoto a céu aberto e habitações precariamente construídas. Esse homem bate à porta de uma das casas e encontra um segundo rapaz. O vídeo segue com a imagem de três homens sentados em volta de uma mesa repleta de armas, aparentemente discutindo algum tipo de plano ou ação. O próximo corte mostra o mesmo grupo armado abordando uma mulher, no momento em que ela entra em casa através da garagem.

Desse ponto em diante, o vídeo passa a apresentar, de forma simultânea, as cenas deste e de outros assaltos (um seqüestro relâmpago, um assalto a banco, dentre outros) com imagens de cenários típicos da periferia e de bairros com seus prédios de luxo. O vídeo tenta mostrar, através da seqüência de imagens, o abismo social existente no Brasil. No mesmo sentido, a letra da trilha sonora do filme busca criar uma relação entre a situação de miséria vivida na periferia paulistana e as ações criminosas que a música relata:

“É uma guerra onde só sobrevive quem atira
Quem enquadra a mansão, quem trafica
Infelizmente o livro não resolve
O Brasil só me respeita com um revolver
(...)
Vai se ferrar é hora de me vingar
A fome virou ódio e alguém tem que chorar
Não queria cela, nem o seu dinheiro, nem o boy torturado no cativoiro
Não queria um futuro com conforto esfaqueando alguém pela corrente no pescoço
Mas 357 é o que o Brasil me dá
(...)
É o cofre versus a escola sem professor
Se for pra ser mendigo doutor, eu prefiro uma glock com silenciador
Comer seu lixo não é comigo, morô?
Desce do carro senão tá morto
Essa é a lei daqui, a lei do demônio

Isso aqui é uma guerra

(...)

Não chora vadia que eu não tenho dó

Dá a bolsa na moral, não resiste o B.O.

Aqui é outro brasileiro transformado em monstro

Semi-analfabeto, armado e perigoso

(...)

Mato o filho do boy como o Brasil quer ver

Esfrega na cara sua panela vazia, exhibe seus direitos com o sangue da vadia

É a lei da natureza: quem tem fome mata

Na selva é o animal, na rua é o empresário inconseqüente, insano, doente

O Brasil me estimula a atirar no gerente

Aqui não é novela, não tem amor na tela”⁵⁶

Tanto a música quanto o clipe evocam as fortes imagens de violência dos assaltos, talvez o ponto que salte mais aos olhos e fale mais às nossas sensibilidades. Contudo, proponho aqui a mudança de foco para um outro sentido do discurso que é apresentado pelo narrador. Sob esse prisma, o ângulo mais importante da história será como o assaltante relaciona sua ação com o contexto social em que vive. No caso, o ladrão afirma só entrar na guerra porque “*infelizmente o livro não resolve*”, só conseguindo, na sua visão, respeito frente à sociedade através de uma arma.

Essa afirmativa está em assonância com a “teoria da invisibilidade social”,⁵⁷ segundo a qual o meliante em questão protagonizaria, no momento do assalto, mais que um ato ilícito; mas também um chamado, que coloca em evidência a sua própria existência e imagem como indivíduo. Individualidade que até então havia sido apagada do corpo social. Dessa forma, segundo a “teoria da invisibilidade social, o assalto é antes de tudo um ato emotivo, no sentido em que o assaltante, desprovido de qualquer espécie de reconhecimento social, encontra no drama daquele momento uma ligação intensa com sua vítima através do sentimento de medo.

⁵⁶ **Isso aqui é uma guerra.** *Versos sangrentos.* Facção Central, Skyblue music. 2000.

⁵⁷ BILL, MV; SOARES, Luís Eduardo; ATHAYDE, Celso. *Cabeça de porco.* Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

Na seqüência da música se fala em vingança, na transformação da fome em ódio, operação que, por conseqüência, alimenta a ação criminosa. O narrador ainda afirma que não gostaria de ascender socialmente através da violência, mas coloca que a periferia recebe, no lugar de escolas, armas de calibre 357. É dessa forma que a violência se justifica para o narrador, pois ele vive sob *a lei do demônio*, uma vez que o assaltante é um brasileiro que foi transformado em monstro e que, por sua vez, apenas segue “*a lei da natureza*”.

Não se propõe com esse argumento a defesa da violência, nem tampouco omite a defesa do grupo Facção Central. A intenção é apenas a de problematizar a questão da liberdade de expressão, tão louvada como uma conquista que a sociedade brasileira obteve com o fim da ditadura militar. Em entrevista, na época da censura ao vídeo, o próprio rapper Eduardo disse:

"A gente colocou ali uma denúncia. O clipe está mostrando que uma pessoa esquecida na periferia pode vir a se tornar um bandido perigoso (...) E no final (do vídeo), um bandido é preso e o outro é morto, mostrando que a vida do crime não compensa."

Em resposta a este episódio da censura, o mesmo rapper compôs uma outra música lançada no disco seguinte do Facção Central:

“Aí, promotor o pesadelo voltou!

Censurou o clipe mais a guerra não acabou

Ainda tem defunto a cada 13 minutos na cidade entre as 15 mais violentas do mundo

A classe rica ainda dita a moda do inferno: colete a prova de bala embaixo do terno

No ranking do seqüestro: 4º do planeta

51 por ano com capuz e sem orelha

(...)

Meu clipe ainda era um sonho e é real o pesadelo

(...)

Pode censurar, me prende me matar

Não é assim promotor que a guerra vai acabar”.⁵⁸

⁵⁸ **A guerra não vai acabar.** IN: “*A marcha fúnebre prossegue*”. Facção Central, Skyblue music 2002.

A música fala claramente da situação de censura sofrida pelo grupo no disco anterior. A argumentação que o autor aborda nesse novo rap é a de que a música que ele produz não é um mecanismo que alimenta a violência, mas realiza, sim, uma leitura crítica da violência já estabelecida na sociedade. Estabelecida, inclusive, por um processo que o rapper busca minimamente reconstruir em sua narrativa.

É nesse sentido que o cantor diz que seu vídeo ainda era um sonho; e a realidade um pesadelo. Esse argumento coincide com o mesmo tipo de interpretação acadêmica que compreende o rap como um tipo de crônica urbana.

Alguns anos antes do caso de censura do grupo Facção Central, o rapper paulistano Xis passou por uma situação semelhante: desde 1989 participava da formação do grupo DMN, um dos pioneiros do rap paulistano, e começou a ter problemas com a justiça quando decidiu tentar a carreira solo. Antes mesmo de lançar seu primeiro álbum, Xis sofreu processos por calúnia e difamação. Essa história o próprio rapper conta em áudios retirados de um jornal de TV e editados na penúltima faixa de seu primeiro disco, “*Seja como for*”. Vejamos na íntegra a reprodução da fala da repórter Joana Gomes, do jornal CJM notícias, editada e inserida na música:

“Hoje à tarde no tribunal de justiça o cantor de rap Xis foi absolvido por cinco votos a dois. Processado por calúnia, difamação, acusado de incentivar o uso de drogas e fazer apologia ao crime em suas letras o rapper conseguiu ser inocentado fazendo sua defesa baseada em sua conduta pessoal. Além disso, três fatores parecem ter sido decisivos para provar a inocência do réu: primeiro, a incompetência do governo em obstruir o acesso da população às armas e às drogas que proliferam na periferia. O rapper diz apenas estar retratando o que acontece nos bairros mais carentes e ainda insinuou a participação de membros do governo no que ele chama de “conspiração do controle eterno”; segundo, a promotoria foi ineficiente nas provas de acusação. A maioria dos jurados ficou convencida de que o sistema judiciário se colocaria em cheque ao condenar um músico após os casos de corrupção no governo que não deram em nada; terceiro, o rap é um estilo musical contestador. Uma pesquisa realizada entre jovens da periferia e da classe média alta do país

mostra que os adolescentes estão consumindo cada vez mais estes artistas. Não seria bom dar maior dimensão ao caso.”⁵⁹

Essa fala é fundamental para a nossa conclusão sobre alguns dos pontos abordados até aqui. O primeiro argumento que a repórter coloca para explicar a absolvição de Xis é, justamente, a situação de abandono e a ausência de políticas públicas voltadas para as periferias. Relacionado com esse aspecto, temos novamente a idéia de que o rap apenas retrata “*o que acontece nos bairros carentes*”. Por outro lado, a repórter argumenta também que o caso de Xis se resolveu, dentre outras formas, pela inabilidade do próprio sistema judiciário, que não encontrou argumentos consistentes para a acusação de um músico, tendo em vista a fragilidade, ou conivência, da justiça frente a casos de corrupção no governo. Em seu último argumento, a repórter coloca em cena um elemento novo na nossa análise: a questão da produção e do consumo do rap.

Já vimos anteriormente alguns exemplos de como o rap realiza uma crônica direcionada a uma determinada leitura sobre a condição periférica no Brasil contemporâneo. É fato que o rap tem um lugar de fala específico, lugar onde este tipo de música é produzido e consumido sem gerar maiores problemas. Mas como será que o restante da sociedade recebe essa produção? Em todos esses casos, em que um artista devido à especificidade de sua produção deixa de frequentar os cadernos de cultura e passa a ser noticiado nas páginas policiais, delineiam-se alguns caminhos para compreender a recepção, por parte da chamada “sociedade”, dessa arte produzida nas periferias pobres e marginalizadas.

Recorro ao texto de Jane Souto, em artigo que faz parte do livro “Galeras cariocas”:

“E se essa experiência não se faz sem conflitos, se ela gera, entre alguns setores da classe média, uma espécie de temor ou pânico, se é limitada no tempo e no espaço, se está longe de se configurar como um exemplo de “democracia racial ou social”, não deixa

⁵⁹ **Tiva.** IN: “*Seja como for*”. Xis, Trama/4P. 2000.

porém de representar, em sua forma embrionária, uma nova promessa de relação contra a segregação da cidade”⁶⁰.

Podemos, a partir dessa contribuição, “ler” o rap como uma possibilidade de diálogo entre duas esferas da sociedade brasileira. Esferas que, a grosso modo, podem ser compreendidas e diferenciadas pelos termos da inclusão e da precariedade. Esta seria uma abordagem que vai contra todas as conhecidas teorias de integração social e de existência de uma miscigenação positiva e plena. Seria ainda reconhecer a fratura que existe e se reproduz, cotidianamente, em diversos campos da sociedade brasileira.

Como ponto diferencial nesse diálogo está à origem de onde parte a primeira fala. Ou, colocando de outra forma, é possível perceber no contexto atual a emergência de um novo diálogo social, protagonizado por jovens moradores das periferias brasileiras. Como Jane Souto bem frisa, a música é apenas um estopim, o exemplo ainda não concretizado desse novo modelo de projeto de democracia.

Ao que parece, é a partir da música que se ensaia essa nova possibilidade de convivência e de diálogo entre segmentos sociais apartados pela diferença. Primeiro para dentro do próprio grupo e, posteriormente, para todo corpo social. Nesse ponto é interessante que lembremos do primeiro capítulo deste trabalho, no qual relatamos as novas possibilidades de reflexão sobre a sociedade brasileira dos anos sessenta e que surgiram com o Tropicalismo⁶¹. Podemos arriscar, nesse sentido, a afirmar que essa é uma tradição que se mantém no Brasil desde os anos 1960-70.

Isso posto, poderíamos afirmar que o Hip-hop dá continuidade a um tipo de prática cultural (e porque não política e social), atualizando sua maneira de agir no compasso das novas possibilidades estéticas que são oferecidas pelo mundo contemporâneo. Retomemos aqui o ponto anunciado na página cinco deste capítulo, quando falávamos da ação do rapper a partir da percepção do seu local de vivência. Para isso, podemos utilizar o exemplo de MV Bill, um rapper que repetiu, em inúmeras entrevistas, que não era um artista, mas sim um ativista. De fato, Bill é um dos fundadores da Central Única das Favelas (CUFA),

⁶⁰ SOUTO, Jane. “Os outros lados do funk carioca”. In: VIANNA, Hermano (Org). *Galeras cariocas*. Rio de Janeiro: ed. UFRJ, 1996.

⁶¹ BEY, Hakim. “Música como principio organizacional” In: “TAZ”. São Paulo, Conrad editora, 2000.

organização não governamental que nasceu com a proposta de atuar nos espaços das periferias a partir da cultura urbana jovem, no qual se incluem os elementos que constituem o movimento Hip-hop.

O slogan “Fazendo do nosso jeito” é emblemático para compreender a “filosofia” da CUFA e ajuda a explicar a projeção do mencionado rapper, e da própria CUFA, e como foram ganhando destaque nesse papel de mediação entre *morro* e *asfalto*. Contudo, essa relação que hoje é vista com alguma estabilidade já passou por momentos de turbulência, como revela a história.

Uma das primeiras iniciativas da CUFA foi a criação de um núcleo de audiovisual. As pessoas envolvidas com a organização acreditavam que a linguagem do cinema deveria ser apropriada e utilizada pelo Hip-hop. Partindo desse princípio, também no emblemático ano de 2000, MV Bill produziu o vídeo sobre a música “Soldado do morro”. Ele foi realizado a partir de uma vasta coleção de imagens capturadas em favelas de todo o Brasil e começa com MV Bill atuando como repórter de um “Jornal do Rap”. O repórter Bill apresenta a reportagem com a seguinte fala:

“Foi exatamente aqui neste local onde surgiram as primeiras denúncias de que crianças vivem em condições sub-humanas. É difícil de acreditar que existe no país do carnaval e do futebol verdadeiros campos de concentração infantil onde crianças matam e morrem ao desenvolver os seus trabalhos para os traficantes. As denúncias afirmam ainda que os verdadeiros culpados estão escondidos em barracos dentro das comunidades. Mas segundo alguns moradores, os verdadeiros culpados estão fora das comunidades. O fato é que não sabemos quem são os verdadeiros culpados. Você, você sabe? Aqui é Alex Pereira Barbosa, de um campo de concentração qualquer para o Jornal do Rap”

Em seguida, com o próprio MV Bill portando um fuzil e cantando na laje de uma casa, começa a música. Daí para frente Bill simula, junto aos “meninos do tráfico”, situações do cotidiano daquelas comunidades ali retratadas. Os jovens atiram, simulam a venda de drogas ou simplesmente aparecem portando armas de grosso calibre. Essas imagens levaram o rapper também a ser investigado por uma suposta apologia ao crime. No dia 10 de janeiro de 2001, o jornal Folha de São Paulo noticiava:

“Uma cópia de "Soldado do Morro", de MV Bill, será entregue hoje por representantes do rapper ao delegado Ricardo Dominguez Pereira, da Delegacia de Repressão a Entorpecentes do Rio, responsável por investigar o suposto crime de apologia ao crime no clipe”⁶².

Mais uma vez o trabalho de um músico de rap era transferido, na mídia, do caderno de cultura para o policial. Alguns anos mais tarde, as mesmas imagens que foram utilizadas no vídeo “Soldados do Morro” comporiam um documentário intitulado “Falcão – meninos do tráfico”. Essas imagens apresentavam, por um ângulo inédito, a situação dos menores envolvidos com o tráfico de drogas. Devido ao respeito e admiração que esses jovens tinham por Bill, acabaram se deixando retratar em situações nas quais colocam de lado a “postura bandida”, marcada pela violência e desumanidade, permitindo que aflorassem nos discursos histórias que valorizam sentimentos puros e sublimes. As armas e as histórias sobre mortes saem de cena, cedendo espaço para os sonhos de cada um desses jovens. O projeto de Bill atingia assim seu objetivo, modificando o foco da abordagem comumente dada à questão do tráfico de drogas.

Simultaneamente, percebe-se uma diferente no direcionamento das notícias publicadas na grande mídia. Em 23/03/2006, a mesma Folha de São Paulo, agora na seção de cultura, dá a manchete: “Falcão aparece como marco nos telejornais”, referindo-se à exibição de um trecho do documentário em um programa de horário nobre da TV Globo. Em apenas seis anos MV Bill passou de acusado a premiado, vivendo sem grandes diferenças as duas situações graças a um trabalho que tem a mesma raiz e inspiração.

Este tipo de “anistia” diagnosticada acima, através da mudança de tratamento da mídia em relação à produção do rap, na realidade só registra de forma abstrata uma mudança de postura da sociedade em geral frente ao Hip-hop. Não modifica em nada a postura dos rappers, pois, de fato, as questões e problemas denunciados nas músicas continuam exatamente as mesmas. Da parcela que exerce o poder de forma hegemônica e excludente na sociedade brasileira fazem parte os mesmos grupos que controlam a mídia, o

⁶² “MV Bill entrega cópia de videoclipe à DRE do Rio”. Folha de São Paulo, 10/01/2001.

judiciário e a polícia. A grande maioria da população, pobre e excluída, continua buscando as formas de inserção social que lhe são negadas.

O Hip-hop tem sido, entre as várias formas possíveis, uma das que parecem mais interessantes para os jovens das periferias brasileiras. Por mais que Mano Brown alerte dizendo: “ai molecadinha, não vai pra grupo não. A cena é triste. Vamos estudar, respeitar o pai e a mãe, e viver. Viver, essa é a cena”⁶³, nem sempre a cena tem mudado.

O rap tem se alastrado e carrega com ele uma multidão de admiradores. De fato, esse crescimento pode ser explicado, em grande parte, pelas perversas condições sociais existentes no Brasil, frutos de um desenvolvimento econômico historicamente desigual e dependente, num quadro em que as instituições educacionais cada vez se degradam mais. Dessa forma, a possibilidade de algum reconhecimento e inserção social pela cultura, notadamente a música, acaba restando como um espaço fundamental na formação e no reconhecimento social de uma imensa maioria de jovens pobres, que “vegetam” muitas vezes nas periferias das grandes cidades. Para estes, os cantores citados neste trabalho, dentre muitos outros, tornaram-se referências decisivas em suas vidas.

Contudo, é importante mencionar que essa alternativa não se apresenta como um projeto formalizado para essa parcela da sociedade. É um processo contínuo de construção de uma cidadania possível frente ao contexto social brasileiro. Se por um lado a rapper Nega Giza provoca dizendo que: “não há no fundo um ideal, esse é só meu jeito de menina marginal”⁶⁴, o finado Sabotagem tinha uma das frases mais emblemáticas da nossa música popular, ao afirmar que “Rap é compromisso, não é viagem”⁶⁵.

Curiosamente as duas falas se encontram na análise que Maria Rita Kehl propõe para o movimento Mangue Bit, de Recife, mas que nos parece cabível também para o Hip-hop:

“Não se trata da politização do cotidiano. Não se percebe nas letras das músicas uma menção à vida pública no sentido de um projeto de articulação política unindo toda a comunidade no espaço comum da rua ou da praça. Ao contrário. É o descaso da República

⁶³ **Eu sou 157**. “*Nada como um dia após o outro dia*”. Racionais MC’s, Cosa Nostra, 2002.

⁶⁴ **Filme de terror**. “*Na humildade*”. Nega Gizza, 2002.

⁶⁵ **Rap é compromisso**. “*Rap é compromisso*”. Sabotagem, Cosa Nostra, 2000.

com o espaço público, o fato de que nada garante ao sujeito que os governos assumam sua responsabilidade sobre alguns aspectos essenciais de suas vidas (...).⁶⁶”

Penso, por fim, que podemos compreender que a ação política do rap está no próprio fato deste existir. Na percepção e na narrativa do mundo que o rap realiza. É nesse sentido que o rap aponta para uma regionalização dos problemas atuais da sociedade brasileira, fazendo com que o debate acerca da questão nacional perca gradualmente sua força frente à emergência de uma série de necessidades que são pontuadas por dinâmicas locais e referem-se a espaços específicos que o corpo social ocupa ou habita.

Assim, cada “mano” fala por sua própria “quebrada”, estabelecendo, através de problemas comuns, uma grande rede que se fortalece na conexão com outros pontos de uma imensa e abandonada periferia. Poderíamos até mesmo imaginar um diálogo fictício entre MV Bill e Mano Brown: o primeiro diria que “o mundo se organiza, cada um à sua maneira”⁶⁷. O segundo demonstraria humildade e concluiria, numa referência clara a Belchior, que é “apenas um rapaz latino-americano, apoiado por mais de cinquenta mil manos”⁶⁸.

MV Bill fala da e pela Cidade de Deus. Da mesma forma Brown o faz pela Zona Sul de São Paulo. Cada um compõe o hino de sua nação imaginada, e com certeza ambos concordam com Nega Gizza que, no final da música “Filme de terror”, repete inúmeras vezes: “não vou morrer pelo Brasil, não vou morrer pelo Brasil, não vou morrer pelo Brasil...”.

⁶⁶ KEHL, Maria Rita. “Da lama ao caos: a invasão da privacidade na música da Nação Zumbi”. In: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloísa; EISENBERG, José (Org). *Decantando a República, inventário político da canção brasileira*. v. 3, Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

⁶⁷ **Só Deus pode me julgar**. “Declaração de guerra”. MV Bill, Natasha Records, 2002.

⁶⁸ **Capítulo 4, versículo 3**. “Sobrevivendo no inferno”. Racionais MC’s, Cosa Nostra, 1998.

Conclusão

A partir da análise de aspectos que cercam a Tropicália e o Hip-hop podemos concluir que existe na sociedade contemporânea a permanência de certas práticas inerentes ao período da ditadura civil-militar brasileira. Essa questão se coloca pertinente quando percebemos algumas estratégias sistemáticas e contínuas cuja finalidade é estabelecer o controle de parte da sociedade civil. Acreditamos que o Estado dita essa dinâmica no ritmo compassado da marcha dos soldados de suas polícias, acabando por fazer de censuras, prisões arbitrárias, seqüestros, torturas e o mais puro e direto ato de extermínio, elementos de uma *praxis* da segurança pública.

Da mesma forma como ocorreu no período anterior à instalação da ditadura militar, em 1964, existe hoje a construção, por parte do aparelho repressivo estatal, de todo um ambiente de insegurança, tensão e medo. A assimilação desses sentimentos por parte da sociedade é o que gera uma demanda por ações drásticas com a finalidade de alcançar a solução ideal: a reinstalação de uma determinada ordem social.

Nesse processo é necessária a criação do antagonismo entre os que legitimam o conjunto de normas seguidas pela chamada ‘boa sociedade’ e aqueles que, de alguma forma, põem em “risco” as prescrições dessa mesma cartilha social. Assim, parte-se do princípio de que existe um inimigo a ser combatido. Durante a ditadura militar, esse inimigo que passou a ser “internalizado” segundo as novas definições da Doutrina de Segurança Nacional era identificado não só nos militantes da esquerda, mas em todos aqueles que fugissem às normas de “bom comportamento” estabelecidas pelo regime militar, entre os quais incluíam-se aqueles que participassem ou difundissem algum tipo de arte identificada com os elementos da contracultura.

Hoje, além dos que praticam uma produção cultural identificada com o pensamento que aqui estamos chamando de ‘contracultura’, existe um outro conjunto de indivíduos que compõem uma espécie de contraponto da ‘boa sociedade’. Para elaborar essa questão devemos, em um primeiro momento, nos debruçar sobre a chamada “situação de guerra”⁶⁹ veiculada diariamente pela grande imprensa, na qual a cidade do Rio de Janeiro aparece quase sempre como um espaço urbano conflagrado.

⁶⁹ O jornal *O Globo*, de 04 de dezembro de 2005, traz uma grande matéria intitulada “A guerra do Rio”.

O ‘estado de guerra’ é aquele em que o reconhecimento do inimigo fica mais claro, possibilitando uma oposição mais acirrada e pontual. Como em toda guerra, o objetivo final é a eliminação do inimigo. Assim, novamente é possível estabelecer um paralelo com o momento da instauração da ditadura militar, no qual as ações do chamado “inimigo interno” são utilizadas para legitimar a truculência da repressão, quando na verdade sabe-se que a construção da imagem desse ‘inimigo’ é uma elaboração puramente ideológica.

Na ditadura, a identificação do inimigo se colocava a partir do posicionamento ou de um suposto envolvimento político do indivíduo. Atualmente, essa identificação parte de pressupostos baseados em critérios geográficos e sociais, impondo à parcela mais miserável da população uma aproximação cada vez maior entre pobreza e criminalidade.

No decorrer deste trabalho tentamos realizar esse tipo de leitura através da arte. Mas como as próprias letras de rap indicam, as ações policiais atingem diretamente uma parte específica da população e o fazem de maneira duvidosa. A ilegalidade contida nessas ações é tolerada – e até mesmo incentivada - pelo aparato repressivo estatal, dada a pressão da sociedade e da avalanche da demanda de ações contra a chamada escalada da violência. A compreensão desses atos ilegais, a sua aplicação e funcionalidade dentro da lógica da segurança pública, relacionam-se com seguintes pontos: os *autos de resistência*; o *crime de associação ao tráfico* e o *mandado de busca e apreensão genérico*⁷⁰.

O *auto de resistência* é um documento policial criado no período da ditadura⁷¹, cuja função é registrar eventuais situações de resistência armada que possam acontecer durante as operações policiais. O que ocorre hoje é que os autos de resistência vêm sendo utilizados para registrar qualquer ocorrência de morte, tenha ela resultado ou não de uma situação de resistência à prisão. Dessa forma, a polícia fluminense vem manipulando o registro de informações sobre essas ocorrências em todas as operações em que acontecem óbitos. As condições em que essas mortes acontecem são descaracterizadas e isso ocorre sempre no sentido de incriminar a vítima. Essa manipulação acontece mesmo quando as mortes não ocorrem em situação de conflito, contradizendo as regras da própria corporação policial – quando a vítima não está armada ou é morta pelas costas, por exemplo. Portanto, a

⁷⁰ *Relatório Rio – Violência Policial e insegurança pública*. Org. Justiça Global. Rio de Janeiro: Justiça Global, 2004.

⁷¹ Ordem de serviço n.803, de 02/10/1969

manipulação do auto de resistência acontece para disfarçar a ilegalidade das incursões policiais nas favelas e periferias do Rio de Janeiro.

Outro aspecto importante para nossa conclusão é o chamado *crime de associação ao tráfico*. Essa manobra vem sendo utilizada como uma forma de desrespeito aos moradores de favelas e periferias, no sentido em que invade até mesmo o círculo de relações íntimas e privadas dos indivíduos. É o caso, por exemplo, de ações da polícia militar cujo propósito é evitar o velório de determinado traficante de drogas⁷². Nesses casos, retira-se dos parentes do morto até mesmo o direito de cumprir um determinado ritual que há séculos faz parte da cultura em que toda a sociedade brasileira se inscreve. Partindo para outra chave de reflexão, mas ainda no âmbito dessa mesma linha de análise, essa determinação tem coibido também a manifestação pública dos moradores de comunidades carentes e, dessa forma, reprimindo a expressão de pessoas que, na grande maioria das vezes, têm nas tais execuções arbitrárias realizadas pela própria polícia militar a motivação para seus protestos. Estes, mesmo quando organizados e não violentos, são proibidos e/ou acompanhados de perto pela polícia – situação impensável em qualquer uma das “passeatas da paz” que acontecem em áreas situadas na Zona Sul carioca.

Por fim, o *mandado de busca e apreensão genérico* é outro instrumento que vem sendo utilizado para invadir a liberdade individual dos moradores de comunidades carentes. Os termos do mandado são tão amplos que a sua manipulação permite à polícia invadir e revistar qualquer casa ou estabelecimento dentro de uma determinada área, o que contraria o ordenamento jurídico brasileiro nos artigos 240 e 243 do Código de Processo Penal. Ampliar essa possibilidade de busca dos limites do âmbito individual e particular para um determinado espaço geográfico não só reforça a idéia de criminalização da pobreza, como submete todos os indivíduos que vivem em determinada área pobre à condição de suspeitos, unicamente por habitarem naquele espaço da cidade.

Esses pontos levam-nos às seguintes conclusões:

1. uma série de práticas que contrariam a legislação vigente são aplicadas pelo próprio Estado, em uma tentativa desmedida de garantir a manutenção da ordem social;
2. essas práticas direcionam-se, exclusivamente, a uma classe social, agredindo a liberdade individual daqueles que pertencem a determinados segmentos sociais.

⁷² Estado de São Paulo. 29 de outubro de 2005.

O segundo aspecto apontado acima está muito claro, por exemplo, na fala de MV Bill, quando em certo trecho da música “Falcão” o rapper canta: “Nem poder paralelo, nem poder constituído. Pobre reunido é quadrilha de bandido”⁷³. Esse tipo de repressão torna-se ainda mais aguda e carregada de violência quando constatamos uma realidade implacável: tanto policiais agressores como cidadãos agredidos têm a mesma origem étnica e social. Este ponto é levantado por Bill em “Cidadão comum refém”:

“É gente da gente que não nos entende e usa de violência
Um corpo estendido no chão, ao lado uma poça de sangue
Conseqüência do desespero daqueles que eram pra dar segurança
Que ganham aumento por bravura quando tudo termina em matança.
(...)
E por falar, fazendo uma curva, uma viatura
Vou ter que dar uma parada porque agora vou ter que tomar uma dura
Como sempre acontece tapa no saco, me chamam de preto abusado
Documento na mão vinte minutos depois eu to liberado
É complicado ser revistado por um mulato fardado
Que acha que o preto favelado é um retrato falado
Sempre foi assim
Covardia até o fim
A porrada que bate na cara não dói no playboy burguês
Só dói em mim”⁷⁴.

Assim como no período da ditadura militar, a forma de atuação policial é pautada, na imensa maioria das vezes, unicamente pela violência, apesar da vigência plena de um regime democrático no país. A violência continua sendo o principal meio utilizado pelo poder público e seus agentes para promover a manutenção de um modelo de controle social. Novamente, como nos tempos da ditadura, o que assistimos é uma demanda que

⁷³ **Falcão**. IN: “Falcão: o bagulho é doido”. MV Bill, Chapa Preta, 2006.

⁷⁴ **Cidadão comum refém**. IN: “Declaração de guerra”. MV Bill, Natasha records, 2002.

surge nas classes média e alta no sentido de se conter a violência pelo aumento da repressão ao crime.

O problema, nem sempre evidente para a maioria da chamada ‘boa sociedade’, é que o “perigo”, assim como o crime e o banditismo, está espacialmente definido e circunscrito no universo urbano e relaciona-se com mundo dos pobres, um imenso contingente de deserdados de quase tudo e que vive nas favelas ou em periferias das grandes cidades brasileiras. É justamente aí que se estabelece uma engrenagem punitiva, que termina em um processo permanente de desconfiança em relação aos pobres. Nesse sentido, é possível afirmar que as estratégias oficiais de punição, decorrentes de pressões advindas do generalizado medo social e da desconfiança em relação a esses indivíduos, nascidos sob o pecado original da pobreza, são realizadas com o envolvimento, em diferentes graus, das camadas privilegiadas da sociedade.

Colocando o foco dessa questão no tráfico de drogas, uma outra leitura se faz possível para o assunto em questão. MV Bill fala dessa relação da seguinte forma:

“Teu pai te dá dinheiro você vem e investe no futuro da nação
Compra pó na minha mão, depois me xinga na televisão.
Na seqüência vai pra passeata levantar cartaz
Chorando, com as mãos sinalizando o símbolo da paz
(...)
Veja que ironia, que contradição
O rico me odeia e financia minha munição
Que faz faculdade, trabalha no escritório
Me olha como se eu fosse um rato de laboratório”⁷⁵

Nessa letra podemos perceber a visão crítica do rapper frente ao que chamei de “perversa engrenagem punitiva”, mecanismo que envolve classes e segmentos sociais diferenciados. A oposição ocorre entre o rico, que muitas vezes também financia a violência através do consumo de drogas (e ao mesmo tempo exige ações repressoras contra a violência que, de forma simplificadora, seria praticada pelos que vivem em determinados

⁷⁵ **O bagulho é doido.** IN: “Falcão: o bagulho é doido”. MV Bill, Chapa Preta, 2006.

locais e regiões da cidade) e o pobre, o “rato de laboratório”, o favelado, que não é reconhecido como indivíduo integrante do corpo social. Este é o ser estranho, animalizado, que deve viver trancado no espaço onde homens agem como feras, merecendo, portanto, o tratamento necessário para sua domesticação ou eliminação.

O “exílio” contemporâneo se dá no próprio território do exilado. Consiste no isolamento das áreas periféricas, onde a falta de infra-estrutura básica, o péssimo serviço de transporte público, a distância dos locais de trabalho e a vigilância fronteiriça praticada pela polícia acabam por isolar verdadeiras multidões dentro de espaços mal assistidos pelo poder público. São verdadeiros guetos, relegados à própria sorte e segregados em espaços que, como já vimos no decorrer deste trabalho, são narrados e cantados como prisão sem muro, campo de extermínio, território do pânico, dentre outros.

De fato, o Brasil pós-ditadura vive o ensaio de uma experiência democrática. Neste sentido, algumas conquistas são claras e palpáveis. Porém, ainda estamos distantes de oferecer a todo corpo social a mesma possibilidade de acesso aos bens básicos. A cidadania ainda não é para todos e, nesse sentido, não se democratizou. Há um grande déficit de liberdade e de justiça para muitos brasileiros. Forma e conteúdo ainda não se encontraram em nossa sociedade e é por isto que o rap canta e protagoniza a busca por uma realização plena da democracia nos termos que nossa legislação propõe.

Parte dessa juventude – pobre, negra e que hoje habita os espaços relegados ao invisível social e a uma constante negação de sua identidade – encontra na música e na arte um caminho para o exercício de um estilo de vida próprio, que não ignora as dificuldades de sua condição periférica, mas que tenta transcender a ela. Percebe nessa condição a possibilidade de um modo de viver, assim como é cantado pelo rapper João Xavi, em “Suburbana”:

“Todo mundo que olha de fora não vai entender
Nosso estilo de viver, que é de dançar e sofrer.
Todo mundo que não é cria, irmão, não vai entender.
O porquê da gente sorrir. De apanhar e insistir”.

Bibliografia:

ABREU, Alzira Alves de. Quando eles eram jovens Revolucionários. IN: VIANNA, Hermano (Org). *Galerias cariocas*. Rio de Janeiro, ed. UFRJ.

ALVES, José Cláudio de Souza. *Dos barões aos grupos de extermínio, uma história de violência na Baixada Fluminense*. Duque de Caxias: APPH, CLIO, 2003.

BEY, Hakim. “Música como principio organizacional” In: *TAZ*. São Paulo, Conrad editora, 2000.

BIVAR, Antônio. *O que é Punk?* São Paulo: editora Brasiliense, 1982.

CIRO, Numa. *Rap a crônica poética do genocídio*. (RJ, UFRJ, 2003, mimeo)

CUNHA, Renata; MUNIZ, Maria Luiza. *Vasculhando os escaninhos da memória*, in: *Afasta de mim este cale-se: o encontro da memória e histórias sobre o regime militar*. Abreu, João Batista de; Muniz, Maria Luiza; Cunha, Renata. (Org.) Niterói: Pró-Reitoria de Assuntos Acadêmicos da Universidade Federal Fluminense, 2006.

DA SILVA, Francisco Carlos Teixeira .1968 – *Memórias, esquinas e canções*. In: *Revista Acervo Arquivo Nacional*, Rio de Janeiro, v. 11, no 1/2, jan-dez de 1998

FERRARA, Lucrecia D’Alessio. *Olhar Periférico*. São Paulo. Ed. USP, FAPESP. 1999.

GAY, Peter. *O cultivo do ódio*. São Paulo, Cia das Letras, 1995.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem, CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

KEHL, Maria Rita. “Da lama ao caos: a invasão da privacidade na música da Nação Zumbi”. In: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloísa.;EISENBERG, José. (Org.). *Decantando a República, v, 3: inventário político da canção brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

Justiça Global (Org.). *Relatório Rio: Violência Policial e Insegurança Pública*. Rio de Janeiro: Justiça Global, 2004.

Disponível em: http://www.global.org.br/portuguese/arquivos/relatorio_rio1.pdf

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. São Paulo, ed.Unicamp, 2005.

MV Bill entrega cópia de videoclipe à DRE do Rio”. Folha de São Paulo, 10/01/2001.

PAES, M. Helena Simões. *A década de 60: rebeldia, contestação e repressão política*. São Paulo: Ática, 1995.

RUIZ, Baltasar. *Se há exclusão há resistência*. (RJ:PUC, 2005,mimeo,).

SANTOS, Milton. *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*. ed. Record, 2000.

SOARES, Luís Eduardo. *Uma questão de atitude. O Rappa e as novas formas de intervenção política nas cidades brasileiras*. In: *Decantando a República, v, 3: inventário político da canção brasileira*. Cavalcante, Berenice; Starling, Heloísa M. M.; Eisenberg, José. (Org.) Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

_____, **“Geografia da violência”**.Folha de São Paulo, 13-10-2004.

SOUTO, Jane. “Os outros lados do funk carioca”. In: VIANNA, Hermano (Org). *Galeras cariocas*. Rio de Janeiro: ed. UFRJ, 1996.

VIANNA, Hermano (Org). *Galeras cariocas*. Rio de Janeiro, ed. UFRJ.

Discografia:

Fim de semana no parque. IN: “*Raio X do Brasil*”. Racionais MC’s, Cosa Nostra, 1994.

Festa/Luta. IN: “*Velha guarda 22*”. Mameló Sound System, YB, 2006.

Cidade ácida. IN: “*Operação parcel ou remixália*”. Mameló Sound System, YB, 2005.

Falcão. IN: “*Falcão: o bagulho é doido*”. MV Bill, Chapa Preta, 2006.

Tempos difíceis. IN: “*Raio X do Brasil*”. Racionais MC’s, Cosa Nostra, 1994.

Beco sem saída. IN: “*Holocausto urbano*”. Racionais MC’s, Cosa Nostra, 1990.

“*Sujeito homem 2*”. Rappin’ Hood, Trama, 2005

Negro é lindo. IN: “*Negro é lindo*”. Jorge Bem. Universal Music, 1971.

Zumbi. IN: “*África Brasil*”. Jorge Bem. Universal Music. 1976.

Introdução. IN: “*Traficando informação*”. MV Bill, Natasha Records, 1999.

Pânico na Zona Sul. IN: “*Holocausto Urbano*”. Racionais MC’s, Cosa Nostra, 1990.

Racistas otários. IN: “*Holocausto Urbano*”. Racionais MC’s, Cosa Nostra, 1990.

SP Aushwits (direto do campo de extermínio). IN: “*Direto do campo de extermínio*”.
Facção Central, Skyblue music. 2005.

Isso aqui é uma guerra. IN “*Versos sangrentos*”. Facção Central, Skyblue music. 2000.

A guerra não vai acabar. IN: “*A marcha fúnebre prossegue*”. Facção Central, Skyblue music 2002.

Tiva. IN: “*Seja como for*”. Xis, Trama/4P. 2000.

Eu sou 157. IN: “*Nada como um dia após o outro dia*”. Racionais MC’s, Cosa Nostra, 2002.

Filme de terror. IN: “*Na humildade*”. Nega Gizza, 2002.

Rap é compromisso. IN: “*Rap é compromisso*”. Sabotagem, Cosa Nostra, 2000.

Só Deus pode me julgar. IN: “*Declaração de guerra*”. MV Bill, Natasha Records, 2002.

Capítulo 4, versículo 3. IN: “*Sobrevivendo no inferno*”. Racionais MC’s, Cosa Nostra, 1998.

Filmografia:

Fala Tu (Brasil, 2004). Direção Guilherme Coelho.

Hip hop-SP (Brasil, 1990). Direção Francisco Cesar Filho.

Malcom X (Estados Unidos, 1992). Direção Spike Lee.

O rap do pequeno príncipe contra as almas sebosas (Brasil, 1999). Direção Ricardo Lobo.

Retrato de uma guerra particular. (Brasil, 1999). Direção João Moreira Salles & Kátia Lund.

1000 trutas 1000 tretas. (Brasil, 2007) Direção Ice Blue, Mano Brown & Roberto T. Oliveira

Anexos:
Fotos por João Xavier.



Anexo 1: Caetano Veloso e Rappin' Hood se apresentam juntos no festival Hutuz, 2005.



Anexo 2: *Break* dance na Cinelândia, Hutuz 2005.



Anexo 3: Mano Brown (Racionais MC's) leva o mapa da África tatuado no braço. Hutuz, 2005.



Anexo 4: MV Bill leva a Cidade de Deus no peito. Hutuz, 2005.