



RAP

A CRÔNICA POÉTICA DE UM GENOCÍDIO

Numa Ciro

Dissertação de Mestrado em Semiologia
apresentada à Coordenação dos Cursos de
Pós-Graduação em Letras na Universidade
Federal do Rio de Janeiro.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a. Ana Maria de
Alencar.

Rio de Janeiro
2º semestre de 2003

Exame de Dissertação

ARAÚJO, Maria do Socorro Brito (Numa
Ciro). RAP: A Crônica poética de um
genocídio. Dissertação de Mestrado em
Ciência da Literatura (Semiologia).
UFRJ, 2003. 140pp.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Doutora Ana Maria de Alencar – PPGCL-UFRJ
Presidente

Prof. Doutor Luís Edmundo Bouças Coutinho – PPGCL-UFRJ

Prof. Doutor Marcelo Jacques de Moraes – PPGLN-UFRJ

Prof. Doutor Henrique Cairus – PPGLC- UFRJ

Prof. Doutor Isidoro Eduardo Americano do Brasil -UERJ

Este trabalho é dedicado a
Sílvia Ramos

Aos meus pais
João Tomé de Araujo e
Aída de Brito Araujo
(em memória)

e ao meu filho
Eduardo Araujo Lucas

Quando chegaste mais velhos contavam estórias. Tudo estava no seu lugar. A água. O som. A luz. Na nossa harmonia. O texto oral. E só era texto não apenas pela fala mas porque havia árvores [...]. E era texto porque havia gesto. Texto porque havia dança. Texto porque havia ritual. Texto falado ouvido visto. É certo que podias ter pedido para ouvir e ver as estórias que os mais velhos contavam quando chegaste! Mas não! Preferiste disparar os canhões.

Manoel Rui, "Eu e o outro – o invasor"

Agradecimentos

Agradeço a Ana Maria de Alencar. Minha orientadora e mestra; soube oferecer o compasso do rigor para que eu desenhasse o traço da ousadia.

A Henrique Cairus. Διδασκάλω. Das aulas de grego ao mestrado em semiologia, literalmente, levou-me pela mão.

A Isidoro Eduardo Americano do Brasil. A travessia de uma análise não se faz à deriva. Entre Freud e Lacan sua mestria explica muito bem o que advém d' "isso".

Aos analistas e cursistas da "Escola Brasileira de Psicanálise Movimento Freudiano", pela oportunidade de vivenciar uma transferência de trabalho através da qual é possível confiar em algo que trabalha em silêncio.

Aos analisandos.

A Raimundo Nonato Gurgel. É o que a língua em seu momento mais dadivoso chama de parceiro.

A Ecio de Salles. A sua dissertação sobre o rap reflete a riqueza deste tema. A leitura da dissertação, a entrevista com seu autor acompanhada das discussões foram decisivas para a escolha do rap como objeto de análise de meu trabalho.

À psicanalista Neusa Santos Souza, pela interlocução atenciosa e delicada.

A Norma Braga, pela disponibilidade traduzida em conversas e livros.

Aos professores do Programa de Pós – Graduação em Ciência da Literatura da UFRJ. Reencontrei neste mestrado o gosto pelo estudo e pela pesquisa no espaço acadêmico.

Aos colegas de Mestrado da UFRJ, especialmente a Aderaldo Luciano, Chico Bosco, Eduardo Guerreiro e Luís Filipe. Sem os "mano" não tem graça.

Ao professor de inglês Ângelo Pereira que leu comigo a literatura de hip hop e rap nessa língua.

A Helena Mollo, pela leitura e revisão cuidadosas.

A Tânia Christal, pelo acolhimento em sua casa no Recife e pela sua ajuda na entrevista de Zé Brown no Alto José do Pinho.

Ao artista plástico Hildebrando de Castro, pelas fotos dos grafites situados nos muros do Jóquei Clube, no Jardim Botânico.

SINOPSE

Análise das letras do rap, fundamentada na articulação de dois campos do saber: a semiologia e a psicanálise. O rap concebido como crônica poética de um genocídio. Reflexão sobre o sujeito e suas vicissitudes entre dois significantes: a morte e a arte.

RESUMO

Esta dissertação analisa as letras do rap como a crônica poética de um genocídio, no ponto onde os dois campos do saber, a semiologia e a psicanálise, se interpenetram. As duas possibilidades de análise são vislumbradas pela riqueza com que as letras do rap atualizam as questões sobre o sujeito e as suas vicissitudes entre dois significantes: a morte e a arte. Este trabalho conclui que as letras do rap desvelam a emergência de um sujeito constituído pela ética do desejo que, ao tomar a palavra, canta em versos a crônica de um real impossível de ser confrontado a não ser pela mediação da arte.

RÉSUMÉ

Ce mémoire analyse les paroles du rap en tant que chronique poétique d'un génocide là où deux domaines de la connaissance, la sémiologie et la psychanalyse, s'interpénètrent. Les deux possibilités d'analyse sont entrevues par la richesse avec laquelle les paroles du rap actualisent les questions sur le sujet et ses vicissitudes entre deux signifiants: la mort et l'art. Ce travail démontre que les paroles du rap dévoilent l'émergence d'un sujet constitué par l'éthique du désir que, par sa prise de parole, chante en vers la chronique d'un réel impossible d'être confronté sinon par la médiation de l'art.

ABSTRACT

This paper aims to analyze rap lyrics as a poetic chronicle of a genocide, at the point in which these two fields of knowledge, semiology and psychoanalysis, intertwine. The two analyses possibilities are considered for the richness with which rap lyrics update those issues about the subject and the drawbacks he faces between two signifiers: death and art. This paper concludes that rap lyrics reveal the emergency of a subject constituted by the ethics of desire who, while taking up words, he sings in verses a chronicle of a real impossible to be confronted, except by the mediation of art.

S U M Á R I O

1. INTRODUÇÃO: RAP - A ARTE TOMADA DE ASSALTO.....	12
2. HIP HOP E SEUS ELEMENTOS.....	18
2.1. Posse: uma re-significação territorial.....	27
2.2. Rap: que arte é essa?.....	31
2.3. Rap: música e poesia.....	39
2.4. Grafite: Os muralistas das ruas.....	47
2.5. Break dance: a dança maquínica das ruas.....	53
3. O SUJEITO ENTRE A MORTE E A ARTE: uma questão de palavra	56
3.1. O sujeito entre dois campos: Semiologia e Psicanálise.....	69
3.2. Sonho e Textualidade.....	74
4. O CORPO E A LETRA.....	88
4.1. E o corpo se faz letra.....	90
5. CONCLUSÃO.....	111
6. BIBLIOGRAFIA.....	114
7. ANEXOS.....	119
7.1. Entrevista com Ecio de Salles.....	119
7.2. Entrevista com Zé Brown.....	125
7.3. Entrevista com Pinah.....	135
7.4. Entrevista com Shiba.....	140



1. INTRODUÇÃO

RAP

A ARTE TOMADA DE ASSALTO

Queremos sua kbça, seja de qualquer jeito, mais forte
que meu armamento é meu argumento.

RHO\$I – Pavilhão 9

Homo homini lupus: quién se atrevería a refutar este
refrán, después de todas las experiencias de la vida y
de la Historia?

Sigmund Freud – *El Malestar en la cultura*

Eu tenho uma missão e não vou parar
Meu estilo é pesado e faz tremer o chão
Minha palavra vale um tiro
Eu tenho muita munição.

Mano Brown – Capítulo 4 Versículo 3

O argumento deste trabalho se fez valer pela escolha das letras do rap tomadas como *corpus* a ser analisado, tendo em vista o advento do hip hop na cena dos acontecimentos artísticos e culturais mais marcantes dos anos 90, no Brasil. As questões cruciais desta pesquisa se condensam no propósito de observar o advento do sujeito como fruto da criação de arte em suas manifestações nas letras do rap. O sujeito que deste ponto se vislumbra é o sujeito do desejo, assim como é teorizado por Jacques Lacan, dentro do campo psicanalítico. Este sujeito é oriundo da 'coisa' que trabalha em silêncio num tempo e num espaço lógicos; tempo e espaço que se configuram numa topologia onde se circunscreve o inconsciente freudiano. Essa 'coisa' trabalha no espaço e no tempo (onde e quando) o advento do sujeito é concomitante à criação do objeto. O objeto vem a ser a própria materialização do sujeito. Do *topos* desse lugar chamado inconsciente, o sujeito é posto em relevo através do tempo que não se define pela cronologia, mas por uma lógica (a lógica própria do inconsciente) e no ponto preciso onde o que dele se pode ver é o objeto.

As letras do rap são tomadas, neste trabalho, como objeto de arte. Objeto de arte literária, em forma de crônica poética. Este posicionamento faz frente à polêmica que envolve questões ligadas à arte popular e à sua legitimidade. Tal

polêmica está explicitada no 1º capítulo, onde se apresenta uma breve contextualização do rap como um dos elementos componentes da cultura e/ou movimento hip hop. O movimento e/ou cultura hip hop tem seu fundamento principal na resistência e na luta contra a violência que se abateu sobre as populações que habitam as periferias e morros das grandes cidades do Brasil. A abordagem deste trabalho focaliza nas letras do rap uma forma de enfrentamento dessa violência que já toma as proporções de uma verdadeira barbárie. Para se entender melhor este enfoque, é fundamental essa breve contextualização do rap que se pode concebê-la condensada no seu título, a saber: *Rap: A crônica poética de um genocídio*.

Através de uma leitura cuidadosa, é surpreendente descobrir, no conjunto das letras do rap, a granulação de uma trama narrativa tecida em versos. O apelo contundente de seus argumentos, que explode através desses versos, expõe as veias abertas de uma tragédia urbana, cujos esguichos literário e musical fazem a transfusão da ocorrência de uma arte do discurso que se intitula aqui como a *Crônica poética de um genocídio*.

Da pontiaguda insistência deste objeto de arte literária, pode-se contemplar um panorama que se abre para dois campos de análises: a análise semiológica, que puxa os fios da intertextualidade, e a análise do inconsciente, que escava os ramais associativos na vereda do desejo. Em certos momentos as duas análises se fundem na trama reflexiva, porquanto o que está em jogo é a leitura das letras do rap em sua dimensão de texto.

É sabido que cada um dos campos, o semiológico e o psicanalítico, têm seu universo conceitual próprio. No entanto, há uma margem bastante ampla e extensa que faz limite entre os dois campos e que permite o trânsito entre eles. Essa margem, *topos* da linguagem, é de onde a semiologia tanto quanto a psicanálise extraem a matéria-prima para a construção dos seus edifícios teóricos. Lacan explicita essa ligação fundamental da psicanálise com a linguagem em dois momentos especiais. Em "A Instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud" diz, no item "O sentido da letra"¹:

¹ JACQUES LACAN. Escritos, 1998: 498.

Nosso título deixa bem claro que, para além dessa fala, é toda a estrutura da linguagem que a experiência psicanalítica descobre no inconsciente.

E ainda na frase que se tornou axiomática, "o inconsciente é estruturado como uma linguagem"², Lacan demonstra com clareza como se revela a dependência da psicanálise ao campo da linguagem e, concomitantemente, admite a sua independência ao concluir: "Meu dizer não é do campo da lingüística"³. "Estruturado como uma linguagem" faz toda a diferença. A partícula 'como' tanto aproxima, quanto distancia. Com esses artifícios a linguagem permite criar um universo ilimitado dos saberes, dentro dos limites impostos pelas fronteiras com o real. Não há metalinguagem, segundo Lacan. Ele diz com isto que não há linguagem da linguagem. O real, que escapa e se impõe fora da linguagem, não cessa de não se escrever, porém faz esse impossível trabalhar pela causa desejante. O que se infinitiza, na verdade, é a produção do que se pode escrever. E, o que se pode escrever? Barthes diz que “há de um lado, o que é possível escrever e, do outro, o que já não é possível escrever” (BARTHES:1992:38). E continua, mais adiante, na mesma página: "Porque o que está em jogo no trabalho literário (da literatura como trabalho) é fazer do leitor não mais um consumidor, mas um produtor do texto". Percebe-se que, enquanto os limites se alargam, ganham espaço e se aproximam do real, há sempre algo que escapa na mesma proporção e deixa ao desejo a tarefa de não desistir.

O encontro desse limite, entre o que se pode e o que não se pode escrever, foi o vetor de orientação deste trabalho. O alargamento dos limites se abre para um horizonte de possibilidades ancoradas no ponto onde os dois continentes – a semiologia e a psicanálise – se interpenetram, para que a análise das letras do rap não perca a complexidade que nelas se encerra. Essas duas possibilidades de análise foram vislumbradas justamente pela riqueza com que as letras do rap atualizam as questões sobre o sujeito relacionadas com a criação.

O campo de análise semiológica vislumbra, na leitura das letras do rap, a rede de intertextualidades que a multivalência dessas letras propõe. Busca-se o que na fala do poeta (o rapper) engendra o discurso naquilo que, da prosa, escapa e se deixa apanhar em sua forma de verso. Ao mesmo tempo, procura-se o que

² JACQUES LACAN, 1985: 25.

³ Idem.

escapa do verso e se oferece em termos de crônica. A partir dessa construção poética construída com base rítmico-musical, a disposição para realizar tal trabalho de arte se materializa, nos artistas do rap, com tal força que, não raro, essa demanda se precipita numa provocação do desejo de se refletir sobre a construção de um percurso de tal natureza empreendedora. Torna-se instigante identificar os fios que compõem cada trama desse enredo em sua face trágica. Um enredo que se extrai de uma matéria-crime e se transforma em palavras-versos pelo processo fazedor de arte. Os sujeitos envolvidos na tragédia são por ela mesma provocados a fazer arte. A partir de um objeto degradado – a violência que se estabeleceu nas favelas e nas periferias das grandes cidades –, um outro objeto, elevado ao estatuto sublimatório – o rap – é criado, demonstrando assim o sujeito em jogo nessa criação.

A não desistência de tentar tocar o real, ali, onde ele aparece em seu alcance mais íngreme, quando se vê que é improvável contorná-lo; é justamente neste campo doloroso que os artistas do rap constroem o seu edifício poético: na beira do barranco, na beira do abismo, na beira do caminho ou, na beira do precipício, como diz o título da reportagem com o escritor Marshall Berman, na qual ele é entrevistado por um jornal brasileiro⁴, "Rap: O canto à beira do precipício". Canto que se estende desde o canto enquanto música, ao canto de um lugar e até como o próprio lugar. Exemplos da multiplicidade de sentidos que toca a contingência mesma dos artistas do rap, onde a verdade brinca (ou briga) de ficção.

O rap tem sido uma das expressões que os jovens das periferias e das favelas têm encontrado para resistir e lutar, não só contra as condições de desigualdades e injustiças sociais que estruturam estas áreas do Brasil urbano, mas, também, contra a violência que fez crescer os níveis da criminalidade, resultantes do tráfico de drogas e da brutalidade policial. A adesão à música Funk em seus desdobramentos em festas, foi um marco importante na história das várias criações artísticas desses jovens da periferia, no Brasil contemporâneo. O fenômeno dos bailes funk – os quais, por sua vez, resultaram em confrontos com a ordem social vigente – faz um cruzamento especial com a história do hip hop.

⁴ Caderno Mais, Folha de São Paulo, 14 de outubro, 2001.

Entretanto, não caberia, por várias razões, realizar essa tarefa no âmbito dessa dissertação⁵.

Neste ponto é importante lembrar que, como disse o antropólogo Luiz Eduardo Soares, o Brasil tem assistido – praticamente em silêncio – uma espécie de genocídio. No texto "As dimensões de nossa tragédia"⁶ Soares recorda que em 2002, cerca de 45 mil brasileiros foram assassinados, significando que a taxa nacional de homicídios dolosos chegou a 27 por cem mil habitantes. Quando, contudo, circunscrevemos os dados e examinamos algumas áreas urbanas pobres, focalizando os jovens, encontramos taxas de 230 homicídios dolosos por 100 mil habitantes. Para efeitos comparativos, registre-se que as taxas européia, japonesa e norte americana são inferiores a 10. Segundo Luiz Eduardo Soares,

Está em curso, no país, um verdadeiro genocídio de jovens pobres, sobretudo negros, entre 15 e 24 anos, por conta da expansão veloz das dinâmicas criminais e do acesso ilimitado às armas de fogo. A tragédia é tão grave que já se projeta na estrutura demográfica, na qual se verifica um *déficit* de jovens do sexo masculino, na faixa etária referida” (...) As polícias brasileiras estão entre as mais violentas do mundo e as taxas de corrupção ultrapassaram patamares suportáveis. Sofrem, portanto, os bons policiais e a sociedade. Na sociedade, sofrem sobretudo os mais pobres, particularmente os negros.

Instigado pelo desejo de mudança que a violência lhe causa, o sujeito-artista (o rapper) sente-se convocado a tomar uma providência. Num *só-depois*⁷, a criação da obra expõe a medida dessa força impulsionadora. A arte do rap nos mostra, além da sua criação artística, a trajetória realizada por alguns dos sujeitos submetidos a essa violência que se configura em modelos de barbárie. Tal trajetória se fez pelas vias de uma "missão guerreira"⁸, através do "verso violentamente pacífico"⁹, como tentativa de civilizar esses territórios. Assim, no campo psicanalítico, o saber do inconsciente ajuda a pensar sobre o sujeito fruto

⁵ Para compreender esse processo que envolve o funk e o hip hop, a leitura do livro de Hermano Vianna, *O mundo Funk carioca*, é indispensável. Ver bibliografia deste trabalho.

⁶ Em "Pacto pela Paz: o consenso possível". Texto produzido para a Secretaria Nacional de Segurança Pública (SENASP), Ministério da Justiça. 2003.

⁷ *Só-depois* é o *a posteriori* (nachträglich) introduzida por Freud em 1893, para designar a re-significação de acontecimentos traumáticos num momento posterior da história do sujeito. *Só-depois* é usada no Brasil pelos seguidores da leitura que Jacques Lacan realizou da obra de Freud. Lacan, em 1953, deu a esta expressão (après-coup) um peso maior ao trabalhar a lógica do tempo em análise, no contexto da elaboração da sua teoria do significante.

⁸ Zé Brown, rapper do grupo "FACES do Subúrbio".

⁹ Racionais MC', no encarte do CD: *Sobrevivendo no inferno*.

do desejo, desejo que é, ao mesmo tempo, o fundamento da ética que orienta e determina os limites da práxis do referido campo. A ética do desejo orienta, portanto, este trabalho, na identificação daquilo que norteia a escolha daqueles artistas que tomaram o caminho do rap como um compromisso ético.



2. O HIP HOP E OS SEUS ELEMENTOS

Jamais dans l'histoire de l'art, les artistes et leur public ne se seront trouvés à ce point impliqués dans un climat de violence aussi radical: on peut même parler d'une véritable immersion, les acteurs du hip-hop le reconnaissent eux-mêmes¹⁰:

Christian Béthune

La violence qui nous entoure a influencé notre album de façon directe. Nous avons perdu deux de nos amis à cause d'elle pendant le temps qu'a duré l'enregistrement: l'un s'est fait descendre alors qu'il attendait dans sa voiture, sur le parking du studio. Cela a changé notre façon d'aborder l'album. La tristesse, la rancœur ont envahi notre musique et l'ont rendue plus mélancolique¹¹.

Rated R

"O termo hip hop foi estabelecido por Afrika Bambaataa, em 1978, e fazia referência a uma forma de dançar, popular à época, que consistia em movimentar os quadris – hip – e saltar – hop" (Salles, 2002: 10). Alex Ogg e David Upshal¹² dizem que "Africa Bambaataa freely credits DJ Kool Herc with being the 'father' of hip hop, its founder and guardian, and also his chief inspiration" (Africa Bambaataa credits ao DJ Kool Herc, a paternidade, a fundação e a guarda do hip hop além de sua principal inspiração).

Vale assinalar que, nesta pesquisa, o hip hop é considerado tanto como uma cultura, quanto como um movimento, tendo em vista essas duas categorias em que ele é colocado. Muitos adeptos e artistas do hip hop afirmam que o hip hop não é um movimento por não apresentar uma organização formal ou oficial que o caracterizasse assim, *stricto sensu*, e que, portanto, a cultura hip hop seria um termo mais adequado para enquadrá-lo. No entanto, muitos outros artistas e inúmeros seguidores não levam essas premissas em consideração e só se referem

¹⁰ CHRISTIAN BÉTHUNE, 1999: 133. [Jamais, na história da arte, os artistas e seu público chegaram a um tal ponto implicados num clima de violência assim tão radical; pode-se mesmo falar de uma verdadeira imersão reconhecida pelos próprios atores do hip hop].

¹¹ [A violência que nos cerca influenciou nosso disco de maneira direta. Nós perdemos dois dos nossos amigos por causa dela durante o tempo da gravação: um foi morto ao ser atingido em seu carro no estacionamento do estúdio. Isso mudou nossa maneira de trabalhar o disco. A tristeza, o rancor invadiram nossa música e ela se tornou mais melancólica]. Declaração de Rated R, membro do grupo Thug Life do rapper Tupac Shakur, que depois veio a ser assassinado também. In BÉTHUNE, 1999:133.

¹² ALEX OGG with DAVID UPSHAL. *The hip hop years – a history of rap*. 1999: 21.

ao hip hop como movimento; e ainda existem aqueles que, em sua maioria, se referem ao hip hop tanto como um movimento, quanto como uma cultura. Não atentam para essa diferenciação, ou não se preocupam com isso.

O hip hop é constituído por quatro elementos básicos:

1. O DJ. Cria a base rítmica e a música em apresentações nos concertos ou bailes e para fins de gravação.
2. O MC ou rapper é o apresentador, cantor ou declamador das letras e poesias.
3. Grafite: artes plásticas. Técnica: spray sobre superfície de muros e paredes.
4. Break: dança.

Fusão de música e poesia há quem considere que o rap representa um único elemento que se bifurca em dois: o DJ, e o MC ou rapper. Assim, para muitos, o hip hop contém três elementos. Mas, na literatura em geral, são contados quatro elementos: o DJ, o MC, ou rapper, o grafite e a Break Dance. Atualmente há quem considere que já se desenvolveu dentro do movimento hip hop um quinto elemento: o conhecimento. Ecio de Salles, coordenador do Grupo Cultural Afro Reggae, numa entrevista concedida especialmente para este trabalho¹³, fala da importância dos elementos:

O fato é que a tradição do hip hop diz que são 4 elementos. Em todos os grandes textos que se produziu sobre o hip hop, são 3 elementos, porque as pessoas englobam o MC e o DJ no mesmo saco. Quando na verdade, um tem uma atividade, outro tem outra. Eles até, em certos casos, podem existir independentemente. O MC, o DJ, o Break e o Grafite. Agora, claro, com o andamento da carruagem, num dado momento, ficou evidente pra todos, que a questão do ativismo, da consciência política, da busca de conhecimento, da informação faz parte da estética hip hop, do jeito de ser hip hop. Então, alguns vão reivindicar que exista um quinto elemento, que é o conhecimento.

Ao ser perguntado sobre a relação entre o conhecimento e a atitude, Salles concluiu que a atitude já é um derivativo do conhecimento. Kall, líder da posse¹⁴

¹³ Dia 7 de novembro de 2003.

¹⁴ Mais adiante, na página 26, será explicado o significado do termo posse.

“Conceitos de Rua”, diz que “é preciso ter hiphoptude. Manifestar. Não esquecer a história do povo, ser o que é”¹⁵. Ecio de Salles¹⁶ vai mais adiante:

Atitude por atitude é só *mise-en-scène*. Agora, a atitude que os hip rappers, aqueles que mais se preocuparam em preservar as questões do movimento, da cultura hip hop, têm é aquela que só o conhecimento vai permitir. É muito curiosa a história do conhecimento, porque o conhecimento, na verdade, ele é um elemento que atravessa todos os outros. Ele não é algo que exista dentro do hip hop, isoladamente. Porque o conhecimento, ele vai existir sempre – isto já é uma avaliação minha – vai ser sempre, necessariamente, o conhecimento de um MC, de um DJ, de um grafiteiro, de um B-boy. Não é o de um conhecedor. Não existe essa figura dentro do rap, do hip hop.

Nos anos 70, as sementes do hip hop foram plantadas nas favelas da Jamaica. Seus ramos floresceram nos guetos de Nova Iorque; suas raízes penetraram nos solos de quase todos os países do mundo, principalmente na França¹⁷, e seus frutos provocaram e, ainda provocam, mudanças substanciais na cultura brasileira ao mesmo tempo em que é produzido o hip hop do Brasil.

Os primeiros rumores sobre o aparecimento dessa nova expressão artística – uma das mais turbulentas manifestações da juventude das periferias das megalópoles – originaram o desencadeamento quase imediato de estudos sobre o seu impacto no âmbito da política cultural e dos processos da organização social em todos os países onde o hip hop se estabeleceu.

Com esses estudos, também cresceu uma polêmica em torno de duas questões centrais em relação ao hip hop. Embora essa polêmica não se constitua como alvo desta dissertação, tocar nesse assunto configura a necessária contextualização que tem de ser desenhada em torno do tema e faz parte do valor argumentativo que decidiu os procedimentos analíticos e as escolhas dos campos de análise e seus respectivos autores. Os necessários desdobramentos dessa contextualização haverão de pontilhar o trabalho em vários momentos pela relevância que esses aspectos, a princípio periféricos, deverão importar para a análise das letras do rap.

¹⁵ KALL, in Hip hop – A periferia grita. Rocha & Domenich & Casseano, 200: 62.

¹⁶ ECIO DE SALLES, entrevista: 7 de novembro, 2003.

¹⁷ A importante adesão do hip hop pela juventude francesa desencadeou uma vasta pesquisa sobre o tema, tanto acadêmica quanto jornalística e originou um debate em torno de várias questões entre as quais, a legitimação do rap, do hip hop, como arte. Por tudo isso, algumas publicações francesas sobre o tema foram trazidas para o corpo deste trabalho.

A primeira questão parte do interior do próprio movimento hip hop e atravessa os espaços discursivos mais variados, desde os debates acadêmicos às conversas informais. Esta questão se refere ao estatuto de arte que é conferido ao hip hop por alguns, recusado por muitos e negado por tantos outros.

Por exemplo, mesmo um dos primeiros rappers brasileiros, o paulista Mano Brown, do grupo "Racionais MC's", diz que ele próprio não faz arte, mas arma¹⁸. Seu posicionamento deixa transparecer uma certa indiferença em relação a tais questões e pode dar linha para se costurar idéias entre as quais a de que suas preocupações passam à margem de tal polêmica, assim como a sua existência, fundada na periferia miserável de São Paulo, situa-se à margem dos benefícios que a civilização oferece. Tais benefícios se referem aqui ao acesso às condições de sobrevivência e a sua obrigatória ultrapassagem. Por exemplo: O repórter Sérgio Kalili¹⁹ assim descreve o bairro onde mora Mano Brown:

Quem olha para o horizonte, na região do Parque Santo Antônio e do Capão Redondo, fica com a impressão de ter entrado numa cidade que sofreu um pequeno bombardeio. As casas parecem inacabadas ou em fase de construção e, de tão coladas, dão a impressão de estar umas sobre as outras. Isso quando não estão de verdade. As cores puxam para o cinza, falta verde.

Puxando os fios da intertextualidade, é no mínimo curioso lembrar, neste momento, um verso da música “Fora da Ordem” de Caetano Veloso: “Aqui tudo parece que é ainda construção e já é ruína”.

Para Mano Brown, e muitos outros componentes e/ou adeptos dessa experiência, é indiferente que o hip hop seja ou não reconhecido como uma nova expressão de arte. Muito mais importante para eles é o hip hop ser reconhecido como movimento político e sócio cultural. Mesmo assim, existem aqueles que fazem questão de definir o hip hop como arte. O pernambucano Zé Brown, do grupo "Faces do Subúrbio"²⁰, considera o hip hop uma arte e diz:

Muitas pessoas sabem muito bem que é uma arte. Como o grafite é uma arte em spray, em desenhos significativos; como o DJ é a

¹⁸ Fato narrado por Ecio de Salles, em conferência sobre o rap, em palestra no Centro de Estudos Afro-Brasileiros da Universidade Candido Mendes, em agosto de 2003. Ver trabalho do autor na bibliografia.

¹⁹ Revista Caros Amigos, Ano 1 – número 10 - Janeiro 1998: 33.

²⁰ Entrevista concedida para este trabalho em 1 e 2 de setembro de 2003, Recife, PE.

arte da discotecagem. Já ouvi muita gente falar nisso: a arte de discotecar, a arte da performance do *scracht*²¹. Como o break é a arte do corpo, a arte da desenvoltura de solo, a arte da performance da dança; como o rap é a arte da poesia, a arte da música, a arte da expressão. Eu considero arte, e não deixa também de ser uma arma de defesa e ataque.

Ecio de Salles, na sua dissertação "A Poesia Revoltada: Rap, Raça e Cultura Brasileira" realiza uma reflexão rigorosa sobre o estatuto do rap tomando a arte como um objetivo estético a ser alcançado. As questões ligadas ao rap, sejam quais forem os temas abordados, parecem remeter obrigatoriamente a uma escolha ética. Tudo leva a crer que o acesso à verdadeira compreensão sobre esse tema é dado pelo grau de responsabilidade que a análise pode demonstrar com os rigores da teoria, da história, e mais: o seu engajamento nas discussões contemporâneas que determinam a criação dessas questões que lhe são próprias tanto quanto obrigatórias e que exigem o enfrentamento das mesmas. Essa exigência é que parece ser de cunho ético. É o que Salles²² faz pensar quando se lê suas idéias:

Nesse sentido, a arte do rap só pode se estabelecer como *contra* ou *anti*. Contra modelos preestabelecidos de bom-gosto em arte e como antítese a um modelo social excludente.

A outra questão está no centro da polêmica sobre a legitimidade do hip hop, e é herdeira das velhas noções dicotômicas sobre nacionalismo versus universalidade. Há idéias que defendem uma identidade nacional sem trânsito entre o dentro e o fora. Essas idéias são oriundas do senso comum em sua maioria, e fazem parte, hoje muito menos, de correntes do pensamento acadêmico. Elas são responsáveis, no interior deste debate, em todos os países onde o hip hop vingou, pela crítica que se faz ao hip hop de ser um movimento de expressão estritamente norte americana e copiada pelos artistas das várias nacionalidades onde o movimento se estabeleceu.

²¹ Efeitos sonoros produzidos pelo atrito entre a agulha do toca-disco e o próprio disco.

²² SALLES, 2002: 48.

Para ajudar a pensar sobre a dicotomia criada entre nacionalidade versus adesão a modelos estrangeiros, temos a análise que Roberto Corrêa dos Santos empreende sobre o ensaio de Silviano Santiago, "Oswald de Andrade ou: o Elogio da Tolerância Racial". Diz Roberto Corrêa²³:

No admirável ensaio (...) Silviano Santiago descreve em minúcia e de modo plástico-temático (isto é, valendo-se do mecanismo da espacialização interior/exterior, articulada ao sentido que a cada um corresponde) os movimentos que têm caracterizado os nossos modos de compreender e de fazer uso do valor da nacionalidade, ou ainda, da identidade nacional.

Corrêa dos Santos faz um elogio ao texto de Santiago exatamente por ele trabalhar bem essas questões que são muito importantes para se pensar os entraves ideológicos na legitimação do movimento hip hop. Pela citação abaixo, tem-se a idéia central do pensamento de Santiago²⁴:

(...) a defesa e o entendimento românticos da nacionalidade se caracterizaram pela ilusão e pelo mito de que haveria uma cultura autóctone a nos dar identidade. (...). Assim, seríamos mais brasileiros se aceitássemos, como primeiro, o primeiro que aqui na terra, esteve.

Para corroborar a polêmica em torno da questão do hip hop ser um produto de expressão norte-americana, independentemente do país onde está sendo recriado, é elucidativo trazer o texto de Christian Béthune, pesquisador de jazz (enquanto categoria estética), para o cenário dessa discussão. Em seu livro *Le Rap – une esthétique hors la loi*²⁵ [Rap – uma estética fora da lei], o autor introduz o capítulo "Made in France" com a seguinte colocação em destaque:

Parti d'un modèle américain partiellement assimilé, le rap hexagonal a su se forger une personnalité littéraire et musicale en prise directe avec les préoccupations poétiques d'une jeunesse en quête d'une forme adaptée à ses aspirations créatrices. Mettant en scène un vécu propre, utilisant avec discernement tant les influences africaines et maghrébines que certains modes d'expression populaire issus du terroir, dans sa diversité le rap

²³ CORRÊA DOS SANTOS, 1999: 63.

²⁴ Apud CORRÊA DOS SANTOS, 1999: 64.

²⁵ CHRISTIAN BÉTHUNE, 1999: 179.

français a su prendre ses distances avec l'Oncle d'Amérique sans pour autant renier sa dette.

Vindo de um modelo americano parcialmente assimilado, o rap hexagonal²⁶ soube inventar para si uma personalidade literária e musical diretamente envolvida com as preocupações poéticas de uma juventude em busca de uma forma adaptada às suas aspirações criativas. Encenando um viver próprio, utilizando com discernimento tanto as influências africanas e magrebínas²⁷ quanto certos modos de expressão popular oriundos do terror, o rap francês, na sua diversidade, soube distanciar-se do Tio da América sem, no entanto, renegar sua dívida.

É providencial ler aqui o que disse o crítico Greg Tate citado como epígrafe no início do capítulo acima mencionado, em relação à origem americana do hip hop: "J'ai senti un tel courant d'hostilité dans ce beau pays que je suis pas étonné qu'ils produisent de si bons raps."²⁸ [Eu senti uma tal corrente de hostilidade nesse belo país que eu não fiquei surpreso por eles produzirem tão bons raps].

Segundo Béthune, a França ocupa o segundo lugar na lista das vendas dos discos de rap. Esse sucesso demonstra a grande adoção do rap pela juventude francesa e isso não se explica por simples ou puros processos de identificação. O autor enfatiza que uma problemática mais geral relacionada com as características tradicionais próprias da cultura afro-americana tem importância muito mais precisa sobre tal adesão. Béthune faz uma crítica severa aos jornalistas e sociólogos que se apressam em dar explicações para tal sucesso, a princípio incompreensíveis, aferrando-se a valores paternalistas e negativos ao utilizarem palavras-chave em fórmulas tais como: "bairros desfavorecidos", "exclusão social", "fracasso escolar", "marginalização", "queda no acesso da juventude ao emprego", "violências urbanas inerentes à vida na cidade", e assim por diante²⁹. O referido autor ainda aponta um erro fundamental da análise

²⁶ Os franceses se referem à França sob este termo por causa de sua forma geográfica.

²⁷ Segundo Houaiss, relativo a Magreb, região ao norte da África.

²⁸ CHRISTIAN BÉTHUNE, 1999: 179.

²⁹ A propósito, Jailson de Souza no seu texto "O que é uma favela?" in *Folias Guanabaras*, setembro 2001: 21, problematiza esse olhar petrificado que repete o "discurso da ausência" no qual o espaço da favela "é definido pelo que não tem: não tem água, esgoto, luz, asfalto, educação, renda, moradias decentes, regras, leis, moral, cidadania! (...) Para o pensamento conservador, majoritário na grande mídia e em outras instâncias, os moradores das favelas são criminosos em potencial". No seu livro *Porque uns e não outros? – Caminhada de jovens pobres para a universidade*, Jailson chama a atenção para a utilização de palavras como "evasão, exclusão, fracasso escolar (...)". Viraram jargões que confundem e

apressada deste fenômeno, sublinhando o esquecimento destes comentaristas em relação às particularidades nacionais. Béthune³⁰ diz que esses comentários expressam um pensamento esquemático e

n'ont pas hésité à dénoncer la culture hip – hop comme un effet supplémentaire de l'américanisation généralisée des nos vieilles sociétés et à considérer le rap français comme un simple succédané du rap américain.

não hesitaram em denunciar a cultura hip hop como um efeito suplementar da americanização generalizada das nossas velhas sociedades e a considerar o rap francês como um simples sucedâneo do rap americano.

Para Béthune, os jovens franceses foram fígados por esta perspectiva de contestação poética vinda do outro lado do Atlântico, como possibilidade contestatória aliada a exigências criativas próprias. Esses jovens franceses experimentam o gosto da contestação porque, segundo Béthune, eles também não se identificam com os produtos pré-fabricados que a indústria de lazer lhes propõe, tanto quanto com os modelos culturais dominantes que lhes são impostos.

Autor de inúmeras obras sobre o jazz e colaborador regular do jornal Jazz Magazine, Béthune compara a produção do jazz com a do rap na França e diz ser impensável uma evolução estilística do jazz no seu país, enquanto o rap se afirma de uma maneira muito mais autônoma. A análise deste autor sobre a particularidade do rap na França é de enorme contribuição para se refletir sobre o rap no Brasil, por sua proposta levada ao extremo de buscar as particularidades próprias em cada experiência. Sabe-se que num mesmo país as produções culturais e artísticas variam tanto quanto as suas manifestações nas diferentes regiões e que, até, numa mesma cidade existe uma enorme diversidade de expressões de grupos que habitam diferentes comunidades.

Este aspecto da diversidade e autonomia de cada local é um dos pontos que reaparecerá sob várias formas ao longo do trabalho, porque muitos artistas do rap importam-se com tais particularidades. Alguns grupos chegam ao extremo de se negarem a cantar ou tocar músicas de autores de outras comunidades por

tensionam as posições em jogo, mas pouco auxiliam a interpretação do problema". JAILSON DE SOUZA E SILVA, 2003: 18.

³⁰ CHISTIAN BÉTHUNE, 1999: 180.

considerarem que o conteúdo do que eles falam através de suas letras só diz respeito àquela realidade da qual ele está tratando ou à comunidade à qual se dirige. Rodrigo Pimenta³¹, carioca, filho de nordestinos, um adepto do movimento hip hop, entrevistado para este trabalho, comenta:

Aqui a gente costuma brincar que o rap é a embolada do americano. Então, a gente sempre costuma fazer uma coisa, mas botando a nossa cara.

E em relação à break dance, ele diz:

Acho muito importante esse lance do B-boy lá em Salvador, dançar com a batida afro, porque é a nossa cultura. A gente curte um ritmo que veio de Nova Iorque, mas somos brasileiros. A gente não pode se americanizar e se alienar.

Ao mesmo tempo, mostra a importância de uma identificação com as causas pelas quais o movimento hip hop existe. Para Pimenta a identidade negra ultrapassa as questões nacionalistas:

Até porque não só no Brasil, mas todos os negros do mundo se identificam com o negro americano. Quando a gente busca uma identidade negra, a gente se baseia no negro americano, porque a gente vê, mesmo nos filmes, o negro se juntando e lutando contra um estado racista e enfrentando a morte. (...) Eles creram, lutaram, é um país racista, mas o negro tá lá. Conquistou seu lugar. Com sangue, com suor, com lágrima, mas conquistou o seu lugar. A lição de bom que a gente tem que tirar deles é ter a identidade negra, assim em termos mundiais e a identidade negra brasileira.

Neste ponto, é necessário falar um pouco sobre a re-significação de uma geografia que se configura por uma outra forma de divisão espacial chamada posse.

2.2. Posse: uma re-significação territorial

³¹ Entrevista realizada em 03, novembro, 2003.

Todo camburão tem um pouco de navio negreiro
Marcelo Yuka

Essa porra é um campo minado/ Quantas vezes eu
pensei em me jogar daqui/.../ Não vou trair quem eu
fui, quem eu sou.
Mano Brown – Fórmula mágica da paz

O que faz um dos pioneiros do rap do mundo, o norte-americano Chuck D, dizer: "Estou em casa", ao chegar ao bairro carioca Cidade de Deus, levado pelo rapper local MV Bill?

O verso do rapper Gog "periferia é periferia em qualquer lugar" oferece um olhar poético à dimensão crônica de tal mapeamento dos territórios da arte nascida das e nas ruas.

Segundo o sociólogo José Carlos Gomes da Silva (1998)³² as posses são associações locais de grupos de jovens rappers que têm como objetivo reelaborar a realidade conflitiva das ruas nos termos da cultura e do lazer. As posses se formam pela reunião de grupos de rap, dançadores de break, grafiteiros e adeptos para o desenvolvimento e divulgação do hip hop, em geral através da promoção de encontros e eventos culturais. O que caracteriza uma posse é seu pertencimento a um bairro ou favela.

Para Shiba³³, da posse Ori, que também é DJ do grupo “Fúria Consciente”, de Salvador, a posse é

sinônimo de família, de trabalho. Na verdade, a posse é um grupo de pessoas que fazem parte dos elementos, da cultura hip hop. Na posse Ori, hoje, na ativa, deve ter umas 30 pessoas, mas às vezes chega a ter umas 50. Vai desde DJs, MCs, grafiteiros, até pessoas que não fazem parte de nenhum desses elementos, mas estão dentro do movimento como militantes mesmo. Porque a proposta da gente lá é trabalho social, é trabalho pela comunidade negra, pela comunidade carente.

Silvia Ramos³⁴ destaca quatro aspectos comuns tanto às manifestações da cultura hip hop quanto a outros movimentos e projetos urbanos de juventude,

³² Apud, DOMENICCI, CASSIANO e ROCHA. P.: 56.

³³ Entrevista concedida especialmente para este trabalho em 03 de novembro de 2003.

³⁴ Em comunicação oral em mesa-redonda ocorrida no Rio de Janeiro, durante a semana Hutus de Hip Hop, no debate Hip hop, identidades e representações (Cinema Estação Botafogo, 03 de novembro de 2003).

artísticos e culturais, desenvolvidos na periferia do Brasil. Entre eles estariam, por exemplo, o projeto Olodum, da cidade de Salvador; o Afro Reggae, de Vigário Geral, o Nós do Morro, do Vidigal, ou a Cia Étnica de Dança, do Andaraí, todos do Rio de Janeiro. Chamando esses atores sociais de “novos mediadores”, pois eles traduzem as representações dos jovens das favelas e das periferias para a cidade, a autora destaca os seguintes aspectos comuns desses projetos:

i) a busca de uma relação com o mercado, com os fins lucrativos e o caráter de “empresa social” dos projetos e das iniciativas culturais. Esta característica seria nova em termos associativos comunitários, contrariando o modelo clássico das ONGs, que têm como princípio constitutivo serem sem fins lucrativos;

ii) uma nova relação com a autoria, com a celebridade e a fama por parte dos atores jovens que buscam, através de atos e performances, firmar líderes culturais carismáticos, como por exemplo, MV Bill, Mano Brown ou Zé Brown e também José Júnior do Afro Reggae, os atores Douglas e Darlan (Acerola e Laranjinha) do grupo “Nós do Morro” ou os dançarinos da “Cia Étnica de dança”. Contrariando a tradição sindical, comunitária e associativa da esquerda brasileira dos anos 70, 80 e 90 (onde o líder, pelo menos teoricamente, deve representar e ao mesmo tempo se dissolver no coletivo), os projetos e as posses buscariam forjar celebridades para que se tornem famosas, que mantenham relações tensas e polêmicas com a mídia e assim influenciem outros jovens e a própria comunidade. A relação com a fama também implicaria em tirar a comunidade do anonimato e torná-la famosa, como indica o título do livro de José Júnior, “Afro Reggae, da favela para o mundo”;

iii) O orgulho territorial e uma nova relação entre o local e o universal. A afirmação do local, da “área”, da favela, do bairro de periferia - do gueto - e sua conexão com o movimento mundial de hip hop ou a cultura universal da juventude negra urbana. Ao mesmo tempo em que ocorreria uma ultra valorização do local, do autêntico, do não esquecer o bairro com a fama, do permanecer na favela e da fidelidade mesmo e principalmente após a fama (este é o caso de MV Bill que já afirmou em várias entrevistas que “nenhum dinheiro do mundo o afastará da Cidade de Deus”³⁵ e de Mano Brown, que mesmo após a

³⁵ Essa afirmação de M V Bill, foi repetida inúmeras vezes em várias entrevistas e em seminários dos quais ele participou.

venda de um milhão de cópias afirmou que não deixaria o bairro de Capão Redondo), esses atores e projetos manteriam um intenso trânsito e pertencimento universal, seja pelo uso de Internet, seja pelas rádios comunitárias, seja pela busca de intercâmbios internacionais. A semana Hutus, ocasião em que os rappers estrangeiros vêm ao Rio se confraternizar com rappers e posses locais é um exemplo disto. Uma boa imagem dessa relação complexa e paradoxal de pertencimento, afirmação e fidelidade entre o local e o universal seria o símbolo do movimento *mangue beach*, de Pernambuco, uma antena parabólica fincada na lama do mangue;

iv) A afirmação racial e uma nova relação com o pertencimento étnico. Desafiando as delimitações do “racismo à brasileira” e rompendo agressivamente com o mito da democracia racial, um traço comum uniria não só as posses de hip hop e as associações e grupos de periferia, mas todos os movimentos urbanos jovens da periferia e das favelas do Brasil, ou seja, a denúncia aberta, permanente e reiterada – em letras de música, em inscrições gráficas, nas roupas e nas performances – da desigualdade racial e, ao mesmo tempo, a afirmação de orgulho racial e pertencimento à negritude, inclusive com a apropriação de novas expressões, até então pouco comuns na tradição do movimento negro. Entre elas destaca-se a expressão 'preto' (Música de Preto ou Música Preta Brasileira (MPB), como se intitula o projeto criado por Sandra de Sá e outros músicos). Nesse sentido, em termos da questão racial, o hip hop e os novos mediadores seriam uma novidade sintonizada com um novo tempo, num Brasil que debate cotas na universidade, que cria ministérios para promover a igualdade racial e renuncia abertamente ao racismo cordial.

Nos versos citados abaixo de Marcelo Yuka, do CD *Instinto Coletivo - Ao vivo*, quando ele ainda fazia parte do grupo O Rappa, a ligação amorosa com os 'mano' e com o local é bastante ilustrativo da idéia do que seja uma posse:

Nossa identidade é nosso lar / E dentro dessa área de exclusão /
Comandante Marcos Afrika Bambaataa padre cícero³⁶ e Lampião
/ Contra a mente da exclusão, sempre souberam / Que o instinto
é coletivo meu irmão

³⁶ No encarte do CD "padre cícero" foi escrito com minúscula.

No exemplo acima, vê-se que há uma localização simbólica, num espaço topológico, congregando os irmãos mortos e vivos pela causa comum: a causa dos negros, dos pobres, dos injustiçados.

2.3. Que arte é essa?

Fui trocar um disco na loja e, procurando, vi o "Racionais". Rap? Vou levar pra casa pra ouvir. Comecei a gostar. Me liguei na letra. Comecei pelo funk, mas, não tinha essas letras assim fortes, para você levantar a auto-estima, poder se conhecer. O rap tem esse lance do estudo da cor, da raça, do que você é, representa como cidadão. Foi ouvindo "Racionais" que comecei a gostar de rap e fazer letras. Era ainda em vinil, o Lp *Raio X do Brasil*. O que me chamou a atenção foi a letra. A batida pra mim nem importa.

Pinah - rapper do grupo "Poder Consciente"

É comum alguém reagir com espanto diante do primeiro contato com a experiência do rap, do hip hop. Essa primeira informação pode se dar pelas vias jornalísticas, pela mídia televisiva, pelas conversas informais; através de seminários, aulas ou leituras várias, etc. Sob o impacto de tal experiência, essa pessoa pode se perguntar: Onde estive todo esse tempo em que esse vulcão de som e fúria, ritmo e poesia, preparava tal irrupção? Como ignorar ou não compreender este movimento que toma de assalto o interesse de quem quer que seja, mesmo que este interesse seja motivado por uma simples curiosidade? Não importa o grau de comprometimento que se possa ter com o acontecimento do hip hop. Importa saber que não se pode ficar indiferente ao fato de que tenha conquistado a maioria dos jovens em quase todos os espaços urbanos das grandes cidades.

Partindo de seu local de origem – morros, bairros periféricos e favelas das megalópoles – o hip hop foi crescendo e, pouco a pouco, invadiu, também, os bairros centrais e das classes médias e altas. É óbvio que a sua inserção nas classes mais favorecidas economicamente acontece de forma diferente, no Brasil. A juventude das classes média e alta apenas consome a cultura hip hop. Escuta a "música de preto" nos CDs players de seus carrões, em altíssimo volume; dança e se diverte nas boates ao som do rap. Inclusive, a indumentária hip hop (tênis, bonés e roupas esportivas) é atualmente adotada também, em todos os países onde este movimento se estabeleceu, por esses consumidores economicamente privilegiados.

O hip hop no Brasil nasceu e cresceu, nas ruas das periferias das grandes cidades. Foi enxertado nos Estados Unidos com as sementes levadas para lá da Jamaica e misturadas com as sementes das culturas negra e latina dos habitantes dos guetos nova-iorquinos. O movimento chegou ao Brasil via filmes, discos e fitas cassetes tocados nas festas e bailes e no troca-troca entre os interessados.

A princípio todo este movimento ficou restrito às comunidades e os pioneiros como os Racionais MC's de São Paulo, moradores do bairro do Capão Redondo, se recusaram, e ainda hoje se recusam, terminantemente, a tocar na mídia televisiva e nas rádios convencionais. Mesmo assim, venderam 200.000 cópias em quatro semanas, do CD *Sobrevivendo no Inferno* – 1997, depois de 4 anos sem gravar. No final de 1993 o LP *Raio X Brasil* já teria vendido 250.000 cópias obrigando o país a se dar conta da existência desses artistas. E toda essa expansão foi acontecendo no boca a boca. Eles só concedem entrevistas para as TVs educativas ou rádios comunitárias, fazendo um percurso alternativo direcionado inteiramente para as comunidades.

Mano Brown, rapper dos "Racionais MC's", concedeu uma entrevista à revista *Caros Amigos*³⁷ porque é "uma revista comunista". Perguntado sobre como reagiria se seu clipe passasse no Fantástico ou num outro programa afim, ele respondeu: "Como é que a gente vai impedir de tocar nossa música? Se quiser passar, passa, mas a gente não vai lá". E a uma pergunta sobre o significado de ir a um programa desses, ele responde³⁸:

O começo da derrota dos rebeldes. Estamos começando a ganhar uma pequena batalha de uma grande guerra. Tudo está no controle dos caras: televisão, a música... O Racionais não pode trair. Muita gente conta com a nossa rebeldia.

Essa expressão "muita gente" se refere a quem ele escolheu como seu público: "miseráveis, indigentes e marginalizados"³⁹. Além desse público, o hip hop também desperta o interesse das universidades de muitos países e já se tem conhecimento de um número significativo de teses sobre este assunto; isto corrobora a urgência com que a academia absorveu tais estudos desde os primeiros rumores do seu acontecimento. Embora as publicações científicas ainda não acompanhem, no mesmo ritmo, o

³⁷ Revista Caros Amigos. Ano 1- Janeiro 1998: 33.

³⁸ Idem.

³⁹ Sérgio Kalili, idem: 31.

crescimento das pesquisas já iniciadas e muitas já concluídas, mesmo assim, pode-se encontrar uma razoável bibliografia especializada neste assunto envolvendo estudiosos dos mais variados campos da pesquisa acadêmica⁴⁰. No entanto, o hip hop ainda pode ser considerado como um continente muito pouco explorado teoricamente. Nelson George, roteirista, pesquisador e articulista de revistas escreveu dois livros dedicados à música negra norte-americana. No seu *Hip Hop America* diz:

It might be that to truly understand hip hop you need a master's degree in sociology, a stint joint, and an intimate understanding of African rhythm. Whenever I think I know enough, there's another twist in the saga, another way to see this culture and country that spawned it (GEORGE, 1998: ix).

Pode ser que para entender verdadeiramente o hip hop, você precise ter mestrado em sociologia, experimentar um certo barato e ter uma íntima compreensão do ritmo africano. Entretanto, eu penso que eu sei o suficiente para dizer que há outra manha nesta saga, uma outra maneira de olhar esta cultura e esta nação que produziu tudo isto.

Retomando a problemática da legitimidade da expressão artística do hip hop, a revista *Mouvements* dedicou grande parte da sua edição de setembro – outubro ao assunto hip hop⁴¹. Nesta edição destaca-se o artigo, de Patricia Osganian, uma das coordenadoras do "Dossier Hip-hop". Na introdução do seu artigo "Darco, Mode 2: le graff sur le fil du rasoir" [O grafite no fio da navalha], a autora diz que as convenções estéticas do hip hop já fazem parte, nos dias atuais, da lógica da arte aceita pelo cânone. Mas não foi sempre assim. Nas origens do hip hop, o grafite, um dos pilares do movimento, era uma arte que sobrevivia na ilegalidade e chegou a se tornar uma das suas maiores inspirações. Essa condição de fora da lei contribuiu, entre tantas outras, para reconhecer no hip hop sua contingente marginalidade. Acerca disso, diz Darco⁴², um dos mais importantes grafiteiros franco-alemão, entrevistado pela referida autora, na mesma revista:

Pour moi, le hip hop a toujours été une culture plus ouverte que toutes les autres, ne serait-ce que parce qu'il abolit les préjugés

⁴⁰ As referências a estes estudos podem ser encontradas na bibliografia deste trabalho, na qual podem ser destacados também os conteúdos históricos.

⁴¹ PATRICIA OSGANIAN. "Darco, Mode 2: le graff sur le fil du rasoir". *MOUVEMENTS*, setembro – outubro 2000.

⁴² Idem, 2000: 8.

traditionnels de l'art. Quand tu regardes un graffiti dans la rue, même s'il y a la signature, tu ne sais ni qui l'a fait, ni qui le regarde. Cela touche tous types des gens. Et il y a aussi un certain anonymat qui n'a rien à voir avec celui de séries imposées par les pubs et la culture de masse. On déconstruit les clichés. On transgresse les règles. On abolit les frontières. Il y a plus de liberté.

Para mim, o hip hop sempre foi uma cultura mais aberta que todas as outras, isto porque ele aboliu os preconceitos tradicionais da arte. Quando você vê um grafite na rua, mesmo que haja uma assinatura, você não sabe nem quem o fez, nem quem o olha. Isso toca todo tipo de pessoa. E há também um certo anonimato que não tem nada a ver com aqueles padrões impostos pelos pubs e a cultura de massa. A gente transgride as regras, a gente derruba as fronteiras. Há mais liberdade.

Agnès Lontrade, na mesma revista (*Mouvements*), através do artigo "À Propos de l'esthétique contemporaine" [A propósito da estética contemporânea], faz uma análise do livro de Richard Shusterman, *La fin de l'expérience esthétique* [*O fim da experiência estética*]. A autora examina o pensamento deste pesquisador quando ele tenta responder às questões próprias da atualidade ao afirmar que a estética pós-moderna não significa o «fim da arte». Shusterman trabalha suas reflexões sobre a problemática do pós-moderno a partir da experiência do corpo e do *flâneur* e usa, de forma iconoclasta, a tradição pragmática que conclui pela legitimação da arte dita "popular". Para tratar desta arte dita "popular", o autor analisa o caso do rap e do hip hop, por serem emblemáticos e apresentarem uma estética popular inegável. O que Lontrade coloca como mais importante no pensamento do autor é que ele problematiza a sua proposta de legitimação da arte popular. Essa proposição torna-se pertinente para este trabalho como mais uma adesão de autores que se dão conta da existência de tal polêmica em torno dessa questão da legitimidade do hip hop como arte, por tratar-se de uma arte popular. A autora⁴³ salienta:

Shusterman serait victime d'une habitude philosophique consistant à accorder un privilège au produit artistique plutôt qu'aux producteurs et consommateurs. Et son étude esthétique du rap manifestait plus de rapport qu'un professeur de philosophie éclairé peut avoir avec l'art populaire, que celui que les

⁴³ AGNÈS LONTRADE, A propos de l'esthétique contemporaine, 2000: 153.

véritables agents du rap entretiennent avec une forme d'expression artistique dont on peut d'ailleurs se demander si elle demande à être défendue par le discours savant.

Shusterman seria vítima de uma atitude filosófica que consiste em outorgar um privilégio maior ao produto artístico do que aos produtores e consumidores. Seu estudo estético do rap manifestava mais a relação que um professor de filosofia esclarecido pode ter com a arte popular, aquela que os verdadeiros agentes do rap sustentam, como uma forma de expressão artística da qual se pode, aliás, perguntar se ela demanda ser defendida pelo discurso erudito.

Sob este ponto de vista, Lontrade⁴⁴ sublinha, em Shusterman, a importância dos estudos etnográficos para se entender a posição dos consumidores⁴⁵ do hip hop e do rap e mostra a ressalva que este autor faz, ao dizer:

Mais penser que toute tentative de compréhension philosophique de la part d'un observateur étranger au véritable univers des DJ et des rappeurs s'expose au risque du "populisme", c'est-à-dire à «un ajustement naïf» à ce qu'il y a de plus «autre», le peuple – qui de «vulgaire» devient «authentique», «vivant», charnel», «naturel» - revient, selon Shusterman, à affirmer une nouvelle fois l'abîme irréconciliable entre culture populaire et élitiste.

Pensar que toda tentativa de compreensão filosófica por parte de um observador estranho ao verdadeiro universo dos DJ e rappers se expõe ao risco do "populismo", ou melhor, de um ajustamento naïf ao que há de mais "outro", o povo – que de "vulgar" torna-se "autêntico", "vivo", "carnal", "natural" – resulta, segundo Shusterman, a afirmar novamente o abismo irreconciliável entre a cultura popular e a elitista.

Segundo Shusterman, é falso dizer que o amante do rap não pode apreciar um discurso erudito de legitimação, tanto quanto é falso crer que o intelectual não pode compreender um mundo do qual ele não participa nem socialmente nem culturalmente. E se interroga sobre os limites de tal entusiasmo. Para ele, pode-se

⁴⁴ AGNÈS LONTRADE, 2000: 153.

⁴⁵ O termo “consumidores” do hip hop ou do rap não é usado comumente pela maioria dos seus adeptos, nem se vê escrito na bibliografia mais geral sobre o tema. Causa um pouco de estranheza o seu uso neste caso.

viver uma verdadeira experiência estética assistindo a um concerto de hip hop, mas esta experiência não anula as diferenças sociais entre o rapper e o intelectual; por mais solidário que o intelectual se mostre frente às denúncias de injustiças e miséria, jamais saberá o que é viver cotidianamente num gueto ou na periferia.

Lontrade ainda ressalta no texto de Shusterman o ponto onde ele diz que é necessário uma boa dose de amorismo ou de exotismo para ser apreciador do hip hop, se o aficionado não viver naquele espaço urbano de abandono, sem emprego e exposto à violência. Pois este é o terreno no qual o hip hop foi semeado e ainda floresce, mesmo que seja na sua forma "brasfematória". Para este autor, pensar sobre a legitimação do hip hop como arte encontra obstáculos muito mais na esfera política do que pela competência estética.

Ainda em *Mouvements*, já citada acima, Guillaume Garreta apresenta uma tradução de "Rap Remix: pragmatism, postmodernism and other issue in the house" um artigo desse mesmo autor, Shusterman. Na tradução, o título tornou-se: Rap remix: pragmatisme, postmodernisme et autres débats. [Rap remix: pragmatismo, pós-modernismo e outros debates]. Nesse artigo, Shusterman responde ao artigo de Tim Brennan, "Off the gangsta tip; a rap appreciation or: Forgetting about Los Angeles" [Dicas de um gangster; uma apreciação do rap ou: Esquecendo Los Angeles]. Garreta, além da tradução do artigo, procedeu a uma condensação do texto, pontuando os elementos principais da polêmica, conservando a argumentação principal. O texto final foi revisto e assinado por Shusterman e publicado em *Mouvements*⁴⁶, e faz parte do debate francês sobre essa questão do rap ser ou não arte. Na apresentação do texto de Shusterman, Garreta explica que o autor se coloca como defensor da legitimação do rap como arte, através de uma avaliação para além do reducionismo sociológico, levando em consideração apenas os fatores estéticos. Esses fatores estéticos, na maioria das vezes, ficam restritos exclusivamente às belas artes. Além disso, Shusterman aponta o rap como arte pós-moderna, o que suscita um grande debate tanto nos Estados Unidos quanto na França. Sobre esse debate, diz Garreta:

L'article que nous publions ici est une version remaniée d'une réponse de Shusterman à un de ses critiques américains, Tim

⁴⁶ RICHARD SHUSTERMAN. Rap remix: pragmatisme, postmodernisme et autres débats, 2000: 69.

Brennan qui l'accuse notamment "d'esthétiser" et d'intellectualiser par trop la compréhension du rap, et de voiler ainsi la signification profonde.

O artigo que nós publicamos aqui é uma versão retocada de uma resposta de Shusterman a um dos seus críticos americanos, Tim Brennan, que o acusa especialmente de "estetizar" e de intelectualizar a compreensão do rap e de ocultar, assim, a significação profunda.

Shusterman afirma que o rap é "un art dont l'importance culturelle et esthétique est à la fois dévoilée et masquée par le rideau de fumée médiatique et la controverse politique qui l'entoure" [uma arte de grande importância cultural e estética, envolvida por uma cortina de fumaça midiática e cercada pela controvérsia política]. Aliando a esse esforço político, o prazer estético que advém da sonoridade e dos ritmos da música do rap é necessário para essa discussão, dar a palavra à Sister Souljah⁴⁷:

Rap music has inspired me because I know that when Chuck D tells you to «bring noise», he's telling you that it's hard. And when you hear the tribalbeat and the drums, they are the same drums of the African past that draws the community to war. The drum beats are just faster, because the condition is accelerating so they've got to beat faster. And when your feet are jumping, dancing...it's the spirit attempting to escape the entrapment. When you feel that the children have gone mad, if you don't feel it, and when you look at the dances you don't see it and when you listen to the music and you don't hear a call, then you missed the jam.

A música do rap me inspirou porque eu sei que quando Chuck D diz pra você "trazer barulho", ele está dizendo a você que isto é duro. E quando você ouve a batida tribal e a bateria, elas são a mesma bateria do passado africano que incita a comunidade para a guerra. As batidas da bateria são aceleradas exatamente porque a situação é de aceleração, desse modo, elas levam a uma batida mais rápida. E quando seus pés estão pulando, dançando... é o espírito tentando escapar do laço. Quando você sente que as crianças ficaram loucas, se você não sentiu isso, e quando olha as danças você não vê isso, e quando você ouve a música e você não escuta o chamado, então você perdeu a viagem.

⁴⁷ Falando em "We Remember Malcon Day" celebrado na Abyssinian Baptist Church, no Harlem, Nova Iorque, em 21 de fevereiro de 1991. Tricia Rose, 1994: 62.

Para Max Roach⁴⁸: - «The sound» I tell them, that's the final answer to the any question in music – the sound. ("O som", eu digo a eles que é a última resposta para qualquer questão na música – o som).

Estas duas citações, de Sister Souljah e de Max Roach, são epígrafes do terceiro capítulo "Soul Sonic Forces" [As forças sonoras da alma] do livro *Black Noise - Rap Music and Black Culture in Contemporary America*, tese de Doutorado da Professora Assistente de História e Estudos Africanos da New York University, Tricia Rose. Ela também é autora de inúmeros artigos sobre rap e cultura popular contemporânea. Neste capítulo, Tricia Rose fala exatamente deste conflito entre a arte popular e a sua legitimação pelo saber acadêmico.

Quando Tricia Rose foi apresentada ao chefe de departamento de música, pelo professor de etnologia musical, para falar de seu projeto de estudar a música do rap, o chefe lhe disse que ela poderia escrever sobre o impacto social e político das letras do rap, mas que o rap não era música. Diante de sua perplexidade, ele continuou falando que o rap era apenas um válvula de escape e que expressava nada mais que uma raiva social e que o barulho dos auto-falantes dos carros que passam às 2 horas da manhã acordando sua mulher e suas crianças, só o fazia perguntar: – Pra quê isto?

Imediatamente Rose pensou nas lições de história onde se lia que os escravos eram proibidos de tocar seus tambores africanos porque, como veículo de comunicação pleno de significados próprios, inspiravam temores aos seus senhores. Então ela sugeriu ao chefe do departamento de música que, talvez, o rap, aparentemente tão incompreensível para ele, apresentasse inovações em sua abordagens quanto ao som e ao ritmo que mereciam ser exploradas. Mas ele permaneceu fechado para avaliar tais possibilidades. De ouvidos abertos ao som das baterias e ao eco das rimas veja-se a seguir, rap: música e poesia.

2.4. RAP: Música e poesia – A crônica poética de um genocídio.

Ouvi um tiro maluco.
Foi bem ali.
Ninguém sabe de nada.
O silêncio impera aqui.
Vai para
o saco se abrir a sua boca.

⁴⁸ Citado in Mitch Berman and Susanne Wah Lee, "Sticking Power", Los Angeles Times magazine, 15 September 1991, pp. 23-50. Tricia Rose, 1994: 62.

Essa é a lei.
RHO\$\$I- Pavilhão 9

UMSONST malst du / Herzen ans Fenster: / Der Herzog
der Stille / Wirbt unten im Schloßhof / Soldaten.⁴⁹

Em vão desenhava corações na janela:
o Duque do Silêncio
arregimentava soldados no pátio do castelo.⁵⁰

"Rap é compromisso, não é viagem", diz o rapper Helião, no refrão da música *Rap é compromisso*, do CD homônimo do seu parceiro e rapper Sabotage⁵¹, que grita: "Quase houvesse, melhor / meio de vida, o crime não / teria tantos servos assim / para executar suas tarefas".

O rap é a manifestação musical e poética do hip hop. Através do rap, evidenciam-se as características que identificam o hip hop enquanto movimento político (em processo de organização) e socio-cultural, ou simplesmente cultura hip hop, como enfatizam alguns, por criar uma poética do compromisso: o compromisso com a transformação do estado de miséria e de violência às quais vivem submetidos os moradores das comunidades da periferia, e das favelas das grandes cidades. Como diz o título de uma música dos "Racionais MC's", epígrafe no encarte do disco "Periferia é periferia (em qualquer lugar)".

Mas esse compromisso não fica só na palavra falada. Ele se inscreve naquilo que esses artistas chamam de atitude. Essa atitude consiste numa forma de se posicionar ética e corporalmente criando também expressões tatuadas na fisionomia que devem revelar as emoções do espírito de uma juventude dominado pela revolta. Uma ética que obriga esses artistas a se responsabilizarem pela mudança da situação em que vivem. Esta mudança não significa que quando os rappers progridem em suas carreiras e ganham dinheiro, irão morar num bairro de classe média ou rica, para se sentirem a salvo da ameaça constante de serem mortos como mais um dos sacrificados por esta violência desenfreada. O compromisso dos artistas do hip hop é com a sua comunidade, não apenas consigo e com a sua família. Muitos desses artistas, mesmo alcançando sucesso e dinheiro, não se mudam de onde nasceram e cresceram, e se alguém o faz,

⁴⁹ Paul Celan. Ein Lied In Der Wüste, 1993: 2.

⁵⁰ Paul Celan, "Uma Canção no Deserto", tradução de João Barrento, 1993: 3.

⁵¹ Sabotage foi assassinado em São Paulo, em janeiro de 2002.

continua ligado às suas comunidades através do trabalho social a partir da sua arte.

O compromisso com a mudança de que falam é com a mudança de todos. Eles almejam mudar a vida das populações marginalizadas, enfrentando e tentando eliminar a miséria, o preconceito racial e a violência. Partindo deste objetivo, o hip hop se fortaleceu como um dos movimentos socioculturais constituidores de lideranças que atuam em comunidades de periferia, através de inúmeras formas de militância política supra partidária.

É importante sublinhar que a cultura hip hop ou, como movimento, em suas variadas expressões locais, quase sempre está ligada a ONGs⁵². Sobre as relações da cultura hip hop e suas inserções na política cultural, José Junior⁵³, coordenador do Grupo Afro Reggae, diz:

A grande maioria de nós já havia passado por constantes fracassos em nossas vidas pessoais, e mesmo assim todos se alimentavam de muita utopia. Talvez tenha sido a fórmula necessária para criar uma base institucional e emocional capaz de nos conduzir ao que somos hoje. De maneira individual, e desorganizada, buscávamos o nosso lugar ao sol. As coisas só começaram a melhorar quando nos organizamos em grupo.

Torna-se imperativo atentar para esse depoimento que parece se fortalecer nas relações entre grupos e na articulação entre as comunidades. Os adeptos do hip hop, além de se ocuparem com o desenvolvimento de suas expressões artísticas, se dedicam a ações comunitárias promovendo outras formas de inserções com vistas a trabalhos de conscientização e reflexão social, além de exercerem inúmeras obrigações nestas comunidades que, por princípio de direito, seriam próprias do estado. E é justamente em consequência da omissão e do descaso das políticas governamentais em relação às condições de vida da população trabalhadora, que os problemas em seus lugares de moradia atingiram um patamar insustentável de miséria e conseqüentemente de violência. Atualmente os próprios governantes se reconhecem impotentes para sustar o avanço da violência e a redução da miséria, o que redunde em mais violência, descrevendo, assim, um ciclo vicioso quase impossível de ser quebrado.

⁵² Para uma discussão sobre a origem e as características predominantes das ONGs no Brasil, ver LANDIM, 1988.

⁵³ JOSÉ JUNIOR, 2003: p. 23

Quando todas as noções sobre desenvolvimento e continuidade, enquanto fio condutor, que marca a trajetória da música popular brasileira, já pareciam sedimentadas, o rap tomou-as de assalto e tais noções passaram a sofrer a ação deste acontecimento. Não se tem ainda fundamentos para se defender a tese de que esta ação provocou uma ruptura na história da música popular brasileira. Mas é urgente refletir sobre tal fato, porque, embora o rap cause esse estranhamento que inquieta os espíritos mais perscrutadores, não se pode esquecer, também, de um mercado capitalista já obsoleto, que se fortalece através da reprodução de pseudos bens culturais, fabricando produtos que se nomeiam artísticos, mas no entanto, visam apenas a oferecer o mais banal, e não raro, o mais medíocre dos entretenimentos para um público refém de uma miséria. Miséria essa que se reflete, além de tudo, na falta de escolha de formas de lazer e, conseqüentemente, esse público é utilizado como consumidor acostumado a receber o lixo cultural despejado na própria casa pela televisão ou pelo rádio.

Sob esta perspectiva, a questão da ruptura provocada pelo rap e hip hop no seio da MPB não cabe dentro do que se está construindo neste trabalho. O estudo sobre o advento do rap no universo musical brasileiro e suas relações com a MPB legitimada por toda uma tradição de seguidores, consumidores e pela crítica, representaria um projeto de pesquisa específico. O que interessa aqui é a ruptura provocada pelo rap como elemento integrante de um movimento mais amplo que é o hip hop, com os padrões de expressões artísticas e discursivas impostas pelos meios de entretenimento oficiais às pessoas das comunidades que habitam os bairros das periferias e favelas das grandes cidades. Os seguidores do hip hop, os fãs do rap, as pessoas, que de uma forma ou de outra estão próximas da atuação desses artistas, têm nas letras, nas músicas e nas suas expressões como um todo, um vasto material discursivo alternativo que se traduz em resistência às programações radiofônica e televisiva, salvo raras exceções, de baixa qualidade e alheia aos anseios da juventude.

O ato do sujeito de tomar a palavra, na luta para ultrapassar um determinado destino e escrever sua história, num contexto como este descrito acima, é o ponto de inflexão deste estudo. Os processos de identificação pensados na teoria psicanalítica, tanto em Freud quanto em Lacan, ajudam a entender certos mecanismos que estão em jogo na ação dos sujeitos envolvidos neste contexto cultural. Reconhecerem-se implicados no que os aflige e aflige o

outro, demonstra que aí está em jogo um trabalho de identificação. A implicação num determinado contexto faz com que formas de discurso se produzam e entrem em luta por legitimação. Das impossibilidades de comunicação são criadas possíveis formas de convivência.

Segundo Lacan, a comunicação é impossível. Assim como a relação sexual é impossível. No sentido que diz que jamais haverá uma relação biunívoca entre sujeito e objeto. Não há nenhum objeto que complete o sujeito. O objeto é exatamente o que resta da operação que constitui o sujeito em sua divisão fundamental, tornando-se a parte dele exteriorizada. Assim como não é possível o entendimento total do que um sujeito fala por um outro sujeito que escuta essa fala. Há sempre algo que escapa, há sempre um mal-entendido em jogo. Ou seja, há sempre um real impossível de ser dito. Jamais se alcança a significação última e muito menos a verdade final. Mas há de haver alguma possibilidade de troca entre os sujeitos. Algum acordo se tenta estabelecer para se encontrar uma forma eficaz que possibilitou e sustenta a construção da cultura.

Pode-se pensar mais especificamente esse problema: a falta que o constitui e, ao mesmo tempo, provoca angústia no sujeito, cria todas as possibilidades de criação. O trabalho de uma psicanálise, especificamente na clínica, encaminha o sujeito para uma desidentificação com qualquer modelo para que ele encontre uma forma de bem dizer a sua falta. E assim, é possível ter acesso às operações que estão em jogo nesta falta fundante e como que ela se potencializa na singularidade de cada sujeito. Para isso, a escuta do analista não se apóia em nenhum ponto de referência fora da fala / discurso do analisando. A subjetividade que se pretende desenvolver no trabalho analítico, com suas devidas reelaborações, tem uma direção precisa cujo vetor aponta para o desejo do sujeito que se vai atualizando pela produção de saber sobre a verdade em sua dimensão particular.

A direção que é tomada para analisar as letras do rap, precisa se apoiar na compreensão dos processos identitários e para isso se torna eficaz fazer uma articulação entre a teoria psicanalítica e as teorias semiológicas. Pergunta-se o que é que permite um rapper falar em nome da sua comunidade? Que processos levou 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 tomada não é qualquer uma. É uma palavra especial. Através

do rap, ela aparece ancorada na linguagem poética e traduzida na 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. Não se trata de uma miragem fantasmática.

Esta estratégia de política cultural criada pelo movimento hip hop foi uma erupção espontânea dos artistas criadores e fortalecida pelos seguidores. Aí se destacam, em meio a uma grande complexidade, processos de identificação que se colocam no centro do acontecimento.

Constata-se que o movimento hip hop cresceu dentro desta forma de atuação nas comunidades. No entanto, como diz a rapper carioca Edd Wheeler, ninguém pode deter as vertentes que deverão surgir a partir do núcleo do movimento. O próprio mercado vai aos poucos absorvendo seus produtos e a tendência é de que artistas, sem nenhum compromisso com a poética do compromisso, tomem a forma e a estrutura musical e poética do rap transformando-as em um outro produto a serviço de muitos outros interesses. Este potencial pode ser malvisto por alguns integrantes do movimento hip hop, e, ao mesmo tempo, totalmente aceito por outros.

Há também uma controvérsia quanto às participações de convidados estranhos às comunidades apresentarem-se nos palcos com os rappers locais. A identificação opera, nesse sentido, para a formação de grupos com os mesmos problemas, que vão desenvolver as mesmas estratégias políticas de enfrentamento dos conflitos e de propostas de semelhantes soluções. Há uma estranheza sentida “pelos manos das antigas” em relação a mudanças de certos grupos, principalmente norte-americanos, ao se desviarem dos propósitos iniciais do movimento. Assim, como diz Shiba⁵⁴, DJ do grupo “Fúria Consciente”, pertencente à posse Ori:

Tem essa questão de grupos norte americanos que já se venderam mesmo. Porque o hip hop era sinônimo de existência. Da cultura negra dos guetos nova-iorquinos, e se tornou uma indústria. Era a voz dos oprimidos, mas agora, virou um entretenimento. Aqui no Brasil, agora, tá começando esta questão da moda, que está me deixando muito chateado. Porque tem muita gente que não tem nenhum comprometimento com a comunidade; não é verdadeiro aquilo. Ele está indo por uma questão estética, acha

⁵⁴ Entrevista concedida para este trabalho, em 3 de novembro de 2003.

bonito colocar o boné pra trás, falar um monte de gíria, se vestir com calça folgada, mas aquilo não é dele. Ele vê apenas como modismo, uma forma de ser aceito.

A palavra rap surgiu originalmente como sigla da expressão *rhythm and poetry*. Posteriormente, o signo rap perdeu seu posto de sigla e ganhou o estatuto de nome próprio ao designar a arte de dizer versos rimados, através do canto falado, sobre uma base rítmica e utilizar a performance como forma de apresentação.

O rap é composto pelo MC (ou rapper), aquele que diz o canto falado e pelo DJ, criador e executor da base rítmica. Mesmo que outros músicos venham a se incorporar à dupla e formem uma banda, mesmo assim, a estrutura formal do rap se baseia no núcleo original constituído pelo par DJ/MC (ou rapper).

MC é a sigla de '*master of ceremony*' para designar aqueles autênticos 'mestres de cerimônia' que lideravam bailes promovidos nas favelas ou guetos da Jamaica, a partir dos anos 60, com o aparecimento dos '*SoundSystems*'. Os '*toastmasters*', ou 'mestres de cerimônia', atuavam nestas festas realizando interferências com discursos sobre temas do interesse dos moradores das favelas de Kingston. E o interesse dessas comunidades se resumia em resistir às condições de violência a que estavam submetidas por toda a sorte de privações como resultado de um sistema político e econômico que excluía a maioria da população de compartilhar dos bens produzidos. Portanto, o MC, durante as festas, dava o seu recado à comunidade, num falar meio cantado, referindo-se aos problemas que enfrentavam no dia-a-dia como as drogas, a miséria, a violência, o crime e até sobre as questões ligadas ao sexo.

No Rio de Janeiro, nos anos 80, o termo MC foi associado primeiramente ao movimento funk, e por isso há quem prefira a designação rapper para se referir ao cantor do rap. Assim também, neste trabalho, o termo rapper é o escolhido, seguindo a mesma posição de Ecio de Salles⁵⁵, na sua dissertação de mestrado sobre o rap.

No início da década de 70, a Jamaica sofreu uma grave crise econômica e social, causando a imigração de muitos jovens para os EUA. O DJ jamaicano Kool Herc, que também se viu obrigado a deixar a ilha, levou consigo para Nova

⁵⁵ Salles, 2002:10

Iorque a tradição dos "Sound Systems" e do canto falado. Em breve, um discípulo de Kool Herc inventa o *scratch*⁵⁶, criando uma nova modalidade musical e demonstrando a riqueza que se ganha com o entrelaçamento de diferentes culturas.

Assim, nos guetos e periferias de Nova Iorque o rap foi se estabelecendo e passou por transformações importantes. De simples entretenimento, tornou-se o meio de expressão dos jovens negros e pobres envolvidos com ou submetidos à criminalidade. Se as gravações anteriores eram piratas, já no final dos anos 70 foi gravado o primeiro LP de rap com vistas ao mercado. Pode-se encontrar neste disco a célebre faixa *King Tim III* da banda Fatback.

"Racionais MC's" foi a primeira banda de rap formada no Brasil, no final dos anos 80. Moradores da periferia de São Paulo, precisamente no bairro do Capão Redondo, estes artistas se envolveram com a realidade das ruas, principalmente das ruas dos bairros periféricos ou favelas; suas letras procuram narrar o cotidiano dos pobres e negros que sobrevivem ali, em meio à miséria e à violência. Através do rap eles denunciam o racismo, o sistema capitalista e opressor que patrocina essa miséria e, como consequência, o tráfico e a violência.

O sobrevivente Mano Brown, o rapper da banda "Racionais MC's", avisa que seus contemporâneos, aqueles que se envolveram com o crime e as drogas, morreram todos. "Nossa geração pegou o início do rap no Brasil", comenta, mostrando a importância que esta arte representa como saída, mas, sobretudo, como resistência. Para eles, sobreviver não é apenas um alívio, é ir resistindo diariamente, dia e noite, "Sobrevivendo no Inferno" como diz o título de outro disco do "Racionais".

Os títulos dos discos de rap já anunciam um discurso que fura os ouvidos para dar passagem ao que vem a seguir. Não só os títulos já citados, "Holocausto Urbano" e "Sobrevivendo no Inferno", mas quase todos os títulos e todas as letras do rap nos dão a medida do que eles dizem sobre a desmedida do que eles vivem. Como a faixa "Fio da Navalha" que sugere o perigo sempre iminente, inesperado, inelutável.

Os "Racionais MC's" gravaram pela primeira vez, em 88, na coletânea *Consciência Black*. O primeiro disco solo só foi lançado em 90, sob o título de

⁵⁶ Ver nota 16, na página 18.

Holocausto Urbano. Um ano mais tarde, abriram o show dos norte-americanos "Public Enemy", um dos mais importantes grupos do cenário do hip hop mundial. Em 92, passaram a desenvolver trabalho com comunidades carentes da periferia.

Depois de *Holocausto Urbano*, seguiram-se: *Raio X do Brasil*, *Escolha seu caminho*, *Sobrevivendo no inferno* e, recentemente, o álbum duplo *Nada como um dia após o outro*. A fama veio principalmente com os álbuns *Pânico na zona sul*, *Mulheres vulgares* e *Diário de um detento*. Criaram o próprio selo, o *Cosa Nostra*, com o qual produziram o CD *Rap é compromisso*, o primeiro da carreira do rapper Sabotage, assassinado em janeiro de 2002. Em certo momento de uma entrevista ao programa Ensaio, na TV Cultura, Mano Brown comenta que se o grupo fosse formado hoje, teria o nome de "Emocionais MC's". "Porque de racionais não temos nada. Para ser um cara racional, precisa ser mau."

Atualmente têm surgido novos grupos de rap nas cidades, assim como em todos os estados brasileiros. Nas entrevistas, shows e seminários ou encontros, é comum os artistas falarem que o grupo "Racionais MC's" foi a flecha lançada no coração daqueles que, feridos de arte, passaram a escrever versos, a tocar e a ter um lugar de reconhecimento. A seguir se verá uma breve explanação das artes plásticas que, no hip hop tomou a forma de grafite.

2.5. GRAFITE: os muralistas das ruas

A atitude de pintar está acima de qualquer regra ou permissão, sendo protesto ou não.

Daze

Le texte ne "commente" pas les images. Les images n' "illustrent" pas le texte: chacune a été seulement pour moi le départ d'une sorte de vacillement visuel, analogue peut-être à cette perte de sens que le Zen appelle un satiri; texte et images, dans leurs entrelacs, veulent assurer la circulation, l'échange de ces signifiants: le corps, le visage, l'écriture, et y lire le recul des signes.

Roland Barthes, *L'Empire des Signes*⁵⁷

⁵⁷ O texto não "comenta" as imagens. As imagens não "ilustram" o texto: cada uma foi para mim apenas o início de uma forma de oscilação visual, análogo talvez a essa perda de sentido que o Zen chama de satori; texto e imagens entrelaçados querem assegurar a circulação, a troca desses significantes: o corpo, o rosto, a escrita e, aí ler o recuo dos signos.

O grafite é a expressão hip hop nas artes plásticas. São os murais e os afrescos dos artistas dos guetos e da periferia dos grandes centros urbanos. Embora não se conheça precisamente a história do grafite ligado ao hip hop, defende-se a versão de que os latinos de Porto Rico, Colômbia, Bolívia e Costa Rica, assim como os negros nova-iorquinos, foram os precursores desta forma de arte. Os grafiteiros desenham e pintam seus nomes nos muros, em becos, nas paredes de linha férrea e de prédios abandonados, nos vagões de trens e de metrô e, assim, expressam sua indignação enquanto exercitam os seus talentos.

Daze, escritor da velha escola do Bronx, em Nova Iorque, diz que "a história do graffiti está sendo escrita agora"⁵⁸, mas faz a seguinte ressalva, na entrevista que concedeu à Binho Ribeiro:

Quando penso em grafite, penso em duas coisas; alguma coisa feita em um local público e alguma coisa com letras. Para falar a verdade, nós nunca utilizamos a palavra "graffiti", usávamos sempre "piercing" ou "writing". A palavra grafite surgiu nos anos 80. Essa palavra é vaga demais, pois muitas coisas podem ser consideradas grafite.

Old school é o termo para se reconhecer quem está trabalhando há mais de 15 anos. Daze é considerado fiel representante da "velha-escola". Tem suas obras expostas em muros e museus de diversas partes do mundo, como informa Binho Ribeiro que o entrevistou quando de sua vinda ao Brasil⁵⁹.

Zé Brown (Faces do Subúrbio) faz a diferença entre grafite e pichação, na entrevista concedida com exclusividade para este trabalho. Ele diz:

A tendência do pichador é deturpar o que tá bonito, o que tá bem feito. É muito de improviso também. É pegar o spray e siiiiviiiiiii, não tem um propósito. O grafiteiro cria o desenho numa folha de caderno simples, de lápis, e amplia aquilo na parede. Então, ele tá protestando. Já vi muitos grafites que são pintados com frases que trazem consciência. É uma forma de protesto.

Alguns estudiosos, como Celso Gitahy⁶⁰, fazem referências aos desenhos e às inscrições das cavernas, como os primeiros grafites que se conhecem historicamente.

⁵⁸ Revista RAP Brasil Especial - Graffiti – nº 17.

⁵⁹ Idem

⁶⁰ Apud SALLES, 2002: 10.

No *Livre du Graffiti*, com texto de Denys Riout e fotografias de Dominique Gurdjia, Jean-Pierre Lerroux e Denys Riout, encontra-se um material de fulcral importância sobre a arte do grafite, material ilustrativo, informativo e teórico, para se pensar esta forma de expressão do hip hop. Denys Riout diz que o grafite é uma atividade tradicional e sua etimologia não mostra apenas uma erudição fabulosa. Vai além, esclarece seu sentido e explica a ambivalência dos seus valores.

Graffiti: palavra italiana que significa por um lado a escritura, *Graffio*, e por outro, a arte decorativa, *sgraffito*, literalmente "égratigné", arranhado.

Graffio: estilete para escrever, uma espécie de instrumento pontiagudo que se prestava para traçar letras na cera que se punha sobre tabuletas e que servia, ao mesmo tempo, como papel e como lousa. *Graphium*, palavra latina para tal ferramenta, derivava do grego *graphein*, verbo que significava tanto escrever quanto desenhar ou pintar.

Sgraffito é um termo que designava uma atividade renascentista de decoração mural, que consistia em passar, sobre uma superfície de estuque escuro, um revestimento claro que possibilitava, quando estivesse seco, arranhar, de forma ponderada, desenhos nítidos e precisos.

Para o estudo do hip hop é importante ressaltar a função social do grafite pois, quando alguém risca uma parede de seu quarto, isso significa um acontecimento da ordem do privado. Mas se alguém rabisca ou pinta alguns muros ou paredes das ruas e são pintados os vagões de metrô, então este ato já pode ser considerado como fazendo parte de um evento público e as consequências são de outra ordem. Pode-se perfeitamente pensar que o grafite possibilita a expressão pública da opinião daqueles que escolhem essa forma de se comunicar pelos mais variados motivos. Em mesas redondas, nos vários seminários onde se discute o movimento hip hop, não poucos rappers, ou interessados no assunto, sempre se referem ao grafite como forma de afirmação e reconhecimento de sua existência, como se dissessem: "Aqui estou eu, vejam-me. Eis o que sou capaz de fazer".

Mais uma vez entra em foco a questão da legitimidade da arte popular pelo cânone. Muitos consideram que o grafite não passa de um "borrão", nesse sentido, é importante ler este trecho de um parágrafo escrito por Denys Riout, no *Livre du graffiti*:

Une certaine hésitation entre écriture et dessin, texte et image, demeure la règle en usage pour ce type de message. L'indécision et des glissements entre une famille noble et un caractère vil, entre maîtrise et incapacité, donnent aux graffitis un voisinage contradictoire, fait de champs incompatibles: entre la respectabilité de l'art, l'importance de l'écriture et la familiarité d'une violence frondeuse, leur double origine travaille le sens du mot, fait jouer nos associations d'idées, entretient les malentendus. Il faudrait pas le regretter: les malentendus sont aussi source d'une grande richesse (DENYS RIOUT, 1985: 9).

Uma certa hesitação entre escrita e desenho, texto e imagem, permanece a regra usada para esse tipo de mensagem. A indecisão e o deslizamento entre um caráter nobre e um caráter vil, entre mestria e incapacidade dão aos grafites uma vizinhança contraditória feita de campos incompatíveis: entre a respeitabilidade da arte, a importância da escrita e a familiaridade de uma violência fundibulária ⁶¹ sua dupla origem trabalha o sentido da palavra, joga com as associações de idéias, mantém os mal-entendidos. É preciso não recuar: os mal-entendidos são também fonte de uma grande riqueza.

Sobre a insuportabilidade de muitas pessoas em relação às artes que compõem o movimento hip hop, é interessante atentar para o que Fabio Durão fala em seu texto ⁶², sobre o impacto que causaram as músicas dodecafônica e serialista. É fácil lembrar que foram raras as pessoas que suportaram a falta de melodia, e poucas conseguiram num primeiro momento acompanhar as “massas sonoras” que ultrapassam a oposição entre consonância e dissonância. Diz o autor:

Cria-se desta forma uma similaridade com a pintura, como se o ouvinte acompanhasse a composição de um quadro. Por outro lado, a desmelodização da música traz consigo uma paralela espacialização do som, já que a altura das notas tende a projetar diferentes lugares sonoros, sejam eles aproveitados na estrutura física da sala de concerto ou simplesmente sugeridos no espaçamento da partitura. Quanto a esta última, deve-se notar, ela é agora tão sofisticada e minuciosamente escrita que já não

⁶¹ Esse termo fundibulário foi escolhido para traduzir frondeuse, porque, segundo Houaiss, significa o fundeiro, que atira com a funda. Sendo funda qualquer arma de arremesso como o estilingue, por exemplo, pode-se colar essa expressão à imagem do jato de tinta arremessado pelo grafiteiro com seu spray. Historicamente "frondeurs" eram os militantes do partido "de la fronde". Razão pela qual, atualmente, designa a pessoa que critica o governo, as instituições, as autoridades, as regras. Não deixa também de ter a sua pertinência no caso da arte do grafite que se define, por princípio, como um arte contestatária.

⁶² FABIO DURÃO. As artes em nó, 2003: 51.

permite que todos os seus elementos sejam traduzidos em material sonoro, deixando assim um resto, irreduzível, na letra. A música aproxima-se, então, da literatura.

Tag é como se chamam as escrituras dos nomes próprios nas superfícies acima mencionadas. No grafite, também aparecem as visões artísticas destes jovens. As pinturas na parede são uma forma de criar um mundo paralelo onde podem extravasar seus sonhos. Sabe-se que a função da autoria da obra não é o único elemento que comparece no processo em que a arte se exerce como criação. Mas é um elemento muito importante porque põe em jogo a garantia de que esta função da autoria produz os efeitos que interessam para este trabalho.

Um determinado artista se autoriza como criador de uma obra e se responsabiliza pelo seu feito através da assinatura do seu nome. Veremos que este acontecimento traz as conseqüências que no hip hop saltam aos olhares mais distraídos. A assinatura da obra de arte, que no hip hop se faz através do grafite como um fim em si, abrange, desde a criação de uma pintura em sua dimensão estética até uma escrita. Esta escrita se originou a partir de uma denúncia da condição social e cultural em que vivem seus criadores. Atualmente essa escrita se desprende desse tema original e já faz incursões sobre o próprio fazer artístico. O autorizar-se cria uma visibilidade para aqueles que desafiam tal destino e se fazem sujeitos de sua arte na própria exposição da sua autoria. Geoffrey Bennington, em Derribase⁶³, argumenta:

O ato de assinar, que não se reduz à simples inscrição de seu nome próprio, (...) esforça-se por um rodeio suplementar, em reapropriar a propriedade sempre já perdida no nome próprio.

Na junção entre a ação criativa e a assinatura da obra, convergem as questões colocadas desde o início para a citação acima. É preciso insistir em compreender de que maneira se pode relacionar a violência, a morte, o desejo, com o ato de criação da arte, através do "Verso violentamente pacífico" (Edy Rock – "Racionais MC's").

⁶³ BENNINGTON. 1996: 108.

O saber que toca a verdade do sujeito é o que se busca nas letras do rap. Essa busca pode ser articulada a uma construção teórica que tem sua possibilidade de contextualização na história do desenvolvimento dos saberes e das artes. As implicações desse procedimento também podem ser observadas na clínica psicanalítica.

A questão se desdobra ainda sobre o que diferencia a escrita de uma obra. Já sabemos que uma escrita, em si, não é uma obra. Mas pode tornar-se. Como demonstrar em que momento uma escrita pode vir a se tornar obra? E, além disso, o que determina que um texto, uma pintura, ou uma escultura, enfim, uma obra pode ser chamada obra de arte? A arte obra, trabalha no sujeito? Essas indagações ganham densidade, sobretudo, se tomarmos como parâmetro a leitura de Lacan sobre o texto freudiano. Entre todos os seguidores da psicanálise, Lacan se fixou preponderantemente no dizer de Freud, ali onde o texto apresenta a enunciação da sua descoberta, ou seja, o nascimento do sujeito, filho da linguagem. A leitura de Lacan faz desaparecer Freud enquanto pessoa e coloca o leitor diante da letra, do puro enunciado e nos convoca a aprender a ler o discurso psicanalítico. Porque tanto o conteúdo do pensamento de Lacan vai nos guiar sobre tais questões, quanto a sua forma de escrita e a suas reflexões a respeito do estilo.

O trabalho de arte do grafite, como os outros elementos do hip hop, é mais um exemplo de como o sujeito se constitui pela própria obra que é criada. E além disso, como essa obra interfere no espaço público e faz com que o sujeito seja reconhecido pelos outros, pelos seus pares e, partindo de uma autonomia particular, vai ganhando aos poucos um estatuto de valor artístico que institui um lugar de legitimação. E faz estudar. O *Le livre du graffiti* é um texto que se pode tomar como o reconhecimento do grafite como arte. Assim, para concluir esse item, é importante dar as últimas palavras ao seu autor, Denys Riout⁶⁴:

Il faut en convenir, l'écriture, signe d'une certaine qualité d'intégration social n'a pas toujours été, autrefois, l'apanage d'une petite élite. A Pompéi, par exemple, le peuple et même le petit peuple, écrivait sur les murs, commentant les événements, réactions, désirs par des textes brefs si abondants qu'il

⁶⁴ DENYS RIOUT, 1985: 10.

suggèrèrent un distique latin bien connu, que l'on pourrait traduire ainsi:

"Je m'étonne, mur, que tu ne sois pas tombé en ruine sous le poids insupportable de tant d'écrits".

Convenhamos, a escrita, signo de uma certa qualidade de integração social não foi, antigamente, o apanágio de uma pequena elite. Em Pompéia, por exemplo, as pessoas, e o povo em geral, escreviam nos muros, comentando os acontecimentos, reações, desejos em textos breves embora abundantes os quais sugeriram um dístico latim bem conhecido que se pode traduzir assim:

"Surpreende-me, muro, que tu não caias em ruínas sob o peso insuportável de tantos escritos".

Este trabalho aponta para o item a seguir sobre a break dance, que demanda o mesmo olhar para o que faz brotar nas ruas.

2.6. BREAK DANCE: a dança maquínica das ruas

Dance em qualquer lugar
Mostre a verdade sua
Mas nunca se esqueça
Que o break
É uma dança de rua
Nelson Triunfo

Como vem sendo mostrado, muito mais que uma categoria musical, o rap, juntamente com a breakdance, o grafite, tornou-se parte desta organização mais ampla, a cultura hip hop. As mensagens do hip hop, através das letras do rap, se dirigem principalmente aos jovens destas comunidades na tentativa de afastá-los do tráfico das drogas e da criminalidade pelas vias da criação de arte. Por isso, a performance do rapper no palco, nos primórdios do movimento, exigia uma atitude de seriedade na qual o riso e as piadas não tinham lugar. O rapper se comportava de forma austera e até zangada, como se dissesse com Brecht: "quem está rindo é porque não recebeu ainda a notícia terrível"⁶⁵. E a notícia terrível eles não recebem pelo correio ou pelos jornais, eles a recebem no próprio corpo. Em áreas carentes das grandes cidades, como São Paulo e Rio de Janeiro, a cada

⁶⁵ BERTOLD BRECHT. 1986: 197.

hora uma pessoa é assassinada, constituindo-se assim um verdadeiro "Holocausto Urbano" no dizer deste título do disco dos "Racionais MC's". E quem são estas pessoas assassinadas? Elas têm uma identidade comum. São, em sua maioria, pobres. E entre os pobres, a maioria assassinada é negra. Portanto, a break dance pode ser considerada a coreografia da crônica poética desse genocídio, através da expressão corporal e da dança, como um caminho de denúncia, de luta política e redenção destes jovens que sofrem discriminação racial e discriminação social.

O corpo hip hop também inventou sua expressão. Também começou nas ruas. Lá nos guetos e bairros da periferia de grandes cidades dos Estados Unidos, como por exemplo, Nova Iorque, Los Angeles. Os dançarinos começaram imitando os movimentos dos robôs, das máquinas, e numa forma de ironizar a guerra do Vietnã, com a cabeça no chão, criaram o movimento conhecido como “giro de cabeça”, que consiste em reproduzir os giros dos helicópteros da guerra. Assim também, começaram a imitar os movimentos e expressões dos soldados que voltavam mutilados da guerra. Um dos fatos importantes que liga a break dance ao movimento hip hop como forma de apagar a violência, é que, nos seus primórdios, essa dança distraía as pessoas que viviam pelas ruas, principalmente as gangues rivais que brigavam. Das lutas corporais violentas, as disputas passaram a ser, não em sua totalidade, mas de maneira considerável, passaram a ser disputas de quem dançava melhor. Ao mesmo tempo, a música, a poesia e a dança se aliavam e conseguiam distensionar os ânimos mais exaltados.

No Brasil, o hip hop começou a se desenvolver no início dos anos 80. Muitos dançarinos partiram da capoeira, outros começaram pelo break e depois fizeram uma mistura com a capoeira. Nelson Triunfo foi um dos primeiros dançarinos, ou B-boy, como é chamado o dançarino de Break. Os B-boys faziam – e ainda fazem – das ruas do centro de São Paulo, pista, e do corpo, instrumento de resistência e expressão de crítica. Ainda Shiba, DJ do "Fúria Consciente"⁶⁶, diz:

Aqui em Salvador, na Bahia, é o único lugar do mundo onde você vai ver um B-boy dançando na batida afro. Desde pequeno me identifiquei, gostava de imitar Michael Jackson, via os meus tios saírem, participar de movimentos muito fortes que teve aqui

⁶⁶ Entrevista concedida especialmente para este trabalho em 03 de novembro de 2003.

no Rio, que era o Black Rio, que tinha o soul, o funk original do James Brown, Tim Maia. E meu contato com o hip hop foi vendo o pessoal de São Paulo, que era Beck Jr., um grupo chamado "Os Cobras", então fui crescendo e gostando. E pela prática da capoeira, fui capoeirista, então, a maioria dos B-boys eram capoeiristas, porque pode-se até fazer analogia da capoeira com o hip hop e até com a própria embolada e repente.

Através de piruetas e malabarismos, coreografias originais aliadas a imitações do passo *moonwalker*, popularizado por Michael Jackson, o break foi se tornando esse elemento importante do hip hop não só como luta, mas também como comemoração pela vida, pois estes artistas se dizem sobreviventes.



3. O SUJEITO ENTRE A MORTE E A ARTE: uma questão de palavra

Meu sangue está no chão
por causa de prosa errada
MVBill – "Soldado Morto"

Tudo que é recusado na ordem simbólica,
no sentido da *Verwerfung* reaparece no real.
Jacques Lacan, *O Seminário* – Livro 3

A arte é um convite à contemplação estética do mundo. O que se alcança em saber e verdade, prazer ou sofrimento ao entregar-se à experiência da arte, tanto como admirador quanto como criador, depende do alcance que se tem do próprio universo mais íntimo e secreto. Há um ponto de distanciamento e proximidade onde o olhar que contempla se faz cúmplice e solidário, e, também, crítico e provocador; uma espécie de dobra no *topos* entre a criação e a recepção que captura o espectador, o ouvinte, o leitor e os transforma em participantes do processo da criação. O estado de contemplação muitas vezes é confundido com o estado de inércia, com a passividade ou a indiferença. No entanto, a contemplação, vivida em sua plenitude, põe em jogo o desejo, a sensibilidade e uma disposição de luta, ao contrário daquela falsa aparência de um sujeito, contemplativo da obra de arte, como receptáculo passivo ao que o mundo externo tem para lhe oferecer: puro reflexo de uma imagem que engana, resultante da ideologia criadora de equívocos na qual o que é pensado sobre a relação sujeito / objeto está preso nas malhas do sistema maniqueísta das idéias.

Este trabalho faz um convite para a contemplação do hip hop através de uma posição ativa, que, renunciando ao gozo passivo do espetáculo, encontre o olhar do leitor / expectador que age sobre o texto e sobre o grafite e sobre o rap e se entregue plenamente ao encantamento do significante, à volúpia de escrever, do compor com, seguindo o próprio olhar de Barthes⁶⁷. O rap, um dos elementos do movimento hip hop, só pode ser entendido se ele for colocado no seu devido contexto. As letras do rap, analisadas dentro do âmbito do movimento hip hop, sacodem as noções cristalizadas sobre a passividade do espectador, sobre a

⁶⁷ BARTHES:1992:38

utilidade ou não do objeto de arte e as falsas contradições sobre o engajamento político do artista no processo da criação.

Todas as obras de arte são sempre analisadas dentro de um arcabouço teórico que leva em consideração os seus limites em relação ao tempo e ao espaço e suas relevâncias no que tange ao seu engajamento ou à sua ruptura frente à tradição.

Neste sentido, o rap pode ser visto como ruptura com as formas poéticas do cânone tradicional na história da arte ocidental, mas tem pontos de sutura com a tradição da poesia e da música da cultura africana, no que tange à transmissão oral, à poesia e às batidas do ritmo da música.

O sujeito do inconsciente, do qual depende o processo analítico, é o mesmo que viabiliza o trabalho artístico. E o que se coloca em jogo como necessário e suficiente, nos dois procedimentos, é o desejo. Partindo desta afirmação, a hipótese que se coloca para verificá-la ou corrigi-la é tentar encontrar, ao longo deste estudo, o lugar e a função do sujeito na criação artística, focalizado no acontecimento do hip hop como contexto para se analisar as letras do rap tomadas como *corpus*.

O hip hop – movimento artístico que engloba música, poesia, dança e artes plásticas – floresceu nas comunidades de periferia das grandes cidades e realizou uma ultrapassagem, sem precedentes, das barreiras mais terríveis que se ergueram no plano das experiências cotidianas onde a violência e a morte até então eram as expressões quase totalizadoras deste real inexorável.

Fica mais claro entender o impacto dessa ultrapassagem atentando para os seguintes versos⁶⁸:

Tinha um som que imperava em Vigário Geral / Explica o som
que imperava em Vigário Geral / O som que imperava em
Vigário / Era o som de tiro, cumpadi (...). O som que impera em
Vigário, hoje, não é mais aquele que massacrou milhares de
pessoas. O som que impera em Vigário é esse que eu vou mostrar
pra você

Efetua-se, então, aí uma operação responsável por fazer valer o desejo materializado em uma ação efetiva. Essa instância realizadora é atributo do

⁶⁸ Afro Reggae. *Som de VG*. (Ando / LG / Ales). CD *Nova Cara*. Universal Music LTDA, s/d.

sujeito, está em conformidade com a divisão que lhe é inerente e faz operar o pensamento e a ação. Para se estudar o sujeito tem-se que levar em conta esta divisão fundamental, a qual cria a falta que o constitui e, como consequência da falta, o seu desejo. Freud fala, num primeiro momento, que um juízo de atribuição estaria operando aí através do qual o sujeito reconhece se algo é desejável ou não, pelo poder de lhe causar prazer ou desprazer. Este reconhecimento não é resultado de uma qualidade verificada no objeto que o levasse a ser tomado por bom ou mal *per si*.

Antes de tudo, essa coisa que, de alguma forma, satisfaz ou causa desconforto, seria assim integrada ao sujeito ou expulsa dele. Esta é a primeira operação, o julgamento de atribuição. O sujeito, então, significa uma situação como desejada ou não, e, em seguida, problematiza um pouco mais e realiza a segunda operação, através do julgamento de existência. Verifica se o objeto que ele julga bom ou mal só existe nas suas fantasias, ou se há uma correspondência entre seus julgamentos e a existência deste objeto no mundo de fora. Freud diz que nesta operação o sujeito realiza a prova de realidade:

No se trata ya de si algo percibido (un objeto) há de ser o no acogido en el yo, sino de si algo existente en el yo como imagen puede ser también vuelvo a hallar en la percepción (realidad) (SIGMUND FREUD, 1981: 2885).

E ainda:

Para compreender este progresso temos de recordar que todas las imágenes proceden de percepciones y son repeticiones de las mismas. Así, pues, originalmente, la existencia de una imagen es ya una garantía de la realidad de lo representado. La antítesis entre o subjetivo y lo objetivo no existe en lo principio (idem).

A importância de tal via de reflexão para encaminhar a proposta deste trabalho vai ao encontro da questão sobre de que forma o sujeito se deixa seduzir, apanhar e se submeter aos imperativos da arte. Além disso, o produto do seu trabalho pode ser reconhecido entre os seus pares, no lugar onde a arte se faz mostrar. E mais, onde a arte se faz mostrar num espaço onde as condições de existência material se equilibram nos limites mais tênues entre a sobrevivência e a pura miséria. Para isso, a combinação entre os termos violência, morte, desejo e

ato são importantes para observar, nas letras do rap, as marcas do hip hop como discurso que se exerce pelo efeito de um saber sobre a verdade do sujeito. Essa verdade é conforme o saber que o sujeito constrói sobre a materialidade própria e inerente à sua contingência.

A presente reflexão tenta encontrar a materialidade discursiva que se exerce através dos sujeitos envolvidos no movimento do hip hop. Esses sujeitos se materializam como autores, artistas, ou, como aqueles de quem se fala e para quem se dirige a palavra tomada de assalto pelo advento da poética do rap.

É sabido por todos que as condições de extrema violência, às quais estão submetidos os moradores das favelas e periferias das grandes cidades, geram os mais variados sentimentos de revolta. Pode-se imaginar uma linha infinita que demonstre o espectro dessa revolta tomando como ponto inicial o silêncio: "A lei do silêncio fala mais alto / Bateu com a língua nos dentes / Te mandam pro espaço / Todos estamos jurados"⁶⁹. Do sujeito que se cala e engole o seu desespero, a revolta cresce em visibilidade na proporção das atitudes mais gritantes, até onde a violência encontra o seu correspondente reativo mais virulento. As formações agressivas em cadeia vão se desenvolvendo aos poucos em ondas avassaladoras. Ouçamos com atenção estes versos do AfroReggae, em "Conflitos Urbanos", onde essas formações se revelam:

Irracional, marginal, animal
Eu não suporto mais historinhas no meu ouvido / do tipo se
baterem de um lado de sua cara / oferecer o outro / eu não sou
Jesus Cristo / vou logo avisar se me baterem de um lado eu vou
encher de porrada / pois minha sina é bateu, levou: sou uma
fusão de Ogum com Xangô

Valendo-se desse sincretismo religioso, os artistas e adeptos do hip hop encontraram uma via, através da arte, que está fora dessa linha demonstrativa de um caminho sem volta, onde a violência desenfreada se infinitiza na "Execução Sumária"⁷⁰. A ação de tomar a palavra, pelas vias poética e musical, é a forma de resistência e luta encontrada pelos que não se deixaram silenciar nem abafar a

⁶⁹ Doze. (Pavilhão 9). "Protesto". CD *Se Deus vier, que venha armado*.

⁷⁰ Doze. Pavilhão 9, CD: *Se Deus vier que venha armado*.

sua revolta. Ainda no rap "Conflitos Urbanos"⁷¹ essa revolta performada em atitudes de violência é assim retratada:

Irracional, marginal, animal
Sou um produto da violência e do descaso / Arrá rá, qual é a
parada? / já chegou a hora da gente se rebelar / vamos arrebentar
os grilhões que / castram nossa criatividade e dignidade /
favelado não é sinônimo de alienado / favelado é mal informado

Os poetas apontam a arma de suas palavras – "rebelar", "arrebentar", "castram" – contra a desinformação da sociedade como um todo. A desinformação mútua⁷² fortalece o estigma de alienação superposto à condição dos moradores da favela. Os rappers mandam o recado. Eles sabem muito bem o que os aflige: "favelado não é sinônimo de alienado / favelado é mal informado". Mas eles desejam o acesso às informações necessárias, o saber que se transforma em poder de mudança. É essa sabedoria que deve se potencializar em direção às transformações desejadas; o saber que redunde em transformação é aquele que o movimento hip hop como um todo busca. O conflito se revela na contradição que os violenta; porque está em jogo, também, um não saber sobre o que estão fazendo e em nome de quem. O conflito se consolida em outra estrofe do mesmo rap, "Conflitos Urbanos"⁷³:

Irracional, marginal, animal
Tem irmão matando irmão, briga de poder / Tudo aquilo que eles
querem / Jogando um contra o outro / Nos obrigando a criar /
Áreas demarcadas onde vivemos / Um eterno conflito com
toques de recolher / Como se estivéssemos num campo de
concentração / Mas que porra de país é esse?

Os rappers sabem que aqueles a quem representam em suas letras não são os inimigos verdadeiros que entre si se digladiam e se matam. A tentativa de traduzir a situação da forma mais realista, na poética do rap "Conflitos Urbanos", deixa escapar o conflito: será a alienação ou a desinformação que faz implodir a

⁷¹ Junior / L G / Demetrius / Ando / Altair / Claudinho / Magic. AfroReggae, CD: *Nova Cara*

⁷² Todos sofrem as consequências da desinformação. Tanto os moradores da favela que são alvo constante da violência e criminalidade, quanto a população 'do asfalto'. Como disse Luiz Eduardo Soares: "Se não houver segurança para todos, não haverá para ninguém", em palestras realizadas em diversos locais na sua campanha para vice-governador na chapa com Benedita da Silva, 2002.

⁷³ Idem, AfroReggae, CD *Nova Cara*.

revolta? Essa revolta é oriunda de uma força desconhecida que se atualiza "jogando um contra o outro". Assim:

de um povo heróico o brado retumbante /gerou o pior dos filhos
de satã / Armodemus! / filhote bestial travestido pela / alva
pureza da pobreza / cristalizada pelos becos da clandestinidade /
no submundo, no sofrimento da marginalidade

Neste momento, é importante enfatizar a dimensão da revolta no homem construído por Albert Camus. No seu livro, *O homem revoltado*, trata da revolta e se pergunta como se pode reconhecê-la e em que circunstâncias. A um primeiro olhar, o homem camusiano nasce envolto num saco de pancadas. Amor e morte abrem a introdução desse livro, conjugados com desespero e solidão. Para Camus, a revolta é criadora de universos, e assim também a arte. A experiência de revolta é exigência estética e a arte se constitui como a única saída. Mas, ao mesmo tempo, a arte é sempre perseguida e levada pelos mesmos propósitos ideológicos; sua condenação, muitas vezes, tem a cumplicidade dos próprios artistas e intelectuais. O que resta, então? Camus diz que a criação deve se manter na linha da revolta.

Sem colocar-se como humanista, Camus defende que a arte deve se manter fiel ao espírito da revolta e que é possível separar a arte das ações covardes que só levam ao consentimento do estado de coisas que não respeita a dimensão de liberdade criadora do homem. Para Camus, os desejos mais profundos do homem são realizados, por exemplo, pelos personagens realizadores de seu próprio destino. Em relação às condições inaceitáveis às quais os seres humanos se obrigam a tomar alguma posição ou a agir, o crime se torna um desvio da revolta, na capitulação das tentativas por uma solução pacífica entre os homens. Julia Kristeva, em *Sentido e contra-senso da revolta*, diz a respeito de Camus que "seu *homem revoltado* se impõe, e seu *Estrangeiro* provoca uma inquietante estranheza, muito além do testamento humanista"⁷⁴. Encontramos não só em *O homem revoltado* mas em toda obra de Camus indícios dessa revolta com a qual os seres humanos recusam fazer parte de um mundo inaceitável. Neste caso, o autor toma a morte como objeto central de sua reflexão. Não a morte enquanto acontecimento natural, como o fim esperado de uma vida, porém, antes de tudo, ele pensa e nos convoca a refletir sobre o acontecimento da morte em suas relações com o

⁷⁴ *Sentido e Contra-Senso da Revolta*. Rio de Janeiro, Rocco, 2000.

crime. A sua revolta é contra o fato de os homens se matarem uns aos outros. Para Camus, não importam os motivos, mas os fins. Inadmissível é utilizarem-se os homens de assassinatos, mesmo com propósitos revolucionários.

MV Bill, um dos mais conhecidos rappers cariocas, escreve no rap "Soldado Morto" o despropósito e o absurdo da ação criminoso:

Decepção pro meu pivete / Vê seu pai morrer aos dezessete /
Muita adrenalina em nome de nada / Meu sangue está no chão
por causa de prosa errada / Minha marra foi lavada de vermelho
matador / Não percebe que atirou no próprio espelho / É só pra
isso que a gente tem valor / Achar que matou o cara certo que é
da sua cor / Guerrilha burra, ignorância cometida

Há um espaço entre a desinformação e a alienação, uma espécie de limbo, onde flutua a revolta que reproduz o estado de miséria e violência, tão duramente criticado nas letras do rap.

O rapper Tupac Shakur, assassinado, deixou um dito numa das letras de seu disco *White Man'z World*: "Use your brain! It's not them that's killing us, it's us that's killing us". [Use sua mente! Não são eles que estão nos matando, somos nós que nos matamos]⁷⁵.

Na letra do rap "O Soldado Morto", MV Bill reconhece o traço de ignorância que desenha o retrato falado de uma criminalidade autofágica. "Não percebe que atirou no próprio espelho" é um verso no qual se pode apreciar o olhar antenado do poeta, que antecipa um bem dizer de que se ocupa a psicanálise, sendo esse bem dizer um dos seus objetivos mais precisos. Não se pode dar garantia de cura no sentido de curar as dores da vida. O paraíso e as ilusões estão perdidos, o mal-estar tem se mostrado, ao longo da história da humanidade, como insuperável. Mas existe uma forma de atravessamento desse real inatingível que se sustenta na amarração simbólica. Frente a esse cenário bélico, o DJ Branco (Pavilhão 9) não acredita em nenhuma lei ou "saída". Assim vejamos:

(...) / Então me compreenda pois nada podemos fazer, / Por mais
que se fale ou apareça na TV, / E mesmo assim a luta continua, /

⁷⁵ Tupac Shakur, in *Fight the Power*. Chuck D, 1998: 4.

Pois a batalha a seguir / Também é minha e sua. / Minha e sua. /
Esse é o retrato de SP. / Tem outra coisa que deve ser avaliada, /
A lei nesse país não serve para nada. / Não escuta, não vê e nada
fala / (...)

Em *Galáxias*⁷⁶, Haroldo de Campos concretiza a poética de tal sofrimento, falando de uma música popular

(...) puxada na tripa da miséria na tripa tensa da mais megera
miséria física e doendo doendo como um prego na palma da mão
um ferrugem prego cego na palma espalma da mão coração
exposto como um nervo tenso retenso um renegro prego cego
durando na palma polpa da mão ao sol

É o *prego cego* do não saber o que fazer com tudo isso. Mas o poeta faz das vísceras criação, como Zé Brown, autor da letra do rap "Entre a vida e a poesia"⁷⁷. Nessa letra o poeta mostra o sujeito tentando "se arranjar" e sendo pressionado por um jogo de forças entre o destino e o desejo. Vejamos:

[O poeta inicia a sua prece escrevendo seus novos mandamentos]
O espírito do poeta surge e desperta seu discípulo / com uma
missão / Intitular o próximo capítulo / de seu livro oculto, porém
promissor / Envolvendo o mais importante sentimento, o amor /
O poeta sempre acreditou no seu dom de leitura / Aplaudiu de pé
a sua escritura / E entregou confiante a sua obra-prima /
Considerou a fé e a sua disciplina / Mas pra realizar uma perfeita
arte poética / Depende muito de uma boa forma estética / (...)

A procura pelo caminho que vai dar na poética, na travessia da fronteira entre vida e morte é exposta assim:

Entre a vida e a poesia, escolhi viver
Sem vida não existe nem eu nem você

O poeta do rap expõe a urgência em salvar-se. Primeiramente, tentando defender a sua integridade física, pois a sua vida escorre pelo fio de uma corda bamba. Parece que o poeta agarra a poesia e faz dela a sua vara de equilíbrio. Ele sabe que qualquer vacilo é mortal: "Sempre do lado mais fraco arrebeta a corda"

⁷⁶ HAROLDO DE CAMPOS. *Galáxias*, 1984.

⁷⁷ ZÉ BROWN. Faces do Subúrbio, CD: *Como é triste de olhar*.

(Doze)⁷⁸. O rapper se elevou numa altura desejante na mesma proporção em que se eleva o perigo. Não é apenas a sua vida que está em jogo. Mas também a sua poética. E essa poética reconhece a dimensão de alteridade: "Sem vida não existe nem eu nem você". Poética endereçada a alguém, àquele que o escuta e a todos quantos precisam sobreviver para que o "espírito do poeta surja e desperte seu discípulo com a missão de intitular o próximo capítulo". A urgência aparece com uma nitidez absoluta. Não há nenhuma certeza, mesmo aquela ilusória, que impele o sujeito para a realização de qualquer projeto futuro: "Famílias sonhando com um futuro escuro"⁷⁹ (Doze). O próximo capítulo? Escrever o próximo capítulo torna-se comparável a uma missão. A missão de trazer a lume o seu livro oculto, porém, promissor.

Qual a promessa que mantém retesada a corda da travessia em direção à escritura do seu livro, mesmo que ainda esteja oculto? O poeta responde que é pela promessa do amor, o mais importante sentimento, que ele entrega confiante a sua obra-prima. Eis os versos:

E o que seria uma simples missão/ Transformou-se em uma verdadeira paixão/ Uma mulher, mulher com um bom comportamento/ Que nasceu com um dom de dominar qualquer elemento/ Que nasceu linda como um bom livro de poesia/ Daqueles que alivia a dor da agonia

O sentimento amoroso, assim como a paixão, é um tema caro não apenas à lírica clássica e ao Romantismo, mas também à filosofia. No *Banquete* de Platão, o Amor lança a flecha do pensamento filosófico ao ser revelado como objeto dos mais belos elogios. Trabalho de reparação. Pobreza – a mãe do Amor – não tinha sido convidada para os festejos do nascimento de Afrodite. Depois do jantar, Pobreza se esgueira pela porta para mendigar as sobras. Mas, enquanto Recurso, embriagado de néctar, adormecia nos jardins de Zeus, Pobreza, através das arte e manhas, engendra um filho, dele. Assim, nasceu Eros.

Eros, na história da psicanálise, se debulha em fragmentos alimentando o vôo dos sonhos, a paixão pelo saber, o gozo da vida, os jogos entre o desejo e o sintoma, formando um mosaico amoroso dos fragmentos recolhidos. Examinados

⁷⁸ Pavilhão 9. CD: *Se Deus vier que venha armado*.

⁷⁸ Idem.

à luz do pensamento barthesiano, esses fragmentos do amor ganham o estatuto de discurso. Neste trabalho, o amor aparece trazido pelo rap de Zé Brown como promessa de poesia.

Poder-se-ia desenhar a cartografia literária do amor realçando a rede fluvial das pulsões com suas afluições eróticas: o mar azul das ilusões e os oceanos tenebrosos da solidão; os acidentes geográficos do desejo onde os encontros e os desencontros do objeto estruturam as formações sedimentares da criação. Encontro marcado entre a exatidão da bússola e a rota imprecisa do desejo, onde a transferência vai possibilitar a travessia.

Lacan, no seminário VIII, sobre a transferência, toma o amor como eixo principal para o encaminhamento de suas reflexões. O título da introdução desse seminário -- “No começo era o amor” -- se constitui numa paráfrase do mais puro refinamento, que se realiza ao provocar o reconhecimento de uma enunciação através de uma operação semelhante àquela que possibilita o advento do chiste. O efeito da paráfrase de Lacan se produz no reconhecimento imediato do dizer de Goethe: “No princípio era o ato”, quando, puxado pelo mesmo fio significante, o reconhecimento alcança então a própria paráfrase goethiana sobre a máxima bíblica: “No princípio era o verbo”.

No momento inaugural da construção do saber sobre o inconsciente, Freud desconfia dos disfarces do amor convertido nas mais variadas formas sintomáticas, onde o desejo de realização amorosa esperneia no gozo da insatisfação ou da impossibilidade.

A surpresa inicial de Freud ao se deparar com a sedução das mulheres tomando-o como objeto de suas paixões, não foi maior do que seu desânimo ao se ver como alvo de um ódio violento pela sua recusa em ceder a tal sedução. Freud insiste que este amor seria um obstáculo à análise, mas não recua, avança no manejo da transferência e transforma esse amor em *amor ao saber*. O amor se faz verbo. Lacan pontua precisamente esta passagem, e na constituição da sua topologia da lógica do inconsciente faz uma torção ao mostrar que a transferência de trabalho é a outra face do amor ao saber. O trabalho em análise, portanto, se realiza no ato da fala causado pelo desejo do analista de proporcionar, no jogo amoroso da transferência, o lugar do sujeito que se constitui enquanto constrói o seu saber sobre a verdade do seu desejo.

É pelo viés do *amor ao saber* que se criam os laços necessários à transferência de trabalho e que na letra do rap "Entre a vida e a poesia"⁸⁰ ficam evidenciados. A mulher, nesse rap, aparece como Diotima, trazida por Sócrates no seu discurso sobre o amor, no *Banquete* de Platão. Em meio a uma violência sem trégua, o amor invade em forma de uma "mulher que nasceu linda como um bom livro de poesia/ daqueles que alivia a dor da agonia". Esse é um dos poucos momentos de respiração e alívio que as letras do rap proporcionam. Debaixo de um tiroteio de palavras armadas até os dentes, a mulher aparece nos versos – fonte refrescante e apaziguadora –, como "um bom livro de poesia".

Mas não é sempre assim que a mulher apareceu no rap. Esse exemplo do "Faces do subúrbio", na letra de Zé Brown, cria uma poética que já se esgueira pelas portas do banquete poético. Falar de amor e bom livro de poesia pode ser comparável, na experiência do hip hop, a pedir as sobras, comer pelas beiras. Mas o rap parece querer sair do lugar sintomático lazarino, do lambedor de feridas. O seu "Recurso" poderia até estar dormindo nos jardins das ruas e, ali mesmo, uma fonte de inspiração pode ser encontrada fora da matéria-prima original, ou seja, da violência e nos seus deslocamentos na criminalidade. A própria história do movimento ou cultura hip hop vai construindo com arte e manhas outras realidades, vai produzindo novos significantes fazendo com que a sua produção artística sofra modificações sucessivas e inestimáveis.

Vive-se em um momento de grandes transformações no movimento hip hop como um todo. A cada dia surgem novos grupos de rap e a criação musical e poética, aos poucos, vai se constituindo em objeto central, e se desprendendo de suas ligações com o estritamente político e social. Outros temas começam a aparecer, como se uma espécie de purgação começasse a fazer um certo efeito de descarga e purificasse as vísceras do movimento, livrando-o de um verme monstruoso.

As estruturas formais do rap começam a se dissolver e as produções musicais, tanto quanto as letras começam a criar novas propostas de ritmo e poesia. Exemplo disso é um grupo de hip hop de São Paulo que tomou a umbanda como tema central de sua criação. A começar pelo nome do Grupo: "Sinhô Preto Velho". Esta denominação já reenvia, num primeiro olhar, a várias fontes

⁸⁰ ZÉ BROWN. Faces do Subúrbio, CD Entre a vida e a poesia.

referenciais. Sinhô é uma pura homenagem ao compositor carioca, um dos fundadores do samba. Preto Velho é referência explícita ao negro, enquanto velho, elevado ao estatuto de entidade respeitada nas religiões afro-brasileiras. É interessante observar três referências fundamentais em relação ao Preto Velho, no livro *Guia de Religiões Populares do Brasil* (Eneida D. Gaspar 2002: 204): na umbanda, na quimbanda, e no catimbó. A importância dessa relação dos pretos velhos, em suas várias acepções, com o rap, está intimamente ligada às próprias origens do hip hop, que remontam ao patrimônio cultural africano.

Esse grupo, “Sinhô Preto Velho”, ao mesmo tempo invoca o samba e os pontos de umbanda. O antropólogo Hermano Viana, uma das referências quanto ao estudo da cultura musical brasileira, com livros escritos sobre o samba e os movimentos musicais da juventude de periferia, como o funk e o hip hop, diz:

Fiquei impressionado com o som e a mistura inédita de hip hop e umbanda sob o ponto de vista paulistano! Um amigo ficou desconfiado, achou que eu tinha composto as músicas e formado a banda, de tão parecido que tudo aquilo é com o que acho interessante na cultura brasileira. Acho que existe um projeto cultural, o que terá sua enorme importância reconhecida aos poucos por todo mundo que gosta do Brasil⁸¹

É importante saber que qualquer estudioso do movimento ou cultura hip hop está dentro do olho do furacão do acontecimento. Como já foi falado no início deste trabalho os estudos e pesquisas sobre esse assunto ainda não foram publicados na proporção exata da sua produção. Exemplo disso é que esse novo grupo, "Sinhô Preto Velho", com todas as suas novas características, ainda nem está sendo conhecido pela maioria das pessoas adeptas do movimento. Esta notícia é ainda nova nas páginas jornalísticas. Portanto, para se estudar o rap, tem-se que estar atualizado em relação à mídia televisiva e jornalística, além de atento ao próprio movimento. Esta atitude que se pretende semelhante à do etnólogo se deve ao fato de que qualquer novo grupo de rap sempre é formado desde o interior do próprio movimento, nas comunidades das quais se originaram. Essa realidade impede um acesso imediato daqueles que se interessam pela pesquisa desse tema.

⁸¹ Hermano Viana em entrevista ao *Jornal do Brasil* 24 outubro, 2003.

A importância de se conhecer novos grupos não é algo da ordem de um "frisson" de colecionador. A procura pelos novos grupos, neste trabalho, se constitui numa busca das linhas de variação nas significações dada ao evento do rap como a crônica poética de uma experiência limite entre a vida e a morte. Ora, os sujeitos fazem sempre uma retificação subjetiva no percurso de suas experiências. Por exemplo, esse grupo "Sinhô Preto Velho", além de misturar temas ligados ao samba e à umbanda, também estuda a língua tupi e escreve as letras do rap em tupi, resgatando a origem do nosso idioma. À cerca desse resgate, é imperativo atentar para a ousadia poética e lingüística do grupo no rap: KÁ A – TA, de Renato Dias:

A-KER-y-ne Ka'a – ata / A-KER aipo Kaá-pe-ne / Xe pytu-potar
îepi nhê/Kapi'i ka'êându / Yby-potang, yby marã-e'yma / T'îa-só
yby mara-e'y-me, / Îandé ananb-ûera r'ekó (a)pe! / Îandé pytu
Kapi' i Ka'eându/ Îa-îKó ka' a-ata / Yby-porang, yby marã-
e'uma/ Xe pytu

Dormirei no cerrado / Dormirei naquela mata / Quero respirar
sempre! / Capim seco como de costume / terra bonita, terra sem
mal, / vamos para terra sem mal, para onde mora nossos parentes
mortos! (...) / Sou índio guerreiro.

Dormirei no Cerrado / Dormirei naquela mata. Renato Dias⁸²

A importância de se considerar as mudanças dentro do próprio movimento hip hop ou a variação dos temas que inspiram as letras do rap se deve aos caminhos incertos que a arte vai tomar quando alcança o olhar, a leitura dos espectadores ou dos leitores. A pluralidade de sentidos e a multivalência que as letras do rap propõem, apesar de toda a sua amarração ao tema da violência, mostram que a renovação do ato criativo captura o sujeito num precipitado de acontecimentos que o envolvem e determinam os próprios limites de sua liberdade. A interseção entre os dois campos de análise vai tocar nesses limites e buscar onde é que o sujeito, mesmo submetido ao real, cria, impulsionado pelo desejo, procedimentos de ultrapassagem.

3.1. O sujeito entre dois campos: Semiologia e Psicanálise

⁸² KA'A- ATA. Letra escrita na língua Tupi por Renato Dias, do grupo Sinhô Preto Velho. É também sua, a tradução.

Minha obra eu deixo para trás, como o senhor mesmo diz. Ninguém pode prever como a posteridade a avaliará. Eu mesmo não estou certo; a pesquisa científica e a dúvida são inseparáveis, e eu certamente não descobri mais que um pequeno fragmento da verdade⁸³.

Sigmund Freud

A literatura é como um fósforo: brilha mais no momento em que tenta morrer.

Roland Barthes

Como tem sido reiterado, ao longo deste trabalho, o sujeito do qual se trata aqui é o sujeito do desejo, assim como é pensado pela psicanálise. No momento de sua captura pelo objeto, o sujeito se deixa mostrar, apenas, em seus efeitos. A obra de arte é um dos efeitos, que se visualiza como o rasto, do qual se deduz que há um sujeito em jogo. O efeito da operação que constitui o sujeito, que interessa a este trabalho, é o efeito que fica circunscrito no âmbito da criação de arte. O ponto onde se cruzam os dois campos de análise: a análise do inconsciente e a análise semiológica, é o lugar de interseção que possibilita acompanhar o sujeito, pelo fio do saber, a percorrer o labirinto de suas divisões fundamentais.

A análise semiológica vai buscar as expressões do sujeito no campo da arte onde a escrita se faz texto. Esta reflexão, portanto, quer tocar o muro da linguagem exatamente no ponto onde o sujeito é pego atravessando a fronteira. Para qualquer lado. A própria conceituação do campo psicanalítico é uma construção da arte semiológica. A semiologia da psicanálise é a estruturação de seu arcabouço teórico. De um lado, o inconsciente e suas formações – sonhos, lapsos, sintoma, desejo. Do outro, o universo dos signos – as figuras de linguagem, a gramática, a sintaxe, o discurso. O sujeito se constitui ali, bem no quiasma, onde se faz o intercâmbio entre os dois campos, "entre a vida e a poesia"⁸⁴ num jogo de forças entre o imperativo do destino e a força do desejo.

O sujeito, nascido no jogo da escritura, não deve jamais ser confundido com a pessoa do jogador. O sujeito é convocado a tomar o seu lugar no jogo da vida quando arquiteta o lance ao projetar o futuro. Se há poema, há um sujeito em jogo, que só pode escolher jogar ou não jogar. Se o sujeito escolhe jogar, tomando a

⁸³ Carta 308. 19, 17 de outubro de 1937 de Freud para Stefan Zweig, In Correspondência de Amor e outras cartas.

⁸⁴ Título de um rap – letra de Zé Brown (Faces do Subúrbio).

vida como seu campo de ação, a luta é de vida e de morte. Os artistas do rap não recuam diante da morte e afirmam que "são poucos os que entram em campo pra vencer / a alma guarda o que a mente tem que esquecer", pois, "agora sou a própria navalha", eu visto preto por dentro e por fora / guerreiro poeta entre o tempo e a memória.

Esses artistas tentam acertar o ritmo do rap com o ritmo da vida no compasso da pulsação do corpo. O corpo físico fazendo pulsar o corpo do poema, como elabora Henri Meschonnic no seu livro *Célébration de la poésie*. Ele se bate para acordar o mundo, para que todos ouçam o ritmo que está na pulsação e não na metrificação. O sujeito, para Meschonnic, é o sujeito do poema. É o próprio poema. Eis um ponto de encontro com o sujeito reconhecido pela psicanálise, que só pode ser vislumbrado através do objeto. Para isto, dispõe de indícios, restos das interpretações das jogadas passadas, além de ter que se colocar no lugar do outro, parceiro e rival para se revelar numa engenhosidade complexa do pensamento, através de operações lógicas de tempo e espaço que obedecem a leis específicas a esse jogo. Daí decorre que o sujeito se faz sujeito no próprio movimento em que engendra o lugar que lhe concerne, no tempo que se faz em ato. Nesse movimento ininterrupto, ele se vê compelido a sustentar esse lugar que se constrói nas articulações significantes do seu dizer.

Cultivado no campo psicanalítico, o sujeito nasce e é nutrido no funcionamento da cadeia dos significantes, num tipo de funcionamento em que duas operações – de alienação e de separação - se realizam e o objeto, resultante de tais operações, faz com que este sujeito seja suposto saber algo como produção do inconsciente. Essas operações, que fazem parte do processo de constituição do sujeito, foram teorizadas por Lacan, partindo do sujeito freudiano marcado pelo furo. Freud não se referiu explicitamente ao termo sujeito. Mas aí é onde se demonstra a importância de uma leitura, tal como a que Lacan empreendeu da obra de Freud. A própria impossibilidade de dizer tudo deixa entrever um espaço entre o enunciado e a enunciação, que permite a leitura sempre aberta a novas significações. É preciso que se atente para o que há de real na amarração de um discurso.

Onde o simbólico perfurou o real, bem ali, no muro da linguagem, com a descoberta do inconsciente, esse furo não escancarou-se para sempre. Esse furo se mostrou intermitente, e a metáfora do muro para se falar da linguagem como inacessível, no sentido de abarcar o real em sua totalidade, só ilustra um dos

lados da questão. Lado esse que demonstra a função da barra que impede o acesso a um saber completo, à verdade toda, ao significado pleno que fizesse parar o deslizamento dos significantes.

No entanto, para se trabalhar um pouco mais sobre a metáfora do muro da linguagem, imagina-se que esse muro não tenha uma consistência como a do concreto de cimento armado, ou como a da pedra. Pode-se até comparar a matéria de que é feito esse muro a algo gelatinoso, elástico; uma massa de textura aderente, que, numa velocidade atômica, se condensa e se contrai e ao mesmo tempo relaxa e deixa-se penetrar. O furo que dá passagem às manifestações do inconsciente, é um furo de dupla face. Lacan demonstrou, através de uma construção topológica, os espaços que se abrem e se fecham, se estendem e se contraem, onde o dentro e o fora se sucedem, sem sofrerem solução de continuidade. Ao tomar a topologia para demonstrar sua leitura do inconsciente freudiano, Lacan dá sustentação à lógica do paradoxo que revela o inconsciente como um lugar sem superfície nem profundidade, principalmente! sem a localização anatômica que, desde o livro, *A interpretação dos sonhos*, Freud⁸⁵ já tinha decidido pela sua impropriedade. Assim vejamos:

Desprezarei por completo o fato de que o aparelho anímico em que estamos aqui interessados é-nos também conhecidos sob a forma de uma preparação anatômica, e evitarei cuidadosamente a tentação de determinar essa localização psíquica como se fosse anatômica. Permanecerei no campo psicológico, e proponho simplesmente seguir a sugestão de visualizarmos o instrumento que executa nossas funções anímicas como semelhante a um microscópio composto, um aparelho fotográfico ou algo desse tipo. Com base nisso, a localização psíquica corresponderá a um ponto no interior do aparelho em que se produz um dos estágios preliminares da imagem. No microscópio e no telescópio, como sabemos, estes ocorrem, em parte, em pontos ideais, em regiões em que não se situa nenhum componente tangível do aparelho.

A consequência mais revolucionária desta tomada de posição freudiana pelo campo da linguagem é a criação deste sujeito do qual se fala neste trabalho. Através da análise semiológica de qualquer obra de arte, a partir da modernidade, verificam-se todos os deslocamentos que foram se seguindo a este momento inaugural da psicanálise propriamente dita. Este sujeito não tem substância, não

⁸⁵ SIGMUND FREUD. 1988: 491.

se confunde com o indivíduo, nem com o eu da frase gramatical. Na clínica psicanalítica, observa-se que sempre haverá um resto, como resultado daquilo que é impossível de ser analisado. Esta irreducibilidade objetiva cria a possibilidade de uma passagem que o sujeito pode desfrutar ao término de sua saga como analisante, concretizado pela mudança desse discurso em discurso do analista. Isso não quer dizer que se consiga anular este resto, mas trabalha-se com isso. Instigado exatamente pela falta aberta por essa impossibilidade, o que resta então, causa o advento do desejo. A ciência prescinde deste sujeito, mas para a psicanálise é este sujeito o seu objeto de estudo.

Por isso, Lacan tomou este dizer de Freud ao pé da letra, e os seus esforços em construir e utilizar os instrumentos topológicos deixaram mais clara a elaboração teórica de Freud, naquele momento, ao realizar uma torção no próprio desenvolvimento da sua teoria. A construção de sua práxis toma um rumo inédito, na qual a função do corte se constitui como um dos operadores mais eficazes: necessário e indispensável ao futuro trabalho psicanalítico, tanto na clínica, quanto na teoria. Essa função do corte constrói toda a configuração do campo psicanalítico e suas interseções com os mais variados campos dos saberes e das artes. Assim, o corte freudiano alcança as camadas mais sedimentadas do arcabouço do pensamento ocidental. É um corte que provoca desmembramentos em articulações que resultaram, entre outras conseqüências, na separação entre conhecimento e saber.

O pensamento, estudado pelo campo psicanalítico, tem sua origem no *topos* do inconsciente, fazendo com que essa colocação desfira um golpe na filosofia cartesiana, mostrando que o sujeito não pensa do lugar onde existe, nem existe onde pensa. Esse corte sobre a origem e a operacionalização do pensamento provoca um deslocamento do olhar em direção a um sujeito, antes confundido com o eu, com o indivíduo. O sujeito freudiano se constrói através de um trabalho teórico sem precedentes, que parte da escuta, um a um, tendo como conseqüência imediata o advento da ética comprometida com o desejo, própria ao campo recém-inaugurado. A constituição de tal ética é fundamental, porque é uma resultante da operação do corte numa transversalidade que expõe tecidos importantes dos sistemas filosóficos ao questionamento freudiano.

Basta tomar a desconstrução do bloco ideológico – baseado na díade bem / mal – pelo corte freudiano, e já se pode ter uma noção bastante precisa sobre as

consequências desse ato na mudança da natureza da escuta na clínica psicanalítica. Essa escuta, por sua vez, vai refletir-se na escuta do sujeito em todas as suas manifestações. A escuta sofre o mesmo efeito de corte e se reconstrói numa versão coerente com a sua vocação mais precisa ao se constituir em leitura e escrita, graças à função da letra.

Neste ponto, fica clara a incompatibilidade entre o campo da análise do inconsciente e a psicologia – ciência do comportamento. O sujeito não se comporta, se constitui como ato, pela determinação de uma ética fundada no desejo. E por esse desejo, a noção de sujeito ara o campo onde frutificam os saberes sobre a plasticidade do erotismo; faz tirar a camisa de força dos pressupostos egóicos responsáveis pelas certezas cristalizadas ao estilo paranóico da ciência; leva à desconfiança daquela verdade imutável, total, organizada em torno de um sistema de crenças que permite a manipulação do saber. Essa manipulação do saber já foi estudada em Freud, no seu livro *Psicologia das massas e análise do eu*⁸⁶, onde ele mostra que o funcionamento das instituições baseadas na identificação imaginária, se estruturam através da obediência, da culpa e da alienação do desejo aos pressupostos da vontade.

Pode-se freqüentar a obra inteira de Freud, com o acompanhamento da leitura de Lacan, e, tomando-se qualquer tema para se articular com a semiologia, essa noção de sujeito pode ser trabalhada. O sonho foi então escolhido como via de acesso a esses dois campos por várias razões. Uma delas diz respeito ao aspecto narrativo do sonho, pois o que se conhece do sonho é a sua narrativa. Essa narrativa pode ser tomada para fins de análise, como qualquer outra produção a que se denomina texto. Outra razão é a sua estrutura ficcional, onde o enigma do sujeito se coloca na elaboração mesma do sonho. Comparado por Freud a um rébus ou a uma carta enigmática, o sonho apresenta uma elaboração na qual se percebe com mais clareza a verdade do dizer de Lacan de que o "inconsciente é estruturado como uma linguagem"⁸⁷. Portanto, se verá em seguida um certo recorte sobre o sonho em sua dimensão de texto.

⁸⁶ SIGMUNDO FREUD, 1981: 2563.

⁸⁷ JACQUES LACAN, 1985 : 25.

3.2. Sonho e Textualidade

Eu só queria viver
Eu só queria sonhar
MV Bill – "Soldado Morto"

Se um homem atravessasse o Paraíso em sonho e lhe dessem uma flor como prova que havia estado ali, e se ao despertar encontrasse essa flor em sua mão... então o quê?
S.T. Coleridge

Relacionar sonho e textualidade parece evidente ao pensamento atual, mas não se constituiu como algo natural ou dado de princípio. Ernest Jones conta que um dia Freud disse com um tranqüilo sorriso: “Parece que o meu destino é descobrir somente aquilo que é óbvio; que as crianças têm sensações sexuais, o que qualquer governanta está cansada de saber; e que os sonhos noturnos são satisfações de desejos, da mesma maneira que os sonhos diurnos”⁸⁸.

A sensação da mais clara obviedade se dá exatamente no encontro com aquilo que desde sempre é sabido e ignorado como saber. O espanto que acompanha a sensação de regozijo ou de angústia diante do óbvio, só pode obter uma explicação enquanto esta se refira a questões ligadas ao reconhecimento. Isto não quer dizer que o reconhecimento seja um encontro com o mesmo, com aquilo que se crê fazer parte do que já se conhece. O reconhecimento aqui referido é quando se dá o encontro com o objeto perdido, ao mesmo tempo estranho e familiar ao sujeito. Ao ler Barthes e Freud e Lacan e Derrida em alguns dos seus textos sobre os sonhos, é surpreendente observar o pronunciamento de fios lingüísticos – significantes da força que dá sustentação à urdidura de um tecido intertextual. Percebem-se os fios que atravessam, bordam, se entrelaçam.

Barthes⁸⁹, no capítulo "La langue inconnue" [A língua desconhecida] do seu livro *L'Empire des signes* [O Império dos Signos], toca no nervo desse objeto que está separado do sujeito e que o constitui exatamente pela separação. Ao mesmo tempo, tão seu, tão próximo e tão fora de alcance. O interessante é a descoberta do que se dar a ler nesse acontecimento do que é estranho e familiar ao mesmo tempo. Assim, leia-se:

⁸⁸ APUD JONES, 1979, p. 348

⁸⁹ ROLAND BARTHES, 1970: 11.

Le rêve: connaître une langue étrangère (étrange) et cependant ne pas la comprendre: percevoir en elle la différence, sans que cette différence soit jamais récupérée par la socialité superficielle du langage, communication ou vulgarité; connaître, réfratées positivement dans une langue nouvelle, les impossibilités de la nôtre; apprendre la systématique de l'inconcevable; défaire notre "réel" sous l'effet d'autres découpages, d'autres syntaxes; découvrir des positions inouïes du sujet dans l'enonciation, déplacer sa topologie;

O sonho: conhecer uma língua estrangeira (estranha) e, no entanto, não a compreender: perceber nela a diferença, sem que essa diferença jamais seja recuperada pela socialidade superficial da linguagem, comunicação ou vulgaridade; conhecer, refletir-se positivamente numa língua nova, as impossibilidades da nossa; aprender a sistemática do inconcebível; desfazer nosso "real" sob o efeito de outras decupagens, de outras syntaxes; descobrir posições estranhas do sujeito na enunciação, deslocar sua topologia;

Nesse livro, Barthes escreve a partir da sua experiência de viagem ao "Pays de l'écriture" ["País da escrita"], o Japão. No texto acima, a riqueza que se encontra para fazê-la crescer na interlocução que se pretende criar aqui entre esses teóricos faz ressaltar, ao olhar curioso, a cena onírica, como o 'outro lugar', a 'outra cena' de que fala Freud ao topologizar o inconsciente. O país outro, o país cujo alcance da língua Barthes compara com o alcance da língua que é falada no sonho, país onde os fantasmas do ocidente faziam-no imaginarizado, sempre, a partir do seu avesso. O país dos sonhos, em Freud, deixou de representar o simples contrário da vigília, como o inconsciente deixou de ser visto como o negativo da consciência. O lugar dos sonhos em Freud é um lugar de produção de discurso, onde o sujeito continua atuando enquanto o eu adormece. Lugar de escritura, que toma as imagens como letras. Ler os sonhos é ouvir a sua narrativa. É trabalho de deciframento, revelação e interpretação.

Primeiro, Freud diz que contar o sonho já é interpretá-lo. O sonho é uma prova do objeto perdido para sempre. Não há a menor possibilidade de se conhecer o sonho em si mesmo. O sonho, enquanto sonho, se perde para sempre. Mas deixa os seus vestígios. E é com isso que o analista e os artistas trabalham. Sonho só é sonho no momento em que ele está sendo sonhado. Depois, é narrativa, ou, como diz Borges⁹⁰:

⁹⁰ JORGE LUIZ BORGES, 1977: 5.

Em um ensaio do Espectador (setembro de 1712), compilado neste volume, Joseph Addison observou que a alma humana quando sonha, desligada do corpo é, a um tempo, o teatro, os atores e a platéia. Poderemos acrescentar que é também a autora da fábula que está vendo. Existem textos semelhantes de Petrônio e de dom Luis de Góngora.

Uma leitura literal da metáfora de Addison poderia conduzir-nos à tese perigosamente atraente de que os sonhos constituem o mais antigo e o menos complexo dos gêneros literários.

Aí já está colocado todo um repertório de procedimentos que envolve a construção do texto em seus fundamentos e expansão nos universos transtextuais e intertextuais, assim como a tradução de uma linguagem feita de imagens para uma outra, a dos símbolos, das palavras. Eis a transferência em jogo em sua concepção mais refinada: varre idéias preconcebidas sobre a transferência que se liga apenas no imaginário dos afetos. Relembrando, a narrativa de um sonho, não é o sonho. Como toda narrativa, ela negocia a escuta com o ouvido que se lhe empresta. Deste ponto de vista, a narrativa de um sonho na sessão de análise é exemplar, assim como o trabalho de Freud em analisar seus próprios sonhos, colocando-se como sujeito e objeto da análise.

O sonho é revelação para Freud no momento inaugural de suas descobertas. A revelação é justamente o sonho se revelar para ele como material de trabalho na análise, que, depois, em Lacan, vai ser contabilizado entre o sintoma, os lapsos, os esquecimentos, como uma das formações do inconsciente. Sobre a revelação, Freud⁹¹ escreve numa carta a Fliess:

Você acha que, algum dia, será possível ler numa placa de mármore nesta casa: "Aqui, no dia 24 de julho de 1895, o mistério do sonho se revelou ao dr. Sigm. Freud"?

Retomando a questão de Barthes na contemplação da estranheza, é importante lembrar o texto de Freud, *Das Unheimliche* – O Estranho –, de 1919. Freud aproxima os domínios da atividade psíquica à experiência estética. Ele diz

⁹¹ Carta de 12 de Junho de 1900. Nota do tradutor: Com efeito, essa placa foi ali colocada no dia 6 de maio de 1977.

que a emoção que acompanha a contemplação do objeto de arte pode variar de um estado de prazer aos sentimentos de angústia. Tanto um, quanto outro estado se deve ao reconhecimento de um elemento oculto da consciência. Este reconhecimento arrebatava o sujeito para um mundo desconhecido de suas próprias emoções. Comumente, o sujeito se refere a estes sentimentos como estranhos ao seu eu e não raro nega pertencer-lhe. Freud empreende, portanto, uma pesquisa sobre o sentido que a evolução da linguagem deixou como herança ao termo *Unheimliche*, que é apenas o antônimo de *Heimliche*, em alemão: familiar, íntimo, secreto, doméstico. Então, ao que for julgado como não pertencente a si próprio, não familiar ou desconhecido, é percebido como estranho e, algumas vezes, perigoso, causando espanto e até mesmo horror.

Nesse texto, Freud analisa o conto "O Homem de Areia", de Hoffmann, no qual a figura de um homem que arranca os olhos das criaturas remete o leitor à angústia infantil advinda da fantasia de ferir-se nos olhos ou de perder a vista, tão bem observada na escuta psicanalítica. Freud considera que o mais importante elemento nesse conto é o que faz desencadear no leitor o espanto ou o sentimento relacionado ao estranho. O escritor deixa o leitor em suspenso... e uma incerteza no ar: estar-se ante um primeiro delírio de uma criança possuída pela angústia, ou ante uma narração de fatos? No universo fictício dos contos, tais narrativas impregnam o leitor num clima que o faz ter a ilusão de que estes fatos narrados aconteceram realmente, ou seja, causam nele uma forte impressão de realidade do mundo. A força não é retirada de um aspecto ligado à verossimilhança. Não importa se o que o conto narra possa racionalmente ser defendido como possível de acontecer na vida chamada real. Há um acontecimento na estrutura narrativa ficcional que, a despeito de qualquer prova de realidade, se revela em seu estatuto de verdade. Este acontecimento é da mesma ordem do precipitado fantasmático, daí Freud considerar que a realidade, verdadeiramente, é a psíquica.

Freud apresenta o escritor E. T. Hoffmann como um mestre do sinistro sem par na literatura, exatamente porque seu texto cria situações em que o leitor cai nas malhas de um universo que ele desconhece e ao mesmo tempo teme, e perde a capacidade crítica que possa livrá-lo da angústia frente ao conteúdo perturbador. Se há temor, há algo de familiar neste temor. Embora o sujeito ignore sua procedência. Também na sua novela "Os Elixires do Diabo",

Hoffmann expõe a condição do duplo e do outro em todas as variações e vicissitudes, como constante retorno do semelhante, que aí aparece combinado com a imagem no espelho ou na sombra, cutucando no leitor o temor da morte.

O importante a ser marcado aqui é o trabalho de análise que Freud empreende a partir das produções literárias. Nesse caso duas coisas ficam claras: Freud não faz uma análise psicológica do autor; por outro lado, trabalha com a produção significativa da narração e destaca os elementos que se expressam através da arte ou da literatura. Este é um ponto importante onde a psicanálise e a semiologia se tocam e se enriquecem mutuamente. Nesse dizer de Barthes a seguir, pode-se ter claramente a visão de uma formação discursiva onde o aspecto intertextual se revela ao fazer brilharem os fios de um e outro discursos. Com a palavra, Barthes⁹²:

Dizem que, à força de ascese, certos budistas conseguem ver uma paisagem inteira em uma fava. Este seria o sonho dos primeiros analistas da narrativa: ver todas as narrativas do mundo (há tantas, e tantas houve) em uma única estrutura: vamos extrair de cada conto seu modelo, pensavam em seguida, desses modelos faremos uma grande estrutura narrativa, que então derramaremos (para verificação) sobre qualquer narrativa: tarefa exaustiva (*ciência com paciência. O suplício é certo*) e, no fundo, indesejável, pois o texto perde, dessa forma, sua diferença.

Tanto a psicanálise quanto a análise barthesiana convergem o olhar para a singularidade de cada texto, onde a criação se possa mostrar em sua plena exuberância.

Portanto, a análise das letras do rap tem a seu dispor um vasto campo de saberes que contemplam uma possível interpretação do texto, renunciando ao querer dizer o que o texto não disse. Seguir as pegadas de Freud utilizando a lanterna de Lacan, a lupa de Barthes, a radicalidade crítico-poética de Meschonnic, é o que este trabalho propõe para tentar uma possível leitura do rap sem perder de vista a produção artística inerente ao movimento hip hop como um todo. Propõe a busca do que há de estranho e familiar nas letras que tocam o temor da morte, como fantasia, na fronteira com os acontecimentos de uma

⁹² ROLAND BARTHES, 1970: 37.

realidade onde o fantasma que ameaça o sujeito de morte não desaparece ao acender das luzes.

O exemplo mais conhecido, ainda que pouco compreendido, da interseção que Freud realiza entre a psicanálise e a literatura, é a sua apropriação do tema da tragédia de Sófocles, *Édipo Rei*, para nomear de *Complexo de Édipo* o momento da constituição do sujeito. Freud diz que esse complexo inconsciente tem suas próprias leis e uma lógica inerente ao seu funcionamento, e que não se pode ter acesso a esse material de qualquer forma. Uma dessas vias de acesso são os sonhos que ele chama de "a via real para o inconsciente". Uma outra via de acesso é a obra de arte.

Freud observa que muitas das fantasias ou dos desejos jamais poderiam vir à luz sem um véu, ou de uma forma adequada ao acolhimento e percepção conscientes. Ele insiste em que as emoções, os desejos, as fantasias oriundas do mundo interno podem deixar apavorado ou mesmo indiferente o próprio sujeito que os produziu, se forem relatados, ou mostrados de determinadas formas.

Quando se assiste uma peça teatral ou se lê uma novela ou um conto, onde esses desejos aparecem não apenas na forma de fantasias, mas como atos consumados, pode-se contemplar essa experiência e acolhê-la com vários sentimentos. Esses sentimentos, mesmo se contraditórios, não conduzem necessariamente a uma posição de negativismo. Freud considera a tragédia de Sófocles, *Édipo Rei*, um dos exemplos paradigmáticos ao lado de *Hamlet*, de Shakespeare, de como uma obra-prima da tradição cultural leva os espectadores a se emocionar com a trama de um texto, sem desconfiar que em cena estão colocados os sonhos e as fantasias mais ocultos de cada um deles transpostos para a realidade através de uma produção de arte. Trata-se de uma emoção ligada ao reconhecimento de algo que escapa, que é da ordem do recalcamento, e que se situa entre o desejo infantil e o momento atual.

O que dizer então de uma obra de arte como a produção hip hop que não expõe fantasias nem desejos inconfessáveis, mas expressão de acontecimentos reais onde o horror expõe o fantasmático em pura realização?

Não é apenas decifrando o código da língua que se compreende o sentido do texto. Chegar ao sentido oculto é simplesmente enxergar o óbvio, ali mesmo onde sempre esteve: trata-se de um dizer que só pode mostrar-se através do enunciado em tudo quanto o envolve nas suas relações com a comunicação e os

processos discursivos. Os sonhos também participam desse processo como o texto escrito pelo inconsciente tomando as imagens como letra. Ele não exibe um sistema fixo de um código que precisa ser decodificado pelo conhecedor do referido sistema. Deve ser considerado primeiramente como o resgate que Freud empreendeu daquilo que é o mais íntimo e familiar do sujeito, daquilo que por toda história anterior à psicanálise tinha sido tomado como estranho. Nada mais ilustrativo da divisão inerente à condição própria do sujeito.

Uma das confusões mais comuns que se têm feito, através de trabalhos referidos como de inspiração psicanalítica, em relação aos sentidos dos sonhos é exatamente pretender encontrar seus sentidos ocultos, como se tratassem de um conteúdo que tivesse sido escondido como um tesouro. Para se descobrir esse conteúdo escondido do sonho, bastaria possuir o mapa. Para se chegar a essa profundidade abissal, desconhecida, ter-se-ia que realizar uma interpretação a partir de chaves fixas compiladas por um expert. Este, ocupando o lugar do mestre, asseguraria a veracidade da relação biunívoca que se estabelece entre os conteúdos do sonho e suas correspondências no repertório de significações previamente determinadas pelo arsenal de uma simbólica, que se ancora no imaginário social.

Quando, na clínica, se tenta fazer a interpretação de um sonho através de um simbolismo prévio, o que resulta disso é o desaparecimento do sujeito dando lugar a uma réplica da voz autoritária do terapeuta que conheceria a matriz idealizada. Pelos mecanismos inerentes à sugestão, o sujeito oculto no trabalho da interpretação do seu próprio sonho aparece assim travestido pelo dito de um outro e adapta perfeitamente a narrativa do seu sonho a um processo de significações tomadas como próprias. Um simulacro da verdade é então apresentado e satisfaz assim a paixão pela ignorância, tão bem exibida pela histerica em sua *belle indifférence*: adormecida no berço esplêndido do *não quero saber nada disso*, não quer despertar para se assujeitar ao próprio desejo.

Esse equívoco em relação à técnica de interpretar os sonhos se deveu a uma leitura enviesada do texto freudiano, em que os pensamentos do sonho aparecem separados em conteúdo latente e conteúdo manifesto. Isso deu margem para que uma geração de analistas pensasse, apressadamente e de forma maniqueísta, que haveria um sentido oculto do sonho fora do discurso do seu narrador.

A leitura que separa conteúdo latente e conteúdo manifesto tem implicações bastante importantes no processo analítico. Aquele que conta o sonho é encarado apenas como quem não sabe o que o seu sonho significa. Até certo ponto, isso é verdade. O sujeito sabe, mas não sabe que sabe. Mas não pode perder, na análise, o domínio sobre o seu dizer e nem deixar o seu dito refém da interpretação que o outro pode realizar. Isso porque a este outro é atribuído, pela psicologia do eu, o conhecimento dos sentidos ocultos dos sonhos. A partir do quê isso ocorre? Ora, numa leitura menos atenta de Freud, esse suposto analista ocupa o lugar de quem sabe sobre o desejo do sujeito, toma-lhe a palavra e procura no seu próprio repertório de signos aqueles que podem ser encaixados nas lacunas abertas pelo não saber.

No propósito de denunciar o desvio do sentido próprio ao pensamento de Freud, Lacan empreendeu o estudo de sua obra que durou todo o período do seu ensinamento, conhecido como o retorno à letra freudiana. A grande contribuição da empreitada de Lacan foi de uma verdadeira redescoberta da psicanálise.

O texto freudiano, a partir do livro *A interpretação dos sonhos* no capítulo VII estabelece os fundamentos principais que colocam a psicanálise definitivamente no campo da linguagem, como já foi explicitado anteriormente.

Isto fica claro quando Freud renuncia à busca de uma anatomia e de uma fisiologia como suportes do funcionamento psíquico. Conseqüentemente, cria um aparelho que, à imagem e semelhança dos aparelhos ópticos, vai se localizar em pontos ideais inatingíveis pela investigação médica ou biológica. Freud cria, então, para esse aparelho um lugar topológico, que só pode ser alcançado em seus efeitos, através da análise do sujeito sob a transferência analítica, e pelas produções artísticas e literárias.

Derrida vai dizer que – segundo ele próprio, por um investimento metafórico – esse aparelho psíquico, criado por Freud, enquanto ele tentava decifrar o enigma dos sonhos, seria uma máquina de escrita:

Introduz-se aqui a ruptura freudiana. É certo que Freud pensa que o sonho se desloca como uma escritura original, pondo as palavras em cena sem se submeter a elas; é certo que pensa aqui um modelo de escritura irredutível à palavra e comportando, como os hieróglifos, elementos pictográficos, idiomáticos e fonéticos. Mas faz da escritura psíquica uma produção tão originária que a escritura tal como julgamos poder ouvi-la em

seu sentido próprio, escritura codada e visível “no mundo”, não passaria de uma metáfora⁹³.

Observar que no espaço aberto por Freud a partir de *A interpretação dos sonhos* já se esboçava um novo campo de saber, quando aparecia a grande novidade de não se utilizar mais as chaves fixas para a decifração do sonho: é o ponto de ruptura freudiano em relação às teorias anteriores que fundamenta a questão central desse trabalho. O sonho como texto autoral só pode ser pensado a partir da escuta analítica. Como diz Lacan⁹⁴:

Freud anota escrupulosamente a maneira como é verbalizado o texto dos sonhos, e é sempre e unicamente a partir dessa verbalização, de uma espécie de texto escrito do sonho, que lhe parece concebível a análise de um sonho.

Os sentidos dos sonhos não mais estarão ocultos do sonhador a não ser como o óbvio colocado no interior mesmo de sua fala. Não se trata mais de uma profundidade escondida em mares nunca antes navegados. Mas, da superfície do discurso pronunciado, onde estarão os sentidos do sonho como enigma a ser decifrado pelo próprio sonhador.

Não mais se invocará um outro qualquer, mestre de um saber sabido e portador das chaves que abrem a porta para a compreensão desses sentidos. Segundo Derrida, “o sonhador inventa sua própria gramática (...) não se deixa ler a partir de nenhum código”⁹⁵. A escuta no processo analítico veio mostrar que o sujeito está descentrado de si próprio. O eu freudiano, que teve o seu lugar como uma das instâncias componentes do aparelho topológico acima referido, não ocupa o centro da teoria de Freud. Da mesma forma, a consciência perde o controle da situação. Uma outra instância vai surgir como determinante para o funcionamento psíquico, que é o inconsciente.

Acontece que, nesse descentramento e remanejamento de lugares, o inconsciente não é tomado como a negativa da consciência, mas como um lugar onde se opera todo o processo do pensamento e dos investimentos afetivos, tendo como único acesso a este lugar os elementos discursivos. A partir disso, o

⁹³ DERRIDA, 1967, p. 196.

⁹⁴ O Seminário Livro 5. As Formações do Inconsciente, p. 373.

⁹⁵ DERRIDA, 1967, Op. Cit., p.196

acontecimento artístico ganharia um fio condutor, não para explicar o inexplicável, que é a origem da arte, mas as condições desejantes que viabilizam tal produção.

Os primeiros seguidores de Freud foram com ele até certo ponto. Alguns abandonaram o projeto nos primórdios. Outros dedicaram toda a sua vida a esse empreendimento. Um conjunto considerável de analistas que se sucedeu, principalmente aqueles que emigraram para os Estados Unidos, continuou apegado ao eu dos românticos, ao eu da psicologia e não seguiu os passos do mestre na via régia que vai dar no inconsciente, tendo os sonhos como a porta principal que se abre para essa via.

Nesse momento, a intervenção lacaniana foi fundamental para o resgate do momento inaugural do livro dos sonhos, de Freud. Embora as novas abordagens da ciência da literatura, da crítica literária e do recém-nascimento da lingüística estivessem acontecendo simultaneamente ao trabalho freudiano, houve um encontro faltoso entre Freud e os novos autores desses saberes.

Lacan, quando toma para si o lugar “do leitor” de Freud, traz para essa empreitada novas ferramentas. Conhecedor e co-autor das recentes experiências da filosofia, da antropologia, e principalmente das ciências da linguagem que eclodem no início do século XX, ele lê Freud ao pé da letra, tomando essas outras disciplinas como aliadas e como elementos importantes de sustentação para sua leitura.

Lacan indica para seus contemporâneos o dizer freudiano que jazia oculto e óbvio sobre a própria superfície da escritura. Demonstrou que a profundidade do testemunho de Freud não estava alhures, encerrado numa ciência oculta restrita a uns poucos iniciados, mas precisamente na dimensão mesma da letra, do dizer, cujo acesso era aberto apenas pelo impulso do desejo de saber.

O fato de, naquele momento inaugural da psicanálise, o sonho se constituir numa atividade psíquica como outra qualquer; o fato de que o sonho, ao ser narrado, traz em si a condição própria para ser interpretado tanto quanto qualquer outra produção à qual se possa chamar texto⁹⁶, causou de início uma indiferença nos meios científicos, a ponto de Freud comentar no seu prefácio à segunda edição de *A Interpretação dos sonhos*, que esta se deveu tão somente a um

⁹⁶ Veja KRISTEVA, 1972.

círculo mais amplo de leitores curiosos a quem ele se sente grato. Se dependesse dos críticos que freqüentavam os periódicos científicos, sua obra estaria fadada ao esquecimento. Os seus colegas psiquiatras não tinham nem sequer superado o espanto inicial, enquanto aqueles que verdadeiramente o seguiam nessa trilha não eram em número suficiente que fizesse esgotar uma edição do livro.

Nessa época, falar do sonho como material interpretável a partir do trabalho de análise era, por sua vez, um método desconhecido e sua aplicação tomada como inverossímil.

Mais difícil ainda foi entender Freud quando afirmou que o sonho consiste na elaboração de imagens pelo sujeito, durante o sono, tendo como matéria prima os restos diurnos, e como motivo a realização de desejos. Mas aceitar o desejo tal como Freud, em sua nova ciência, se referia, exigia do leitor acompanhar a criação do conceito de inconsciente. Esse leitor, tanto quanto os primeiros analisandos, resistiam em aceitar o desejo como motor propulsor da vida psíquica. O saber sobre o inconsciente, e o desejo dali advindo, exigia, através do trabalho analítico, que o sujeito se defrontasse com desejos inconfessáveis e que só a duras penas poderiam vir a ser incorporados à sua própria experiência.

Alguma coisa que não pertencia à ordem da natureza se esboçava diante da investigação sobre o estatuto do que veio a ser evidenciado como o sujeito do inconsciente que se queria reconhecer como autêntico herdeiro da linguagem.

O novo sujeito pode ser encontrá-lo em diversos lugares: nas imagens pictóricas, nas formas esculturais, na arquitetura, nas produções poéticas e literárias. O sujeito que elabora o texto onírico é da mesma procedência do sujeito que é produzido pelo texto literário ou pela obra de arte. Na formação onírica, a operação que se estabelece utiliza elementos próprios da linguagem, como a condensação e o deslocamento, tal como demonstrado por Freud, mais tarde identificados por Lacan como metáfora e metonímia.

Sabe-se que o menor sonho pode se apresentar, na sua narrativa, como um material volumoso. Pelo trabalho da associação livre, não há limite ao encadeamento metafórico. Como toda significação leva a outra significação, o ponto de ‘basta’ na análise de um sonho será determinado apenas pela interrupção das associações ou pelo ato analítico.

Nesse sentido, Freud chama a atenção para o fato de que dentro do processo analítico não se torna eficaz deter-se diante de um sonho para analisá-lo

exaustivamente, pois assim estaria privilegiando um tema único, mesmo que seja o sonho, em detrimento da análise, porque nada deve impedir ou dificultar a associação livre. Além do mais, como Lacan nos alertou, o inconsciente sempre insiste. Não importa que esbarremos em pontos aparentemente intransponíveis. No processo de análise de um sonho, o sentido ou o desejo não apreendido, num certo momento, retornará pela repetição, através da associação livre, onde a cadeia simbólica tece a sua malha discursiva.

Observa-se que a textualidade que se apresenta no sonho é, pois, uma condensação de incontáveis textos que se entrecruzam quando se torna impossível determinar a procedência de cada um, assim como na obra poética, cada verso pode condensar em si um universo de referências e significações.

Também aqui se busca realizar este procedimento em relação à análise das letras do rap sem tentar dar uma significação fora de seu contexto histórico, ou seja, é preciso deixar falar o artista e tentar fazer os cruzamentos intertextuais no interior do movimento. Nessa trama de significações que se deixa ver na formação de um sonho tanto quanto na expressão dos versos do rap ou das pinturas do grafite, o produto final vai deixar velada a operação subjacente. Embora as teorias sobre a arte tanto quanto as ciências da literatura e a semiologia tentem desvelar para o espectador ou para o leitor a operação mesma da feitura da obra resta sempre algo de indivisível, de misterioso, de enigmático. Ou seja, a última significação é impossível de ser apreendida. Não existe a última palavra, o encontro com o texto original, mas uma escolha significativa que possibilita a pausa e que restabelece incessantemente o ritmo que faz a cadeia simbólica realizar o seu movimento.

Chama-se o umbigo do sonho o ponto obscuro onde se esbarra num indivisível, e num impossível de se analisar. Freud demonstra muito bem o lugar topológico desse umbigo onírico, quando, nas análises de seus próprios sonhos finaliza as suas associações e diz que o mais importante já está ali, e que a insistência em continuar analisando só levaria o analista a cair em redundâncias. O mais importante é saber que não existe o texto original, já previamente escrito, sobre o qual só se poderia realizar a tradução perfeitamente idealizada. Há de se chegar no limite do real onde o sistema de significações não produz mais sua eficácia. Fica-se obrigado a reconhecer que o sujeito está também submetido àquilo que não cessa de não se escrever.



4.O CORPO E A LETRA

olho muito tempo o corpo de um poema
até perder de vista o que não seja corpo
e sentir separado dentre os dentes
um filete de sangue
nas gengivas
Ana Cristina Cesar - *A Teus Pés*.

Você está me comendo tanto pelos olhos
que eu já não tenho de onde tirar força
pra te alimentar
Stela do Patrocínio

Así sea la poesía que buscamos, gastada como por um ácido
por los deberes de la mano, penetrada por el sudor y el humo,
oliente a orina y a azucena salpicada por las diversas
profesiones que se ejercen dentro y fuera de la ley
Pablo Neruda – Sobre Una Poesía Sin Pureza.

No livro *Um estudo autobiográfico* (1926 [1924])⁹⁷, Freud escreve sobre os primórdios da psicanálise:

Desejava estabelecer a tese de que na histeria as paralisias e anestésias das várias partes do corpo se acham demarcadas de acordo com a idéia popular dos seus limites e não em conformidade com os fatos anatômicos.

As histéricas sofriam de algo que escapava ao saber médico. O que o seu corpo apresentava como sintomas, não estava codificado nos manuais da medicina. Os médicos procuravam uma lesão corporal qualquer que possibilitasse visualizar e localizar a causa da doença da qual elas se queixavam, mas não encontravam nada de errado em seu corpo. Em vez dos médicos refletirem sobre o que eles não sabiam, chegaram à conclusão de que as histéricas mentiam. A psicanálise nasce, portanto, da construção de uma mentira edificada sobre as bases de um mal entendido. O corpo da histérica desenhava sua própria cartografia, esculpida pela "lâmina cortante do significante", na sua potência libidinal. A mesma estrutura da ficção. O corpo de um texto expõe vísceras,

⁹⁷ SIGMUND FREUD, 1976: 23.

pulsação cardíaca, pressão sangüínea, respiração, articulações, e sofre. E faz sofrer. O prazer do texto não é inocente. Como diz Roland Barthes⁹⁸:

El texto tiene una forma humana: ¿es una figura, un anagrama del cuerpo? Sí, pero de nuestro cuerpo erótico. El placer del texto sería irreductible a su funcionamiento gramatical (feno-textual) como el placer del cuerpo es irreductible a la necesidad fisiológica.

A letra: Lacan a toma "muito simplesmente, ao pé da letra". Designando por letra "este suporte material que o discurso concreto toma emprestado da linguagem"⁹⁹. Ele chama a atenção para a sutileza que este enunciado comporta:

Essa definição simples supõe que a linguagem não se confunda com as diversas funções somáticas e psíquicas que a desservem no sujeito falante. (...) Também o sujeito, se pode parecer servo da linguagem, o é ainda mais de um discurso em cujo movimento universal seu lugar já está inscrito em seu nascimento, nem que seja sob a forma de seu nome.

Como leitor de Freud, Lacan puxa o fio inicial do texto freudiano, onde a letra, escrita no corpo, não encontrara ainda a saída pela abertura dos lábios, tomando a palavra. O silêncio de Freud se ofereceu a essa escuta. Na criação da psicanálise, a histérica pagou com seu corpo. E Freud com a sua letra. Mas a letra, em sua anterioridade ao sujeito, já estava inscrita em ambos. Aquilo que Freud leu, através da sua escuta, na fala das histéricas, permitiu-lhe transformar uma mentira inicial, pela leitura médica, numa verdade que só se apreenderia em sua forma ficcional: eis a psicanálise mordendo os lábios da linguagem.

As artes, na modernidade, das quais faz parte a psicanálise, toma o homem como medida do próprio homem. Lacan¹⁰⁰ diz no livro *O mito individual do neurótico* que essa relação do homem com o próprio homem é "interna, fechada sobre si mesma, inesgotável, cíclica, que comporta, por excelência, o uso da palavra". Essa relação, portanto, favorece

a emergência de uma verdade que não pode ser dita, já que o que a constitui é a palavra, e seria preciso de alguma maneira dizer a própria palavra, o que propriamente falando, é o que não pode ser dito enquanto palavra.

⁹⁸ ROLAND BARTHES, 1973: 26.

⁹⁹ JACQUES LACAN, 1998: 498.

¹⁰⁰ JACQUES LACAN, 1987: 47.

4.1 E o corpo se faz letra

Ouvi um tiro maluco.
Foi bem ali.
Ninguém sabe de nada.
O silêncio impera aqui.
Vai para o saco se abrir a sua boca.
Essa é a lei.
RHO\$\$I- Pavilhão9

UMSONST mals du / Herzen ans Fenster: / Der Herzog
der Stille / Wirbt unter im SchloBhohof / Soldaten.
Paul Celan

Em vão desenhás corações na janela: O Duque do
Silêncio arregimenta soldados no pátio do castelo.¹⁰¹

"Deus mesmo, quando vier, que venha armado".

"Se Deus vier, que venha armado."

As orações acima parecem dizer a mesma coisa. Mas existe um abismo entre as duas. No enunciado, o sujeito, nas duas orações, é Deus, invocado como a terceira pessoa, na enunciação, pelos autores das falas. As vozes que falam não são as vozes do sujeito da enunciação, nas duas orações. A voz, no primeiro caso, é a voz do jagunço Riobaldo, em *Grande Sertão: Veredas*¹⁰². No segundo caso, os autores do rap (RHO\$\$I e Doze – "Pavilhão 9") fazem crer que falam em lugar dos sujeitos com os quais eles se identificam como seus verdadeiros representantes.

A performance dos significantes barra a ilusão de completude em relação a uma significação fechada e determina a produção de sentidos diferentes que podem ser encontrados no mesmo enunciado. Assim, o abismo entre as orações é cavado pelo evento que marca o sujeito como efeito da particularidade de cada situação. Por uma simples distração de leitura as duas frases pareceriam dizer a mesma coisa e, no entanto, descobre-se, pela troca de um complemento por outro,

¹⁰¹ PAUL CELAN. Ein Lied In Der Wüste, 1993: 2. "Uma Canção no Deserto", tradução de João Barrento, 1993: 3.

¹⁰² GUIMARÃES ROSA, 1984: 18.

a formação de uma diferença significativa entre os enunciados; o que provoca uma curiosidade sobre a significação particular que faz a diferença entre os dois enunciados. Essa diferença é o espelho dos diferentes lugares de onde procede a voz. Em cada caso, essas vozes se revelam através das formas subjetivas que se desenham na superfície do discurso através dos desenhos traçados pelos significados e, ao mesmo tempo, velados pela animação dos significantes. Esse trabalho no interior da linguagem ocorre tanto na literatura, quanto em qualquer expressão artística.

Na troca dos complementos das frases gramaticais, nos enunciados aqui analisados, explode o acontecimento sintático. Esse acontecimento deixa transparecer a operação indicadora dos vestígios do sujeito na sua separação do objeto como causa e efeito do que há de real no acontecimento, de onde se espera que a linguagem se institua como testemunha.

Em Guimarães Rosa, Riobaldo espera a vinda de Deus. 'Quando' indica um tempo que, mesmo sem data marcada, traz a promessa de realização. Deus mesmo, ou seja: Deus ele próprio, sem intermediário, quando vier, parece dizer: Não sei quando Deus virá, mas sei que vem, e quando vier...

No dizer do rap do "Pavilhão 9" não há certeza nenhuma. O 'se', no segundo enunciado, marca a incerteza, essa incerteza da falta de utopia que caracteriza o cenário em ruínas de onde eclode o grito e ecoa neste rap. Não se trata apenas de uma data não marcada, mas de um tempo indeterminado sem nenhuma promessa de realização futura. Se Deus vier, parece dizer: Dizem que Deus virá; mas, não esperamos por sua vinda. Se vier, então...

O que diferencia a espera de Deus, que virá, Ele mesmo, num certo momento em *Grande Sertão: Veredas*, da improvável vinda de um Deus que não sustenta mais o homem em seu desamparo, no rap de Doze e RO\$\$I? Dos jagunços do sertão modernista aos habitantes das favelas contemporâneas, que tempo e quais condições os separam? Enquanto "A bala é um pedacinhozinho de metal..." em *Grande Sertão*, diante dela o morador da favela, falado pelo rap, avisa:

Vou me esconder. (...) / Nem quero ver o povo na mira. A morte vem a cavalo... fogo cruzado. / Policiais e bandidos.
(Doze e RHO\$\$I)

As questões relacionadas ao fazer artístico são obrigadas a considerar o fator surpresa. A produção de sentidos inesperados que a leitura de um texto pode oferecer arranca o leitor de sua passividade e transforma-o em co-artífice da obra. Ao tomar as letras do rap para análise, no espaço de intersecção entre a psicanálise e a semiologia, este trabalho se coloca no lugar de uma possível leitura daquilo que pode se revelar nos interstícios da trama significativa. A revelação aponta para o desejo que sustenta o sujeito do inconsciente, pois o sujeito aparece numa outra cena, sempre como efeito significativo e dá suas notícias através das formações do inconsciente. Nas letras do rap, esse sujeito toma corpo e ganha visibilidade naqueles que se encontram numa situação limite, numa tensão entre vida e morte, num ponto equidistante entre a poesia e a crônica. Neste ponto, onde o conflito senta praça, o desafio é feroz e expõe o estiramento das fibras poéticas em sua mais perfeita vibração com a tensão desse conflito. Esse conflito não é situável apenas no espaço interior dos sujeitos, mas num espaço onde o sujeito não tem o poder de resolvê-lo sozinho por uma escolha particular. Como diz os seguintes versos do rapper "X"¹⁰³:

Sentindo-me só, sem esperanças / Perdido em um deserto /
Rodeado pelas feras, na selva da ignorância.

No livro *El malestar en la cultura*¹⁰⁴, Freud se debruça sobre o sofrimento humano e suas especificidades na relação com a cultura. Em um dos itens do livro, ele distingue três fontes geradoras de angústia. A primeira diz respeito às forças da natureza e às dificuldades que o homem encontra para submetê-la às suas necessidades e para proteger-se de suas intempéries. A segunda está relacionada com os conflitos intrapsíquicos, e se referem também à fragilidade do próprio corpo e às suas decrepitude e morte. A terceira fonte de sofrimento é aquela que advém dos conflitos entre os homens. Freud pontua, com bastante insistência, sobre o desamparo fundamental do homem e sobre os sacrifícios e renúncias que os sujeitos, um a um, são obrigados a enfrentar em prol da civilização.

¹⁰³ Rapper X. Rap: "Um homem só" do CD homônimo.

¹⁰⁴ SIGMUND FREUD. Obras Completas, tomo III, 1981.

O rapper "X" escreve exatamente sobre a angústia de quem se sente só, perdido e sem esperanças. A imagem metafórica do deserto dá a impressão de um desamparo que nunca encontra lenitivo, nem consolo, nem lugar de descanso. Esse deserto, em suas letras, parece lembrar a falta de referência num outro que possa significar um aconchego, uma forma qualquer na qual haja um oásis de solidariedade. "Rodeado de feras, na selva da ignorância" é um verso que toca o conflito que emerge da convivência dos homens entre si, na qual a máxima de Hobbes (1588 – 1679) de que "O homem é o lobo do homem", parafraseada nesses versos do rapper "X", ganha em Freud¹⁰⁵ uma adesão irrefutável. É só acompanhar esse parágrafo seguinte:

La verdad oculta tras de todo esto, que negaríamos de bom grado, es la de que el hombre non es una criatura tierna y necesita de amor, que solo osaría defenderse si se le atacara, sino, por el contrario, un ser entre cuyas disposiciones instintivas tambien deve incluirse una buena porción de agresividad. Por consiguiente, el prójimo no le representa únicamente un posible colaborador y objeto sexual, sino también un motivo de tentación para satisfaceren él su agresividad, para humillarlo, para ocasionarle sufrimientos, martirizarlo y matarlo.

A literatura, a poesia, as artes em geral, mostram esse desamparo do sujeito alhures, ali, aqui, aquém, sem lugar definido, sem tempo determinado. O homem, perdido de seu ser natural, se vê nu, atirado ao paraíso do qual ele não consegue desfrutar, porque o paraíso também está perdido. Para sempre. Um mal-estar faz ecoar, ainda hoje, a voz do mito judaico-cristão que expõe uma força capaz de atravessar séculos. É preciso ouvir essa voz e tentar enxergar, na repetição, de onde parte e para quem apela. Ela ecoa nesses versos de RHO\$\$I / Pavilhão 9: "Barra oca na boca, pipoco comendo solto, corre, corre, é certo. Salve-se quem puder."¹⁰⁶ e ainda nos versos de MV Bill: "Seja bem vindo ao meu mundo sinistro saiba como entrar / droga, polícia, revólver não pode saiba como evitar / se não acredita no que eu falo então vem aqui / pra ver a morte de pertinho, para conferir /"¹⁰⁷.

¹⁰⁵ Idem, p. 3046.

¹⁰⁶ Queremos sua cabeça, CD Cadeia Nacional.

¹⁰⁷ Traficando informação, CD MV Bill.

Sabe-se que a obra de arte, seja literária ou poética, pictórica ou musical, não se esgota no ponto final do texto, ou do último verso; no último traço, na pincelada final, ou na última nota musical. Após as suas publicações, exposições, apresentações, as obras de arte tomam um novo ponto de partida e vão experimentar, sob a ação do tempo, os deslocamentos semânticos ao quebrar "a força centrípeta que as amarram"¹⁰⁸ e por fim se expandirem pelo universo dos leitores, expectadores, ouvintes.

Assim, a música do rap também sofre as suas modificações através do tempo, cria suas dissidências políticas e se vê confrontada com as diversidades de concepções estéticas. Como já foi referido na introdução deste trabalho, o cientista político e ensaísta Marshall Berman, autor de *Tudo que é sólido se desmancha no ar*, foi entrevistado pela *Folha de São Paulo* para que ele falasse de suas pesquisas sobre o horror e as vicissitudes da vida urbana contemporânea, tendo o rap como foco. O título da reportagem fala por si: "**RAP: o canto à beira do precipício**" (os negritos são do próprio título). A reportagem resume a fala de Berman, sobre as três grandes vertentes do rap consideradas por ele:

Numa primeira vertente, incluiria os grupos que manifestam uma clara crença no poder das palavras, grupos que atuam nas ruas como espécie de versão musical, de batida ritmada e forte, do programa educacional tal como concebido pelos humanistas ou, mais contemporaneamente, da noção de "Bildung", isto é, como parte de um processo de auto formação de uma parcela da sociedade que se origina das ruínas e tenta, não obstante, elaborar uma imagem própria do mundo que lhe possa servir de organizadora da experiência e orientadora da vida ética.

Uma segunda vertente reuniria os grupos cujos versos estariam mais próximos de uma literatura da violência, como por exemplo, os épicos. Entretanto, essa vertente do rap conserva estilo e temática muito agressiva, fazendo do recurso a essa linguagem direta da violência sua principal estratégia de penetração, invasão ou conquista dos espaços sociais proibidos e, do fora-da-lei, o mito de criação da figura do herói.

Numa terceira vertente, Berman trata o rap em chave dupla: ao mesmo tempo, tributário dos princípios estéticos da arte moderna de colagem e dissonância e expressão contemporânea de uma visão artística transgressora, na qual a principal atitude política é entendida como manifestação de delinquência e marginalidade.

¹⁰⁸ AUGUSTO DOS ANJOS, "A Idéia", 1971: 61.

Estas três vertentes podem ser consideradas como tentativas do sujeito de lidar com o mal-estar, falado por Freud. A isto se ligam as noções que se têm sobre os processos discursivos nos quais se percebe que uma palavra não está ligada à coisa que ela nomeia ou qualifica, como se tivesse sido dada naturalmente e que dela fizesse parte desde sempre e para sempre. Esta é uma das precisões teóricas mais importantes da construção da descoberta de Saussure, quando ele estabelece a relação entre o significado e o significante na constituição do signo. Corroborando esta precisão, Saussure¹⁰⁹ qualifica a natureza do signo, onde a palavra não está colada ao referente:

O laço que une o significante ao significado é arbitrário ou então, visto que entendemos por signo o total resultante da associação de um significante com um significado, podemos dizer mais simplesmente: *o signo lingüístico é arbitrário*.

A importância desta construção de Saussure é fundamental para a demonstração em Lacan do sujeito do inconsciente como efeito do arranjo significante. Mas Lacan não faz uma transposição puramente geográfica do esquema da lingüística de Saussure para o campo da psicanálise. Lacan constrói a sua versão deste esquema e cria, na teoria psicanalítica, a via para se pensar o desejo que funda, numa operação simultânea, o sujeito e o objeto. Essa folga entre o significante e o significado é o espaço mínimo e, ao mesmo tempo, de possibilidades infinitas onde o sujeito se precipita e faz valer o desejo e donde surgem as possibilidades de criação. Se a arte poética é uma experiência da linguagem que se constitui fora do campo da prática cotidiana, usual, comunicativa, então, torna-se mais evidente, através da poesia, essa condição própria à linguagem, qual seja, a de se construir incessantemente.

Mesmo que a linguagem seja uma criação da prática, não fica tão evidente, na fala do dia-a-dia, esse deslizamento incessante dos significantes. Na comunicação, a possibilidade de surpresa se esgota na repetição das mesmas palavras sendo necessário que o pensamento se renove na experiência da fala. A linguagem também se renova em parceria com a mudança do contexto das representações em sua relação com a história. Assim, o exercício de leitura pode

¹⁰⁹ FERDINAND DE SAUSSURE, 1974: 81.

ser comparado ao trabalho da escrita, no sentido que o leitor precisa construir sua própria interpretação da obra. Ao mesmo tempo, ele deve ser prudente diante dos valores abstratos dos quais essa obra é constituída na difícil tarefa de se criar um trabalho original sem perder a dimensão da experiência de realidade.

O cruzamento entre o pensamento elaborado pela reflexão e o sentimento ou o gosto particular que a obra poética desperta no leitor cria o horizonte universal que proporciona o vislumbre da obra; horizonte que a obra já traz intrínseco na sua própria constituição e faz com que o pensamento abstrato e o fazer poético se toquem, e, assim, seja colocada, na ordem do dia, a legitimidade do problema sobre a disjunção entre essas duas formas de expressão da linguagem. Mas, na verdade, essa disjunção é apenas funcional, e esse duplo aspecto do pensamento como ato reflexivo e como matéria-prima do poema não se evidencia isoladamente, mas põe em relevo, tanto a forma quanto o conteúdo da obra.

Às vezes a leitura de uma obra parece não encontrar nenhuma outra forma de interpretação a não ser a que remete o leitor a algo já determinado por suas idéias pré-concebidas. Parece impossível desvencilhar-se deste aspecto aprisionante. No entanto, é exatamente no impasse criado pelo enigma que uma verdadeira questão se expõe. Aí mesmo, com esse ponto em cruz, o fazer poético tece a sua urdidura. Ao mesmo tempo em que se despreza a confrontação com o enigma, pelo desconforto que o não-saber provoca, pode-se trabalhar este desconforto através de um fio condutor que possibilite a travessia desse beco sem saída da metáfora reincidente ou do labirinto de significações possíveis.

O incômodo é causado, em geral, por se ignorar a saída, ou seja, tomar posse da obra e com a leitura, produzir novas compreensões, novas formas de leitura. Cada leitor renova a promessa de novas significações possíveis que pode ser encontrada numa obra. O ignorar a saída sempre está relacionado ao sentimento de vazio de significações, quando não se tem nenhuma perspectiva de entendimento sobre a obra; ao mesmo tempo, pode estar ligado à sensação de se encontrar num labirinto com todas as saídas possíveis. As duas formas de ignorar a saída, ou a desistência de entendimento, se constituem como angustiantes do mesmo modo, talvez porque o trabalho poético se refere à dor da experiência do sujeito, na sua luta para bem dizer sua condição, qualquer que ela seja, e poder ultrapassá-la. Mas esta angústia diante da obra, que faz sofrer quem a cria ou

quem a aprecia, pode também representar um estímulo para a criação, tanto quanto a leitura, sempre em processo de renovação.

Na arte poética, a sombra que um enigma faz cair sobre a alma desloca-se da trajetória circunscrita pelo sol de uma certeza supostamente conquistada e faz aparecer a falta como referência inicial. Há de se empreender insistentemente a conquista de novos universos de significações cuja origem estará sempre referida a um tempo mítico, mesmo que sob as expensas de uma realidade ensolarada e concretamente identificável.

As letras do rap são um exemplo dos mais importantes para se pensar a cultura na atualidade sob a égide do acontecimento poético por excelência. Isto acontece num universo onde as convergências temáticas que sobressaem, nas letras aqui analisadas, tocam uma experiência em que a linguagem expõe o sujeito numa de suas condições mais degradadas.

A análise de uma obra exige o reconhecimento do que, na obra, aparece como ultrapassagem da linguagem usual. E é preciso que essa ultrapassagem aconteça sem perda total do entrelaçamento com a realidade, naquilo que tange o "mistério do encontro", que se encontra no conjunto da obra de Paul Celan. Isso é exatamente um dos propósitos que os artistas e poetas tanto perseguem. O desafio a que este trabalho se propõe a considerar é exatamente o de ter de se equilibrar na linha de força, como num fio de navalha, onde o rap se coloca na fronteira entre a poesia e a crônica. Essa fronteira desafia as análises a buscar, nas letras do rap, o ponto de ultrapassagem da linguagem comunicativa para a expressão poética. Tal limite impõe que se trabalhe essas questões tomando o sujeito do inconsciente como efeito do desejo em função do ato poético. É preciso focalizar o entendimento sobre o saber não sabido, e respeitar a força com que esse saber impulsiona a ação inconsciente.

No poema "A educação pela pedra"¹¹⁰, João Cabral nos dá a poesia como experiência e pensamento abstrato. Numa verdadeira expressão do rompimento das fronteiras da representação como simbolismo fechado, Cabral rearticula o novo com a tradição. Assim, vejamos:

¹¹⁰ JOÃO CABRAL, 1979: 12.

Uma educação pela pedra: por lições; / para aprender da pedra, freqüentá-la; / captar sua voz inenfática, impessoal / (pela de dicção ela começa as aulas).

A lição que se tira da pedra poética em João Cabral ajuda, na aproximação do que há de poesia no rap, tomando a lição exatamente do que não se aprende. Ou seja: "A lição de moral, sua resistência fria". Trata-se de uma lição do não julgamento moral, mas ético. Ético, no sentido da construção de Lacan sobre a práxis psicanalítica. A ética que toma o desejo sob sua responsabilidade. O que faz valer neste caso é a poesia reconhecida em seu lugar de experiência subjetiva e que pode muito bem ser condensada nos seguintes versos de João Cabral, ainda em "A educação pela pedra":

ao que flui e a fluir, a ser maleada; / a de poética, sua carnadura concreta; / a de economia, seu adensar-se compacta: / lições da pedra (de fora para dentro, / cartilha muda), para quem soletrá-la.

Rearticular elementos marcados por uma tradição na realização de uma análise poética, significa vencer os desafios dos atos do pensamento, e isso exige uma preparação do próprio pensamento de quem se propõe a analisar tal questão. Preparação não pedagógica, mas articulada com os valores e com as artes da transmissão. Justamente porque, na transmissão dos saberes, principalmente na transmissão do saber que envolve a criação de arte, está implicada, de princípio, funções ligadas à subjetividade.

A discussão sobre se a poesia seria criação do mundo das idéias ou do mundo das emoções abre a era moderna quando a análise crítica, racional do próprio fazer poético toma-a como uma das questões fundamentais. Atualmente, essa discussão ainda encontra em seus desdobramentos uma riqueza de idéias que continua a mobilizar a análise e a crítica em todas as áreas da arte e da cultura.

Há pareceres contrários a respeito da relação entre o pensamento reflexivo e a inspiração poética. Alguns consideram o pensamento antagonista da inspiração em todas as manifestações consideradas artísticas. Assim, a questão sempre retorna por se tratar de uma causa oriunda do real. Mas o real, sempre inatingível, acaba escapando ao conhecimento que se quer totalizante e insiste

eternamente ao se mostrar pelos seus efeitos, e pelo vazio que resta a cada tentativa de dominá-lo inteiramente.

Esse debate que põe em questão a poesia e o pensamento encontra no poeta e semiólogo Henry Meschonnic¹¹¹ uma reflexão vigorosa. Ele diz que tanto o poema quanto o trabalho de pensar se constituem num risco. Para ele, a crítica deve ter os ouvidos abertos para o futuro e o trabalho da historicidade radical da linguagem faz mais do que reconhecer o que existe de vida na rima e de rima na vida. Ele mostra, no necessário enlaçamento entre a rima e a vida, o custo de esquecer um desses dois termos. Mostra não apenas aos poetas, mas a cada um. E à coletividade. A rima e a vida devem trabalhar no âmbito da relação que engloba a linguagem, a ética e a história¹¹².

Portanto, o sujeito ao sentir-se impelido pelo vazio de uma verdade totalizadora, que será sempre inalcançável, não cessa de persegui-la e sai em busca do encontro com essa verdade. Mas ela, sempre, parecerá próxima e aparecerá mais distante. Essa verdade, que se pretende toda, e que poderia esclarecer definitivamente os mistérios do mundo e os enigmas da existência, assim como o sentido da vida e da morte, apenas pelo seu estatuto de ficção poderá se transmutar nos múltiplos caminhos da criação.

O sujeito toma a arte como um dos instrumentos para participar visceralmente deste 'desejo de captura do real' e tenta se apegar a qualquer certeza com que possa apaziguar esta sede de verdade. A partir disso, cria realidades que não são a cópia perfeita do real, mas dá a esse feito uma prova legítima de sua implicação nesse ato.

Sendo a verdade uma construção da própria linguagem, ela não cessará de se reconstruir a cada movimento interno às estruturas da fala, em atos que escapam à linguagem da prática da comunicação. Os movimentos da expressão artística permitem a observação do sujeito nas suas tentativas de escapar da sua finitude, criando situações além daquelas exigidas pelas obrigações do cotidiano.

Sabe-se que -- a crítica e a reflexão sobre a obra de arte -- seja ela poética, literária, ou plástica têm suas raízes numa certa temporalidade histórica, teoricamente determina. Dessa forma foi possível traçar um caminho de

¹¹¹ HENRY MESCHONNIC. 2001: 251.

¹¹² HENRY MESCHONNIC. *La rime et la vie*. Paris: Editions Verdier, 1989.

complexidades reflexivas destas práticas, e é somente no modernismo que esta problemática ganha força política nos seios das instituições acadêmicas e culturais. A reflexão sobre os procedimentos institucionais ligados a tais problemáticas trouxe consequências inestimáveis para todo o conjunto da produção literária e artística em geral. No bojo desse contexto, o rap se mostra como um objeto identificado com essa reflexão contemporânea. Portanto, é providencial trazer, nesse momento, o dizer de Secchin que toca uma nota harmoniosa dentro do acorde que faz identificar a via central dessa discussão. Senão, vejamos:

É claro que todo discurso é situado historicamente, e seria ingênuo sustentar a crença em falas absolutamente inaugurais. Negar as expectativas de um tempo não significa anulá-lo, mas reescrevê-lo sob um outro viés. Autores que respondem canonicamente à demanda de suas épocas correm o risco de desaparecerem com elas, por não terem injetado em seus textos um suplemento de sentido que os capacitasse a suportar demandas vindouras (SECCHIN, 1999: 5).¹¹³

A lição que se deve aprender não se pode ensinar. Dizer que não se pode ensinar é colocar-se no centro do modernismo, no reconhecimento de uma transmissão que só se realiza na experiência. Na experiência de cada poeta. A transmissão da experiência do fazer poético deve ser cultivada nos campos da linguagem e da história onde seu reconhecimento no universal da poesia possa ser inscrito. É na experiência modernista que se perde o resto da ilusão que sobrou dos últimos românticos. Mesmo que ao longo de todo o século XIX a filosofia alemã tenha posto em relevo o lado sombrio da alma, é só com os modernistas que se verifica o encontro faltoso com a ilusão de completude. Isso parece contraditório com a experiência de Baudelaire, o próprio artífice do modernismo, ao lermos esta frase de Walter Benjamim: "A assinatura do heroísmo em Baudelaire: viver no coração da irrealidade (da ilusão)" ¹¹⁴. Mas esta frase descamba para outra que nos dá um desfecho inesperado: "A isso se soma o fato de que Baudelaire não conheceu a nostalgia".¹¹⁵

¹¹³ Trecho de *João Cabral: marcas*. Conferência para concurso para Professor Titular de Literatura Brasileira, Faculdade de Letras/UFRJ.

¹¹⁴ WALTER BENJAMIN, 1991

¹¹⁵ Idem.

Mas o poeta conheceu a solidão. Sua ilusão, a irreabilidade que Baudelaire parece cultivar, assemelha-se muito mais à expressão de seu desejo de que a arte alcance a realização plena de sua vocação. Como diz Benjamim em seguida: "A poesia de Baudelaire faz aparecer o novo no sempre igual e o sempre igual no novo". Eis a rearticulação, talvez inédita, da tradição mais exemplar de que se tem notícia. Esta consideração anárquica e livre que Baudelaire tem para com a tradição marca a sua trajetória singular. Não é rebeldia de criança travessa, nem a militância dos que se consideram conhecedores dos padrões mais novos que devem ser seguidos por todos quantos queiram ser reconhecidos no panteão dos iniciados.

"Baudelaire não teria escrito poemas se só tivesse tido os temas poéticos que os poetas habitualmente têm"¹¹⁶. O trabalho de Baudelaire tem o fundamento histórico que provoca o rompimento com uma tradição não apenas por negá-la. O rompimento de Baudelaire apenas reflete a marca de sua subjetividade. É o que este trabalho busca no rap, ou seja, a marca da subjetividade que tem na produção artística a expressão do inconsciente que pode ser comparada ao fim de uma análise. Ao mesmo tempo em que no rap se verifica uma ruptura com as formas convencionais do fazer artístico, observa-se, também, uma articulação entre as tradições da arte e dos rituais religiosos africanos, e as formatações dos movimentos artísticos urbanos das grandes cidades do mundo.

A impressão dessa marca subjetiva é o verdadeiro legado do artista que mostra o rompimento do fio condutor ao mesmo, ao já conhecido, ao que já foi feito. Sabe-se que o poeta verdadeiramente criativo está sozinho na multidão, que o seu trabalho não se resume em imitar os modelos e conservar circunstâncias previsíveis. O que conta para a arte – diferentemente da ciência, onde o sujeito está ausente e o interesse se volta para a repetição de suas provas –, o que conta para a arte é exatamente o que ainda está para ser feito. O sujeito encontra na arte sua verdadeira condição, ou seja, o sujeito é feito à semelhança do seu objeto.

O poeta sabe que ele é o único inteiramente responsável pelos caracteres que vai rabiscar na folha em branco e alçá-los ao estatuto da letra. Na poesia "A educação pela pedra" João Cabral trabalha o seu ofício como 'engenheiro da palavra'. 'Engenheiro da palavra' é a imagem por excelência que favorece o seu

¹¹⁶ BENJAMIM, 1991:165.

reconhecimento, advindo da feitura de seu auto-retrato com os traços desses rabiscos, cuja letra marcou o estilo do poeta como o 'arquiteto dos versos'. Porque a sua engenhosidade transparece não só pela forma com que ergue o seu edifício poético, mas principalmente pela "resistência fria" com a qual dá sua lição de moral: não se aprende de fora para dentro. Neste sentido, eis a "cartilha muda". Mas o que vem de dentro não é da natureza de uma coisa dada, espontânea. Lá de dentro uma "pedra de nascença, entranha a alma". E é preciso freqüentá-la. Mas como captar "sua voz inenfática, impessoal", se fazer poesia é como tirar leite das pedras?

Isto que não se aprende de fora para dentro tem seu dedo apontado contra o nariz da pedagogia autoritária. Pedagogia essa a serviço da ideologia utilitarista da arte, que cria padrões estéticos fixos, aos quais o artista teria de fazer sucumbir seu desejo e sua autenticidade. A resistência aos padrões estabelecidos, a coragem de construir uma obra de arte que renova a possibilidade da recriação do mundo, a disponibilidade para situar-se em seu tempo no mesmo movimento de ultrapassagem, são aspectos éticos da poética de João Cabral que deixam as suas marcas através das quais se pode demonstrar a fundação do alicerce de uma linguagem própria que determina o projeto do conjunto de uma obra.

É pela ética inerente ao desejo de se armar com a palavra para a construção do sentido de uma luta travada no universo dos artistas do hip hop, que o alicerce da poética do rap se ergue independente do reconhecimento de quem quer que se coloque além de tais fronteiras. A sua legitimidade como arte é tomada de assalto e viabilizada pela transmissão entre os pares e propagada pela obra de um esforço contínuo através dos laços de solidariedade.

Quando Cabral dá como título de seu livro de 1942-1945 *O Engenheiro*¹¹⁷ e põe como epígrafe um dizer de Le Corbusier, é porque ele já tinha definido para si que elevaria o seu fazer poético ao estatuto da construção. Mas quando a epígrafe escolhida diz: "... machine à émouvoir", parece claro que o autor quer mostrar que essa construção, que tem em Le Corbusier, a imagem metonímica por excelência, se inscreve na modernidade através da máquina. Mas como para João Cabral, o homem é a medida de tudo, essa máquina é alçada à experiência mais próxima do sujeito, quando se transmuta em "máquina de comover". Essa é uma das experiências que o hip hop

¹¹⁷ JOÃO CABRAL, Antologia Poética, 1979.

testemunha em suas lutas contra a máquina do sistema que submete o homem a condições tão degradantes. Vale lembrar nesse momento o dizer de Mano Brown, do grupo "Racionais MC's", citado no primeiro capítulo deste trabalho. Ele comenta que, se o grupo fosse formado hoje, teria o nome de "Emocionais MC's". "Porque de racionais não temos nada. Para ser um cara racional, precisa ser mau." Ou seja, não se pode ficar indiferente ao que se passa. E a arte proposta pelos artistas do rap é exatamente aquela que pode fazer explodir a emoção diante da engrenagem que aprisiona os sujeitos numa cadeia de violência sem trégua.

Também ajuda nesta reflexão trazer o pensamento de Benedito Nunes¹¹⁸ sobre a construção poética quando ele assim define o edifício poético de Cabral:

Pois a feitura do poema, que se qualifica de **máquina de comover**, obedecerá analogicamente à mesma razão constitutiva e geométrica que gera o projeto técnico de uma máquina e a planta de um edifício, traçados a lápis e a esquadro numa folha de papel. Como toda a máquina se constrói pela função que a define e que lhe determina o tipo de trabalho a executar, o edifício e o poema se corresponderão, de acordo com o ideal de **O Engenheiro**, na ordem funcional que os aproxima, sendo o primeiro **máquina de habitar** e o segundo **máquina de comover**.

Em seu ensaio crítico-analítico Benedito Nunes diz que este ideal construtivista de João Cabral não se realizou totalmente ali mesmo em *O Engenheiro*. Só depois, quando Cabral se une ao pensamento de Paul Valéry, é que consolidará a sua trajetória à luz de uma arquitetura da expressão poética. Nesse sentido, o poema "Fábula de um Arquiteto"¹¹⁹ é uma realização do projeto construtivista. Esse projeto construtivista fundamenta a inspiração que encaminha a proposta deste trabalho para descobrir, na construção da crônica poética do rap, o que respira sob as ruínas de um mundo cravado de balas. A única respiração que se escuta sob tais ruínas é a respiração do sujeito, na sua última tentativa de salvação, em seu apelo a um outro. Há de haver uma alteridade que apanhe o seu grito e o reconheça em seu estatuto de letra.

A partir da leitura dessa poética, chega-se à conclusão que tal reconhecimento do outro passa por um processo de transmissão e o que se tem de

¹¹⁸ BENEDITO NUNES, 1971: 41.

¹¹⁹ JOÃO CABRAL. Antologia Poética, 1965:18.

aprender é exatamente aquilo que não se ensina. Pois, ao mesmo tempo, João Cabral cria um paradoxo quando atravessa a planície lírica e começa a escalar os rochedos de seu pensamento crítico. Nessa escalada, o poeta se despe da sua experiência intuitiva, despreza os argumentos afetivos pessoais e deixa no limbo as experiências subjetivas mais ligadas ao eu como identidade de si próprio.

Esse "construir portas de abrir" ou "construir o aberto" é uma das ferramentas poético/teóricas de que se precisa para a análise do *corpus* deste trabalho. A poética de João Cabral, tirada da lama de um rio chamado Capibaribe, inspira esta análise que pretende aproximar-se de uma temática tirada da lama de sangue que se alastra nos becos das favelas do Brasil. O trabalhador da cana-de-açúcar corta a poesia de Cabral em pedras de amolar verso. A condição de violência à qual estão submetidos os habitantes das periferias brasileiras supera as estatísticas dos países em guerra. O verso da poesia do rap aparece, então, metralhado pela arma da palavra que exhibe o rombo na carne e expõe a chaga da dor que não sai no jornal. A notícia dessa dor é travestida em fato jornalístico através, ou de uma reportagem asséptica e cínica, ou de um aproveitamento ostensivo formatado para o espetáculo do gozo em sua expressão mais virulenta. Atravessar esse pântano de violência é tarefa hercúlea, pois o pântano está camuflado por uma outra forma de violência que corresponde ao não falar sobre isso. Assim, os poetas do rap são identificados não como o ídolo do entretenimento, mas como heróis ou profetas. Falar em alto e bom som sobre os massacres cotidianos que já fazem parte da rotina das favelas, é um risco que RHO\$SI (Pavilhão 9) enfrenta com as armas de sua poética:

Eu mando fogo. /Vamos ver quem é que pode. / O som é
dinamite./ Só comove quando explode.

Esse fogo que ele manda é o fogo dos sentidos que ele pode fazer explodir da palavra. Ele acredita na força da palavra e no efeito que pode causar a expressão da arte. O som é dinamite e a máquina que comove só "comove quando explode". "Corre na veia" ligada na conexão do ritmo com a poesia. "Corre na veia"; assim:

Só comove quando explode./ Eu vou falar pra quem se julgam os
tais./ Eu arrumo o escarcéu. / Nossa rima eficaz. / Vem me
pegar. / Na área frente a frente ou no beco.

O silêncio só é quebrado com a explosão. Esse silêncio que não se constitui como pausa no processo da fala. Esse silêncio é mortificante, porque é o silêncio revelador de uma ausência que se referencia no abandono. Então, qualquer som se transforma em barulho ensurdecedor. E tudo recomeça. Recomeça desde o silêncio até o barulho extremo através desse fio de aço inquebrantável que traça o percurso de um desencontro. É preciso uma explosão de sons para que algo da ordem do espanto possa despertar aqueles para os quais o sujeito quer ser visto e ser reconhecido. Esse grito, esse esperneio dá a nítida impressão de um apelo à lei. Tentativa do artista em civilizar o seu território. Imprimir a força da palavra para que a troca de balas dê lugar à troca simbólica. – Vamos conversar! parece dizer, nesse verso: "Eu vou falar pra quem se julgam os tais". Frente a frente ou no beco, o confronto é inevitável: "Vem me pegar. Na área frente a frente ou no beco". Mas o poeta, o rapper RHO\$\$I, ainda aposta na palavra e insiste: "Eu arrumo o escarcéu. Nossa rima eficaz". A palavra eficaz é a poética: o letrista faz ameaças apontando a rima. Interessante é matizar esta reflexão com uma frase do romance *O experimento de Avelar*, de Luiz Eduardo Soares, onde a rima tem seu poder misterioso, ou de uma ameaça, quando é dito: "cuidado com os ecos da rimas".

Atentar para o projeto poético de João Cabral¹²⁰ faz sentir o calor do fogo que pode derreter aquele fio de aço inquebrantável e rasgar caminhos para se sair do beco. A sua poética é arrastada, neste instante, pelo eco do canto de um galo apanhado ao amanhecer:

(...) / De um que apanhe esse grito que ele / E o lance a outro; de um outro galo / que apanhe o grito que um galo antes / e o lance a outro; e de outros galos.

A poética de João Cabral apanha a bala no ar: "sempre há uma bala voando / desocupada". Pelo efeito poético, essa "ave-bala" alcança o seu alvo de um jeito "mais garantido", um jeito que "é de bala, / mais longe vara"¹²¹. O futuro é ameaçador. Promete a liberdade de vôo dessa "ave-bala", assim poetizado¹²²:

¹²⁰ JOÃO CABRAL, 1965: 17.

¹²¹ JOÃO CABRAL. *Morte e Vida Severina*, 1994, 1996: 32.

¹²² Idem.

E agora o que passará, / irmãos das almas, / o que é que acontecerá/ contra a espingarda?/ - Mais campo tem para soltar, / irmão das almas, / tem mais onde fazer voar / as filhas – bala.

Pode-se ver nas letras do rap a realização daquele futuro que em *Morte e Vida Severina* as "filhas-bala"¹²³ teriam "mais campo para soltar,/ irmão das almas,/ tem mais onde voar". Hoje, as letras do rap falam dessa revoadada de "pássaras"¹²⁴ que entristece o olhar das faces dos subúrbios, como diz o título do primeiro CD do "Faces do Subúrbio": *Como é triste de olhar*. Esse título dispara contra qualquer julgamento moral e fere no coração da razão. É um título que, por si só, tira o retrato da situação, numa metonímia que desloca qualquer convicção que se tenha a respeito do que deve ser feito. Olhar já é tão difícil, imagine agir. Agir, não no sentido de fazer qualquer coisa para acabar com isso, mas olhar já é o próprio agir, pois esse olhar se constitui como um núcleo metonímico, fazendo do título um ato performativo que remete ao saber do sujeito que é inconsciente e, a princípio, ignorado. Num só depois, o saber se evidencia por uma construção discursiva no centro do acontecimento enunciativo. Esse ato performativo pode ser verificado na teoria de Derrida e se encontra explicitada, por Geoffrey Bennington, numa reflexão que este autor empreende sobre vários temas da obra derridariana. No item: "O título"¹²⁵, se pode ler:

A despeito de sua forma gramatical, o título de um texto funciona como seu nome próprio. Inscrito na borda exterior do limite ou da moldura que circunscreve o texto (do qual a capa seria a figura empírica) o título identifica o texto e, como todo nome próprio, permite que dele se fale em sua ausência. Sem título, que pode até mesmo ser um número classificatório de uma biblioteca, ou as primeiras palavras recitadas de um texto sem título, ou mesmo as palavras "sem título" – as várias modalidades de título -, não se poderia distinguir um texto de um outro, e todas as disciplinas de leitura desabariam.

Construir desde dentro e abrir desde fora. Abandonar a intuição interna e momentânea das emoções e partir para a análise desde a aprendizagem da poesia que se projeta na arquitetura do texto. Não se ensina a poesia. A poesia é

¹²³ Idem.

¹²⁴ Idem, p. 31.

¹²⁵ GEOFFREY BENNINGTON, 1996: 169.

laborada a partir de um enigma colocado pelo desejo de quem quer fazer-se poeta; aos poucos, esse labor se projeta no mundo como objeto ao se fazer visível. O sonho criativo se esboça concomitante à observação do mundo no fluxo de aproximação e distanciamento de si mesmo.

construir, não como ilhar e prender, / nem construir como fechar
secretos; / construir portas abertas, em portas

O rapper escancara o projeto de sua arquitetura de abrir as portas da fábrica de poemas e, ao lançá-lo no mundo dos leitores, não disfarça sua ousadia de se pôr na boca do lixo, salivando a boca do luxo poético¹²⁶:

O hip hop som dos guetos/ Eu vejo um garoto. / Pé descalço está
com fome. / Eu tomo aqui as dores./ Vamos ver quem é que se
move. / Enquanto a ONU só fala de paz. / Do outro lado. /
Mortes, crimes, desabafos, tem demais./ Já vi pior. / Face a face
eu te falo./ Não disfarce. / Não disfarce do relato.

A construção segue em aberto e, ao retomar os versos de João Cabral¹²⁷, dizer com ele: "No Sertão a pedra não sabe lecionar, / e se lecionasse, não ensinaria nada;". Assim, nas letras das músicas do rap, este estudo tenta encontrar o arquiteto da palavra que funda um dizer novo ou inaugural sobre a própria experiência do autor. Parece que, numa primeira leitura, o poeta do rap se desvia do caminho da abstração do pensamento. Se se toma a vocação mais preciosa da poesia, ou seja, romper com a linguagem cotidiana, o fio da navalha desta análise se atira sobre uma experiência que faz da poesia arma de ataque e defesa. Os artistas do rap enfrentam as armas de fogo com as palavras atiradas sob a forma de versos contra uma realidade que lhes exige cotidianamente travar batalhas pela sobrevivência. Essa luta pela sobrevivência, através da arte do verso, ganha outra luta: a do sujeito que não quer silenciar seu desejo diante de uma realidade em que o poder da fala está sendo disputado com a possibilidade da morte.

Tal como o sonho foi definido antes de Freud como perturbação do sono, o rap, dentro da polêmica que coloca a questão se esta expressão é arte ou não,

¹²⁶ Rap *Vai explodir...* RHO\$\$i.

¹²⁷ JOÃO CABRAL, *A educação pela pedra*.

muitas vezes tem sido tomado como a perturbação do fazer poético e musical por trabalhar às expensas do pesadelo. A força de um real avassalador quase não deixa respirar a metáfora. É preciso um esforço do pensamento, e fazer das tripas 'oração'; é preciso o movimento do estômago literal para digerir as pedras, as balas e o sangue que jorram do universo testemunhado pela poesia do rap. Doze (Pavilhão 9) tenta tirar poesia do horror no rap "Execução Sumária", onde ele toma o calar como violência. Executa-se o corpo com a bala do revólver, mas também se executa o sujeito ao silenciá-lo: Mais um enquadrado na calada. / Eu já perdi as contas. / Humilhações foram tantas./ Dizem que traz segurança.

A própria obra cria realidades na tentativa de alcançar-se como criação e de se fazer reconhecer justamente como arte. O artista do rap tenta escapar da simulação da arte pela legitimidade das escolhas que faz e, como todo poeta, está sozinho na multidão. Ao mesmo tempo, não há poeta sozinho. Neste sentido, João Cabral deixa escapar aquela desconfiança de não estar sozinho, digna de um pensador crítico de sua arte, no cerne do próprio poema, sem perder a formalidade de sua construção poética. O seu reconhecimento ao que deve à comunidade dos poetas transparece na força de seu canto, que se torna quase audível no poema "Tecendo a manhã".¹²⁸

Um galo sozinho não tece uma manhã: / ele precisará sempre de outros galos. / De um que apanhe esse grito que ele / e o lance a outro; de um outro galo / que apanhe o grito que um galo antes / e o lance a outro; e de outros galos / que com muitos outros galos se cruzem / os fios de sol de seus gritos de galo, / para que a manhã, desde uma teia tênue, / se vá tecendo, entre todos os galos.

Cada poeta do rap apanha o grito de um coletivo de vozes numa multiplicidade de obras realizadas na escavação que explora a mesma mina dos metais mais preciosos da violência. Essa violência alcança o extremo de uma experiência de esgarçada que os sujeitos podem experimentar em suas relações de uns com os outros. No trabalho de análise do rap, essas questões são cruciais, porque na arte poética o advento do sujeito do inconsciente -- assim como é apresentado pela psicanálise -- faz-se em ato ao se fazer valer pelo desejo. Fazer-se valer pelo desejo implica tomar a palavra e, tomando a palavra, constituir-se pelo discurso.

¹²⁸ JOÃO CABRAL. Antologia Poética, 1965:17.

Neste caso, os efeitos que se tenta observar incidem sobre a criação artística. E tudo nessa criação deve ser visto tanto em suas diferenças quanto nas suas repetições.

Quando se reflete sobre o que existe de pensamento conceitual numa criação poética, vê-se que o controle do ato reflexivo extrai a experiência do poeta na sua troca com o mundo como a matéria-prima para seus versos. No processo da feitura do rap, os traços de tal esboço tocaram na intenção consciente do artista como o compromisso de fazer sua poesia atuar no real. Tal propósito se desenha através do traço formal e nas temáticas da violência e morte preponderantemente; isto faz com que haja uma grande semelhança entre todas as canções do rap. Essa semelhança, no entanto, fica mais acentuada ao olhar daqueles que estão fora do mundo do hip hop. É necessário colocar-se mais assiduamente à escuta do rap para que se percebam as diferenças entre as múltiplas composições, tanto em relação ao ritmo, quanto às letras. As formas poéticas e musicais do rap deixam um resto perdido de sua própria pedagogia. Não servem para ensinar a fazer a próxima canção. Há de se recomeçar como o canto dos galos anunciando cada manhã.



5. CONCLUSÃO

Cada detento uma mãe, uma crença
Cada crime uma sentença
Cada sentença um motivo, uma história de lágrima, sangue,
vidas e glórias
Abandono, miséria, ódio, sofrimento, desprezo, desilusão, ação
do tempo
Misture bem essa química, pronto: fiz um novo detento
Jocenir / Mano Brown

Contradição é minha marca na reza e na dor
Sou o retrato três por quatro desse povo brasileiro
sou a ausência do amor
com a presença do dinheiro
Nega Gizza - Prostituta

Nos anos 90, no Brasil, o hip hop se consolidou como um dos um acontecimentos artísticos mais surpreendentes. Originado por uma semente híbrida das favelas da Jamaica com os guetos nova-iorquinos, esse movimento se espalhou pela maioria dos países de todo o mundo, principalmente na França e no Brasil. O hip hop é constituído por quatro elementos: 1. MC (ou rapper); 2. DJ, que juntos, formam o rap; 3. o grafite; 4. a break dance; e definido, tanto como um movimento de políticas socioculturais, em processo de organização, como por uma cultura, especificamente da juventude dos morros, favelas e periferias das grandes cidades, com o objetivo de resistência e luta contra a miséria, as violências racial e policial, cada vez mais agravadas pelo tráfico de drogas.

Em seu conjunto, esses problemas são responsáveis por uma tragédia sem precedentes, na história do Brasil, que tem como consequência uma das taxas mais altas do mundo em homicídios de jovens entre 14 e 25 anos. Esses resultados estatísticos superam dados só computados em situações de guerra. Como foi dito na introdução deste trabalho, a maioria desses jovens assassinados são pobres e negros. E este quadro, portanto, constitui um genocídio, no dizer do antropólogo Luiz Eduardo Soares. Essas perdas já se expressam em um déficit demográfico, havendo uma considerável diminuição na contabilidade de homens jovens no Brasil. Como os negros, em sua maioria, ao saírem das senzalas se concentraram nos bairros pobres, nas favelas e periferias das cidades, e, como nessa contabilidade os negros são os mais massacrados, pode-se considerar que

as raízes do antigo sistema escravagista ainda permanecem no solo do Brasil e que a população negra ainda arrasta correntes imaginárias e simbólicas desse passado nem tão ultrapassado assim.

Este trabalho destacou, entre os elementos do hip hop, as letras do rap como *corpus* analisado, na tentativa de não ficar apenas lamentando ou chorando esse sangue derramado. As letras do rap se constituem como a expressão mais contundente dessa realidade devastadora. Vimos que um dos temas principais referido nessas letras é a condição do negro, e que a própria estrutura do canto falado no rap tanto quanto o ritmo são expressões de uma ligação umbilical com as tradições africanas. Os moradores dessas favelas e periferias, das cidades mais violentas, sofrem em silêncio os ataques tanto dos bandidos, quanto da polícia. Reféns de uma situação aparentemente sem saída, só encontram na poesia do rap a voz que quebra esse silêncio e narra essa história de horror.

Na dissertação *Rap: A crônica poética de um genocídio* trabalhou-se na fronteira entre os dois campos: a análise semiológica fazendo interseção com o campo psicanalítico. Análise do sujeito que se mostra entre os dois significantes, a morte e a arte, sugeridos pelo material / crime tatuado no corpo do discurso em forma de letras. Tentou-se a decifração de um enigma que a princípio parecia "verdade crua" descoberta por um "rap de verdade", que fala em "cadeia nacional", mostrando um "retrato falado" daquilo que corre por uma corda bamba, sem sombrinha, sob "o fio da navalha", tocando uma "missão guerreira". Cada vacilo pode ser mortal: lá embaixo não há rede de proteção, mas um "campo minado" – o que torna esta missão quase uma "missão impossível". Os sobreviventes dessa travessia ainda estão "sobrevivendo no inferno", como avisa Mano Brown: "Aqui quem fala é mais um sobrevivente".

No entanto, contra todas as evidências sugeridas pelas significações fechadas, os artistas do rap, mesmo vivendo num "Beco sem saída", ao dizerem que "a esperança é a primeira que morre", atiram na boca do beco as balas-aves-versos e abrem mundos. Do beco para o mundo, outros des-mundos.



6. BIBLIOGRAFIA

- ANJOS, Augusto dos. *Eu. Outras poesias e poemas esquecidos*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1971.
- ARRIVÉ, Michel. *Lingüística e psicanálise, lingüística e inconsciente: Freud, Saussure, Pichon, Lacan*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.
- BADIOU, Alain. *O ser e o evento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.
- _____. *Para uma nova teoria do sujeito*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Editora Cultrix LTDA., 1989.
- _____. *El placer del texto*. Buenos Aires: Argentina Editores S.A., 1984.
- _____. *L'Empire des signes*. Paris: Flammarion, 1970.
- _____. *O grau zero da escrita*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- _____. *O rumor da língua*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.
- BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. Lisboa: Passagens, 1998.
- BENJAMIN, WALTER. *Charles Baudelaire: Um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BENNINGTON, Geoffrey; DERRIDA, Jacques. *Jacques Derrida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1996.
- BÉTHUNE, Christian. *Le rap: une esthétique hors la loi*. Paris: Éditions Autrement, 1999.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro, 1987.
- BORGES, Jorge Luis. *Livro dos sonhos*. São Paulo: Difel, 1979.
- BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1988.
- BRECHT, Bertold. *Poemas*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- CAMPOS, Haroldo. *Galáxias*. São Paulo: Ex-Libris, 1984.

- CAMUS, Albert. *O homem revoltado*. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- COMPAGNOM, Antoine. *O demônio da teoria*. Belo Horizonte: UFMG, 1999.
- D, Chuck e JAH, Yusuf. *Fight the power: rap, race and reality*. New York: Dell Publishing, 1997.
- DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.
- DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- DIDIER-WEILL, Alain. *Os três tempos da lei: o mandamento siderante, a injunção do supereu e a invocação musical*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.
- DURÃO, Fábio. As artes em nó. In: *Alea: Estudos neolatinos*. Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas/ Faculdade de Letras – UFRJ. V.5, no. 1. Rio de Janeiro, janeiro/julho de 2003.
- ESSINGER, Silvio. *Punk: anarquia planetária e a cena brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1999.
- FINK, Bruce. *O sujeito lacaniano – entre a linguagem e o gozo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- FOUCAULT, Michel. *Linguagem e literatura*. In: MACHADO, Roberto. Foucault, a filosofia e a literatura. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- _____. *O Pensamento do exterior*. São Paulo: Editora Princípio, 1990.
- _____. *O que é um autor?* Lisboa: Passagens, 1992.
- FREUD, Sigmund. *A correspondência completa de Sigmund Freud para Wilhelm Fliess*. Rio de Janeiro: Imago, 1986.
- _____. *A interpretação dos sonhos*. Rio de Janeiro: Imago. Tomos I e II, 1987.
- _____. *El delirio y los sueños en la “Gradiva”*, de W. Jensen. In *Obras Completas*. Madri: Editorial Biblioteca Nueva, Tomo II, 1981.
- _____. *El exemplo de la interpretación de los sueños en el psicoanálisis*. In *Obras Completas*. Madri: Editorial Biblioteca Nueva, Tomo II, 1981.
- _____. *História del movimiento psicanalítico*. In *Obras Completas*. Madri: Editorial Biblioteca Nueva, Tomo II, 1981.
- _____. *Lo siniestro* in *Obras Completas*. Madri: Editorial Biblioteca Nueva. Tomo III, 1981.
- _____. *Psicopatología de la vida cotidiana*. In *Obras Completas*. Madri: Editorial Biblioteca Nueva, Tomo I, 1981.
- _____. *Representación de la “gran hazaña” en el sueño*. In *Obras Completas*.

- Madri: Editorial Biblioteca Nueva, Tomo II, 1981.
- _____. *Sueños como temas de cuontos infantiles*. In Obras Completas. Madri: Editorial Biblioteca Nueva, Tomo II, 1981.
- _____. *Um estudo autobiográfico e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- _____. *Un recuerdo infantil de Leonardo de Vince*. In Obras Completas. Madri: Editorial Biblioteca Nueva, Tomo II, 1981.
- _____. *Un sueño como testimonio*. In Obras Completas. Madri: Editorial Biblioteca Nueva, Tomo II, 1981.
- _____. *Una premonición onírica cumplida*. 1899 [1941]. In Obras Completas. Madri: Editorial Biblioteca Nueva, Tomo I, 1981.
- GASPAR, Eneida Duarte (org.). *Guia de Religiões Populares do Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Pallas, 2002.
- GEORGE, Nelson. *Hip hop America*. New York: Penguin Books, 1998.
- HERSCMANN, Micael. *O funk e o hip hop invadem a cena*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.
- HUGO, Friedrich. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas cidades, 1978.
- JONES, Ernest. *Vida e obra de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
- JUNIOR, José. *Da favela para o mundo: a história do Grupo Cultural Afro Reggae*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2003.
- JURANVILLE, Alain. *Lacan e a filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.
- KRISTEVA, J. A produtividade dita texto in *Literatura e Semiologia*, Revista “Communications”, 3. Antônio Sérgio Mendonça e Luiz Felipe Baeta Neves (org.). Petrópolis: Vozes, 1972.
- _____. *Sentido e contra-senso da revolta: poderes e limites da psicanálise I*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- LACAN, Jacques. *Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- _____. *O seminário livro 11, Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.
- _____. *O Seminário livro 5, As formações do inconsciente*. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.
- LANDIN, Leilah (org.). *Sem fins lucrativos: as organizações não-governamentais no Brasil*. Rio de Janeiro: ISER, 1988.
- LEITE, Nina. *Psicanálise e análise do discurso: o acontecimento na estrutura*. Rio

- de Janeiro: Campo Matêmico, 1994.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Termos-chave da análise do discurso*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.
- MESCHONNIC, Henri. *Célébration de la poésie*. Paris: Verdier, 2001.
- _____. *La rime et la vie*. Paris: Verdier, 1989.
- _____. *Le signe et le poème*. Paris: Gallimard, 1975.
- MOUVEMENTS. Dossier Hip Hop. Paris: septembre – octobre, 2000.
- NETO, João Cabral de Melo. *Antologia Poética*. Rio de Janeiro: Editora Olympio, 1979.
- _____. *Morte e Vida Severina*. São Paulo: Editora Nova Fronteira, 1996.
- NUNES, Benedito. *João Cabral de Melo Neto*. Petrópolis: Vozes, 1971.
- OGG, Alex; UPSHALL, David. *The hip hop years: a history of rap*. New York: First Fromm International Edition, 2001.
- PADILHA, Laura Cavalcanti. *Entre voz e letra: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do Século XX*. Rio de Janeiro: EDUFF, 1995.
- PINSON, Jean-Claude. *À quoi bon la poésie aujourd'hui?* Éditions Pleins Feux, 1999.
- RIOUT, Denys; GURDJIAN, Dominique; LEROUX, Jean-Pierre. *Le livre du graffiti*. Paris: Editions Alternative, 1985.
- ROCHA, Janaina; DOMENICH, Mirella; CASSEANO, Patrícia. *Hip hop: a periferia grita*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2001.
- RODRIGUES, Glauco Bruce. *Uma geografia do hip hop*. Trabalho de conclusão de cursos de Geografia da UFF. Niterói, 2003.
- ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- ROSE, Tricia. *Black noise: black music and black culture in contemporary America*. Middletown: Wesleyan University Press, 1994.
- SALLES, Ecio de. *Poesia revoltada: rap, raça e cultura brasileira*. Dissertação de mestrado. Departamento de Letras da UFF. Niterói, 2002.
- SANTOS, Roberto Corrêa dos. *Para uma teoria da interpretação: semiologia, literatura e interdisciplinaridade*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.
- SARTHOU-LAJUS, Nathalie. *L'éthic de la dette*. Paris: Presses Universitaires de France, 1997.

SAUSSURE, Ferdinand. *Curso geral de lingüística*. São Paulo: Cultrix, 1974.

SILVA, Jailson Souza. *Por que uns e não outros?*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2003.

SOARES, Luiz Eduardo. *Pacto pela paz: o consenso possível*. www.luizeduardosoares.com.br, 2003.

_____. *O Experimento de Avelar*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1997.

VALÉRY, Paul. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

_____. *Variété I e II*. Folio/Essais. Paris: Gallimard, 1998.

VIANNA, Hermano (org.). *Galeras cariocas: territórios de conflitos e encontros culturais*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

VIANNA, Hermano. *O mundo Funk carioca*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.



7. ANEXOS

7.1. ENTREVISTA - ECIO DE SALLES

A cientista política Sílvia Ramos participou da entrevista.

Ecio: A questão dos elementos é um processo pelo qual qualquer outra atividade social, cultural, política, que os manos resolveram desenvolver um dia acabam passando. Que é o fato das coisas evoluírem e você vai se aperceber de outros elementos e também de diferenciação política, que é importante às vezes e que é o que eu sinto um pouco nas discussões que eu tenho com pessoas ligadas ao hip hop. O fato é que a tradição do hip hop diz que são 4 elementos. Todos os grandes textos que se produziu sobre o hip hop... é porque 3 elementos, as pessoas englobam o MC e o DJ no mesmo saco. Quando na verdade, um tem uma atividade, outro tem outra. Ele até, em certos casos, podem existir independentemente. O MC, o DJ, o Break e o Grafite.

Agora, claro, com o andamento da carruagem, num dado momento deixou de ser evidente pra todos, que a questão do ativismo, da consciência política, da busca de conhecimento, da informação faz parte da estética hip hop, do jeito de ser hip hop. Então alguns vão reivindicar que exista um quinto elemento, que é o conhecimento.

Sílvia – Que é atitude, né?

Ecio: É. Conhecimento e atitude, né? Porque a atitude, ela só pode derivar do conhecimento. Atitude por atitude é só mise en scène... Agora, atitude que os hip hoppers, aqueles que mais se preocuparam em preservar as questões do movimento, da cultura hip hop, só o conhecimento é que vai permitir... que é muito curioso! A história do conhecimento, porque o conhecimento na verdade, ele é um elemento que atravessa, né? Todos os outros. Ele não é algo que exista dentro do hip hop, ele não pode existir isoladamente. Porque o conhecimento, ele vai existir sempre – isto já é uma avaliação minha – vai ser sempre necessariamente, o conhecimento de um MC, de um DJ, de um grafiteiro, de um B-boy. Não é a de um conhecedor. Não existe essa figura dentro de rap (no hip hop). Agora, é curioso que existam hoje - o "TR" é um exemplo desses, no meu próximo trabalho, eu vou falar bastante do "TR", por que pra mim ele é uma

espécie de Jaime Ovalle do hip hop. Ele já foi DJ, mas não é mais. Já cantou, mas não canta mais. Então, hoje o "TR" é uma figura ímpar porque: quando ele se tornou DJ de um grupo, ele morava já na Cidade de Deus, o Bill também, naturalmente, mas não se conheciam. E aí uma das pessoas do grupo do Bill, escapou o nome agora, interessante, depois eu vou falar. "TR" tocava a vida dele, e os outros tocavam a deles, cada um fazendo sua coisa. Aí um dia essa pessoa abordou o "TR", porque ele estava com a camisa do Public Enemy. Então ficou surpreso, como alguém aqui vai? Ah, então, você gosta do hip hop? “Gosto, eu sou DJ”. Nisso ele acabou entrando pro grupo do MV Bill; todos eram negros, negros! digamos assim, bem negros. E o "TR" não, praticamente branco. E aí, pros caras, ele era um branco no grupo. E aí, quando conheceram mais o cara, foram na casa do sujeito, viram que a mãe dele é negra. Ela era bem escura, aí, passaram a chamá-lo "Teste de Raça". "Teste de Raça", acabou que um dia virou "TR".

Numa – Caramba! Lindo, isso!

Sílvia – Eu conheci, eu tinha lido coisas dele, eu queria alguma coisa pra identificar com "TR".

Ecio: E aí o nosso "TR" acabou se configurando como essa figura do hip hop. Mas hoje, ele não é DJ, não é MC, não é grafiteiro, não é B-boy, mas é um teórico do movimento. Então é curioso como o hip hop gerou teóricos. Pessoas que gostam... Yuri é um pouco isso. Porque Yuri, o grupo dele faz muito tempo que não toca. Yuri vive de falar, de escrever, de dar entrevista. Escrever no Portal.

Sílvia – Ele é uma liderança.

Ecio: É uma liderança. É um outro teórico, também. Embora, não estou querendo diminuí-lo em nada com isso. Acho ele excelente, o grupo dele é muito legal. Ele hoje cumpre um papel... Rio Radical Raps. O Yuri é hoje também uma espécie de teórico do movimento. É uma coisa que eu ainda quero falar em algum momento. Ainda estou pensando nisso. Noutro dia, que eu comecei a pensar nisso. Porque o "TR" insiste muito nessa coisa, porque oh nós temos que pensar no quinto elemento do hip hop. Esse quinto elemento do hip hop só surge, acredito eu, porque algumas pessoas mais apegadas às origens, às tradições inventadas pelo hip hop, não se conformam e resistem bravamente à degeneração, digamos assim, do hip hop, desses rappers que existem hoje e fazem músicas misóginas e

agridem mulheres, só falam de dinheiro, de carro, de levar a vida loucamente, de drogas e esquecem de que o hip hop tinha uma função pedagógica...

Numa – Quem são esses?

Ecio: Principalmente nos Estados Unidos. Se pegar a produção de pessoas como "DM Max", "Fifty Cents", principalmente esses. Eles falam basicamente de mulher, carro, dinheiro; e o Snook Dog, ele escreve... tudo que ele fala é exaltação da vida de um cafetão, de bandido, um cara que controla prostitutas, pega geral, usa drogas, que dá tiros, e que tem carrão, e tal. Isso é o que seria o gangster, no caso do Snoop, eu acho o Snoop um caso estranho. Porque os gangsters, eles tinham uma coisa muito forte, de falar do crime, se envolver com o crime, e enfim, o Snoop tá um pouco nessa faixa. Mas ao mesmo tempo, tem nas músicas dele a celebração de outras coisas que não só a violência. Mulheres, a alegria ali, de comandar aquele sub-mundo. Porque tem a ver, né? Com a estética gang.

Ecio: Quem fala do hip hop no começo da década de 90, fala de uma coisa. Até os franceses... quem fala hoje, é uma outra história. Hoje acontece tanta coisa, que eu também sei mais ou menos. E são tantos caminhos. Porque além de tudo, existem várias linhas de força. Isso é facilmente perceptível, quando, nos primeiros momentos que você busca conhecer, sem nenhuma outra pretensão, além de conhecer o que você está fazendo. Então por exemplo, você tem fenômenos como o "Eminem" e o "Fifty Cents", que vendem milhões e que trabalham com Madonna e fazem coisas mais souls pra multidões e são milionários e andam de carrões e falam um monte de bobagens, e têm uma postura às vezes homofóbica, racista, enfim, isso é um caminho. Existe o caminho dos que estão preservando o hip hop original, entre aspas.

Numa: do compromisso...

Ecio: Do compromisso. Existem outros que estão fazendo um trabalho legal, interessante, sem tanto compromisso, mas buscando caminhos diferentes. Por exemplo, grupos como o "Timbalenge", hoje, fazem uma sonoridade totalmente diferente, uma estética muito pop, acho ótimo. Mas sem o mesmo compromisso que outros grupos. Como hoje tem no Brasil agora, no Rio de Janeiro, você tem essas festas na Barra, das quais o Micael Herschmann estava falando, lá. Micael e o João Freire.

Sílvia – Festas de 50 reais!

Ecio: E hoje o rap está mais conhecido... na verdade, o rap nos EEUU gerou um fenômeno interessantíssimo. Pelo fato de nos EEUU pessoas que fazem rap ficarem milionárias da noite pro dia acabou gerando uma expectativa outra. Hoje se vê no Rio de Janeiro muitos grupos que estão surgindo e que já estão pensando no dinheiro, na possibilidade de enriquecer que a princípio não deveria ser o caso. E ao mesmo tempo, você vê o que aconteceu no prêmio Hutus, por exemplo, você teve muitas pessoas ali que são ligadas a um hip hop pretensamente consciente, mas que falam um monte de bobagem, um monte de coisas desconectadas, sem sentido, desnecessárias, porque, o que talvez demonstra já uma tensão entre a configuração do prêmio Hutus como prêmio de interação entre vários setores da sociedade e as expectativas do hip hop como... a crença de algumas pessoas no hip hop como um movimento de ruptura radical. Você viu, o rapaz subiu lá pra falar dos playboys, da vida do Sabotage...

Numa – que seus filhos estão passando fome...

Sílvia – Isso é típico do revoltado, do cara que está sempre reclamando...

Ecio: Agora eu, hoje, acredito muito assim, eu quero buscar, encaminhar o trabalho pra essa capacidade incrível do hip hop assim como pra outras manifestações. O hip hop, ele está sempre se reinventando. Houve um tempo em que havia "Gabriel o Pensador", o "Planet Hemp", os grupos que eram meio excêntricos dentro do hip hop por causa das misturas que faziam, da estética, namoravam o pop e o rock muito de perto, tinha ali surgindo nos subterrâneos do hip hop no Rio, em São Paulo, etc.. O MV Bill, e outros que começaram a fazer... e a galera da Lapa, também. Embora sejam dois universos completamente diferentes. Isso é muito curioso. Não sei se você conhece a galera da Lapa. Você conhece uma forma de ver o mundo, e uma forma de atuar com o hip hop. Que tem sua proposta, mas bem menos compromissada. Quando se tem "MV Bill" na Cidade de Deus e outros que são bem... e a Nega Gizza, que tem uma outra proposta completamente diferente: a favela, a estética da favela, da cultura da favela, da linguagem da favela, e de uma certa dissensão com o restante da sociedade. Você tem a galera que é a do Centro, Tijuca, que é antiga, mais antiga, que é o Yuri e Companhia, e que expressam outro tipo de radicalismo. Que é avesso inclusive a essas tentativas de tomada de poder no universo do hip hop. São centros de forças muito atuantes, e agora com a vinda do "TR" então,

porque, tem muito mais: tem, por exemplo, as mulheres no hip hop. Porque perpassam isso aí, mas ao mesmo tempo tem a Edd Wheeler, por exemplo, que é uma figura sempre citada. Tô falando do Rio, lá em São Paulo, a história é um pouco diferente.

Numa – Essa história do poder. Essa coisa do Yuri. Você acha que ele é um pouco contra essa centralização do poder porque ele está mais ligado nessa coisa musical? Musical que eu quero dizer, não é no sentido daquele pessoal que quer gravar para ganhar dinheiro, não. Musical como arte, como compromisso musical, e não com essa centralização do poder.

Ecio – Não.

Numa – É um compromisso com a comunidade também?

Ecio – Ele sabe que o rap também é um compromisso com uma comunidade, diferente da comunidade específica da favela. Com o que a gente poderia falar genericamente "os excluídos". Talvez ele não gostasse??? muito desse termo, mas pra facilitar...

Numa – Eu até já ia perguntar sobre essa coisa do "excluído". Jaílson coloca agora uma tensão nessa palavra, nessa definição. Se você considera isso ou, será que você tem pensado sobre isso?

Ecio: Nenhum conceito é... é curioso, né? Os teóricos dos discursos culturais utilizam largamente, mas é algo que você não vê se reproduzir lá nas letras do rap, ou de outros grupos – que é o termo 'subalterno', por exemplo. De qualquer forma sempre vai ser complexo. A questão é que: esses todos, de algum modo em maior ou menor grau são grupos politizados, e que têm uma forma de ver o hip hop e de atuar com ele, de pensar sobre isso. Claro, no momento em que o Celso cria um prêmio desse tamanho e que começa a ocupar um espaço enorme, é claro que há de haver uma reação. E aí, o que acho que hoje é muito produtivo, é essa reinvenção constante de um lugar de resistência. Não só essa resistência que se conhece hoje. Existem pessoas no rap, no hip hop, que resistem ao Hutus, por exemplo, a coisas como o Hutus. Existem pessoas hoje que pensam e buscam formas de escapar ao modelo "Racionais". Existem mulheres tentando encontrar um caminho diferente do que foi pavimentado pelo homem rapper. Então isso é algo que está em questão. E é impossível, para quem não está aderindo cegamente a um determinado grupo entender exatamente o que está se passando, porque, na verdade, é uma luta por um espaço. E pra quem vai, no final das

contas deter o copyright do hip hop. É essa questão. Porque você conversa... Vamos ver se um dia a gente marca pra ir num bar e tal trocar idéia com "TR", por exemplo. Hoje ele é um dos representantes, e uma figura emblemática, já, do hip hop cristão. Ele se converteu há bastante tempo, já.

Ecio – É possível entender que há espaço grande para diferentes correntes. Desde o início do hip hop era isso. Você tem desde o Public Enemy e LL Cool J. São absolutamente diferentes. Estéticas totalmente diferentes. Dentro do Public Enemy você tem espaço para uma postura radical, mais agressiva e uma postura gaiata, bufona. Que é o Chuck D e o Flavor. Agora que o Hutus criou o mainstream do hip hop, vão começar a surgir alternativas. Estou muito curioso. Nesse seguimento, você tem sempre pessoas com aquela necessidade de estarem à margem. Só podem falar da margem.

Numa – Isso pra mim, é bastante interessante, poder pensar que existem essas qualidades de sujeitos, como estou estudando o sujeito...

Ecio – Essas pessoa não vão conseguir se adequarem. Esse é um movimento que vai estar sempre se reproduzindo. Mesmo que o hip hop acabe desaparecendo como forma de organização, ou como proposta estética, vai ter sempre aquelas pessoas que vão continuar a fazer algum tipo de experiência cultural ou artística. Vai ter sempre uma margem possível.

Rio de Janeiro, 07 de novembro de 2003.



7.2. ENTREVISTA - ZÉ BROWN, Grupo "*FACES DO SUBÚRBIO*", do Morro Alto José do Pinho, Recife, PE.

A cantora e compositora Tânia Christal participou da entrevista.

Zé Brown – Eu vou gravar um disco de Embolada. Eu e Xexéu. Ele é um 'embolador' daqui. É o que participa no meu trabalho solo. Ele também já fez algumas apresentações em shows do Faces. Tem uma parte que é só emboladas. Aí ele pega um desafio de improviso. Pede um tema a alguém do público: "Diz um tema aí negão!". Aí o cara: "A mãe dele...". Aí a gente começa a fazer rima sobre a mãe dele. E essa coisa da embolada, essa coisa da irreverência também. A turma ri pra caramba. Ri que...

Numa – Esse é um dom que não tem quem aprenda. Eu não sei fazer isso. Não tenho dom pra isso. De jeito nenhum. Eu queria tanto...

Tânia Cristal – A gravadora Trama lançou foi... Caju e Castanha.

Zé – Caju e Castanha!

Tânia Cristal – Então, eles foram lá no programa de Serginho Grossman e aí chamaram Lenine, oh! Rapaz, Lenine se atrapalhou todinho.

Zé – Não agüenta não.

Tânia – Não agüenta não.

Numa – Isso não é pra quem quer não.

Zé – Assim, e por causa da embolada eu tenho um forte também por essa coisa do improviso no rap. Isso aí é que fortifica mais.

Numa – Você faz repente também, é? Na hora, assim?

Zé – É. Repente, de improviso, de embolada, de rap.

Numa – Você é o MC do grupo? Você chama rapper, ou, como você denomina o que você faz?

Zé - Repentista. Mas, na língua mesmo do hip hop é rapper, MC. MC é o mestre de cerimônia. Qualquer um pode ser MC. No momento em que ele estiver comandando ali aquela festa. Aquela situação. Tá entendendo? A peste de um político, mesmo, incorpora um mestre de cerimônia. Aquele que tá ali. Todo mundo tá prestando atenção no que ele tá falando. Esta sigla MC...

Numa – Então vocês mantêm isso: Rapper e DJ, que é o núcleo, né?

Zé – DJ, é o Disc Jockey, é aquele que comanda todo o barulho musical. É a alma.

Numa – Quando vocês tocam no disco, aquilo fica gravado. O toque do DJ também. Quando vocês tão apresentando o disco ao vivo, ele muda alguma coisa? Dá pra decorar aquelas modificações todas?

Zé – Ele tem um domínio nas picapes de variar durante uma apresentação. O MC tá lá, fazendo a parte dele. E o DJ tá com uma batida aqui tum stet stum tundum stet tundum. No momento da música ele já pode trocar por outra. Tá tá tátá tum tá tá tá tum tá... já volta pra outra: tum pitz tum tum tum. Isso sem sair do tempo, da levada das frases, da rima, uma batida. Porque ele tem um pitz. Ele tem como deixar as duas batidas sendo tocadas juntas. Os toca discos oferecem isso. Ali ele bota só uma frase...

Numa – Ali ele cria e já faz diferente do disco.

Zé – Já faz diferente por que é show. Performance. O DJ não bota o som e fica só olhando, não. No meu trabalho solo, falo para o DJ e ele fala pra mim: "Oh negão, tu fica à vontade, deixa que eu meto bronca".

Numa - Como é a questão do sampler pra vocês?

Zé – Agente não sampleia, não. A gente cria. Tudo é criado. Porque já parte dessa coisa de trazer a diferença.

Numa – Como é isso?

Zé – A gente prefere criar. Tá entendendo? Pra trazer já essa coisa da originalidade. Eu chego no estúdio com a letra e uma batida. O Tiger também. Aí, em cima daquela batida a gente passa pra Garnizé. Aí Garnizé faz a batida, aí começa a criação da melodia da música. "Como é refrão?" Eu digo: O refrão é mais ou menos assim. Aí o baixista vai tentando encaixar, encaixou. Pronto, é por aí. Aí já chega pra guitarra, junta os dois e quando dá fé já tá feita a idéia de uma música. Com um tempo dela feita a gente vai começando a trabalhar; se modificar, modifica, se ficar... a gente trabalha o rap desse jeito. Isso você não ouve, não lembra ninguém. "Faces" não lembra ninguém. Porque não sampleia não. Não sampleia. No começo, quando a gente não tinha condições, não tinha banda, nada, a gente sempre cantava em cima de bases que a gente comprava. Só pra ter a idéia. Pra apresentar a letra. Mas depois... A gente tem essa proposta também, de criação. Essa característica de criação nossa, assim. E por aí vai. Esse disco novo também tá vindo, do "Faces". A gente terminou o repertório do

disco, terminou o orçamento e já vai começar a ensaiar valendo, mesmo, agora, pra entrar em estúdio.

Numa – Vocês vão gravar no estúdio do "Devotos"? Tem um estúdio deles aqui...

Zé – Não, não.

Numa - Qual é o estúdio de vocês?

Zé – A gente não sabe ainda aonde vai gravar. A gente gostou muito da experiência do Conservatório Pernambucano de Música. Analógica. De gravar em linha como se tivesse em show. Tá entendendo? E qualidade mesmo dos equipamentos, de ser antigos, mas deixar uma coisa meia, meia, vamos dizer assim, um som que não lembra muito o digital, mas um som que lembra música bem feita, aquela sonoridade assim meio suja...

Numa – Vocês se preocupam com a técnica boa...

Zé – Isso, exatamente. Então foi esse disco que foi gravado lá foi o que recebeu a indicação do Grammy Latino.

Numa – O que é que o Conservatório proporciona a vocês? Lá tem um estúdio, é? E os instrumentos são de lá?

Zé – Tem um estúdio. Tem os equipamentos. Os instrumentos são nossos. A guitarra, o baixo. A gente aluga uma bateria, tal.

Tânia – Eles têm uma sala que permite tocar música como se fosse ao vivo.

Zé – A acústica é legal. Você vai gravando, a gente passa a voz guia. Três, quatro, começou a música. Beleza. Ficou. Depois vai ajeitando em alguma coisa. Tá entendendo? Aí daquela música, já vai colocando outros arranjos que tem em mente. Pronto. A gente achou legal pra caramba ter esse disco produzido pelo "Faces". A direção musical, toda ela foi a gente mesmo. E teve esse disco com indicação ao Grammy latino, na categoria rap e hip hop. Então, é uma coisa que surpreendeu até a nós mesmos.

Tânia – Foi feito independente? Independente de selo e de gravadora?

Zé – Foi feito pela MZA, a MZA foi que bancou a estrutura. E a gente foi que produziu o disco. Eles queriam que a gente fizesse lá no Rio. Mas uma preocupação da gente também, é muita interferência: Não faz assim, faz isso aqui. Não, a gente vai fazer o disco do jeito da gente. E vocês vão colocar na praça.

Tânia – Vocês ainda estão com a MZA?

Zé – Não, não estamos não.

Numa – Como foi a experiência do primeiro disco?

Zé – O primeiro disco. A gente também teve a força de Cid Cruz, de Gabriel Furtado, de Flávio Mamoá. Era uma rapaziada que já era muito 'gabiru' em estúdio. Os caras já era mais inteirado, tal. E foi uma experiência nova, mas uma experiência que acabou sendo promissora. De cada um conversar e dizer: Vamos prestar atenção em tudo que os caras fala, vamos prestar atenção em todos os movimentos pra gente tocar pegando a manha. De ser, de ir aonde o povo... tem todo um desenvolvimento nisso aí, de ir onde o povo tá, de tá prestando atenção, como eu falei no começo. Eu sou muito observador. A experiência foi muito legal. Foi um trabalho que trouxe um resultado apesar do nervosismo, aquele medo de errar porque era dinheiro. Tudo bem, errar é humano, mas não pode insistir no erro porque não vai ter dinheiro pra tá cobrindo aquele tempo não.

Numa – Aí fica desumano, né?

Zé – É, exatamente. Não vai ter tempo de cobrir aquele tempo perdido não. Mas cautelosamente, a gente foi lá e fez esse trabalho que foi esse disco. Né?

Numa – E a importância do Chico? Chico foi produtor (Chico Accioly).

Zé – Chico foi um elemento da banda que colocou ela num estágio dentro de um tempo que foi impressionante também. Chico colocou a gente em tudo o que era lugar. E jornais, todo final de semana, e shows e matéria de TV, e então... tinha bandas que tinha ciúmes, tinha bandas que tinha inveja. Pô, o que o cara tá fazendo pelo "Faces", muitos produtores aqui, que têm condições, não tá fazendo. De trazer MTV pro primeiro lançamento do independente, que teve participação de Caju e Castanha. A MTV fez um especial, o IÔ, o programa IÔ. Então, foi uma coisa que a gente não esperava também de Chico dá esse, que foi um empurrão. Depois, não deu pra trabalhar mais, mas não ficou aquela coisa de intriga, de raiva, não. Hoje a gente tem um relacionamento legal como antes. Mas Chico foi muito importante. A gente viajou muito o Brasil, por causa de Chico. E depois a gravadora, aí foi que... uma pessoa muito competente, muito sincera, tá entendendo? Hoje, um cara como Chico, produzindo aqui, tá faltando, tá fazendo muita falta, muita falta mesmo. Só que a gente agora, já, graças a Deus, já sabe como se virar só. Aí dá uma ligada pro jornal: "Há, vocês do faces? Beleza, tô mandando a equipe daqui a uma hora". Já tem esse respeito. Já começaram a ligar: "E aí, o disco?" Não, calma. Mais na frente a gente começa. Então a gente

não tá mais indo atrás deles. Já estão procurando saber do trabalho. Isso é bom pra caramba.

Numa – E o grafite?

Zé – Grafite! Grafite pra mim é a arte em spray, o protesto em desenho. Grafite pra mim é o que deixa colorido o hip hop. Deixa aquela coisa, aquela coisa boa. Você vê que é uma forma de protesto, é uma expressão da forma deles. Eu tenho um quadro grafitado por Galo. Que ele coloca: Zé Brown, o melhor MC. Assim, é um grafite muito bem feito. Se eu colocar aquele grafite, eu, se eu colocar aquele grafite em leilão, eu não vou pedir menos de um milhão, não, de dólares. É de um milhão de dólares pra lá. Aí você vê a importância. Não tem dinheiro que pague isso. Quem vai dar um milhão de dólares num grafite desse? Mas pra mim vale muito mais.

Numa – Ele tá em que? Qual a superfície em que ele foi feito?

Zé – Ele foi feito numa moldura de quadro mesmo, esses quadros. Aí ele deu uma pintura, um vermelho escuro, com um branco. E ele pegou um tecido, uma malha, e só colocou assim, por trás, colocou umas brochazinhas, que não é fechando. O legal é que não é fechando a moldura. É assim, fica uns espaços porque o pano não deu na moldura, aí ele colocou de um jeito que ficou bom pra caramba. Tá lá na sala da minha casa.

Numa - O que, que ele pintou?

Zé – Pintou Zé Brown.

Numa – Ah, pintou você, seu nome.

Zé – Meu nome.

Numa – Tem uma diferença entre os desenhos e as assinaturas, as tags. Como você vê isso, a questão da assinatura?

Zé – Assinatura é como se fosse o registro daquela arte. A arte é feita, a assinatura já está registrando a personalidade que fez. Eu vejo desse tipo.

Numa – Eles têm um assinatura própria, cada um dos grafiteiros, né?

Zé – É, cada um dos grafiteiros. Às vezes são em grupos também. Como aqui tem o "Sub Gráfico", tem os grupos de grafiteiros.

Numa – Você vê uma diferença entre grafite e pichação?

Zé – Tem muita diferença sim. A tendência do pichador é deturpar o que tá bonito. Tá entendendo? O que tá bem feito. E é muito de improviso também. É pegar o spray e siiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiii... Não tem um propósito. Que o grafiteiro,

ele faz o desenho, ele cria o desenho ali numa folha de caderno simples e lápis, e amplia aquilo na parede. Então, ele tá protestando. Eu já vi muitos grafites que são pintados com frases que traz consciência. Violência não leva a nada. Respeito para ser respeitado. Isso em grafite. Então, é uma forma de protesto.

Numa – Mas esse povo que picha tudo que é prédio, você acabou de pintar sua casa, o cara vem e picha, vocês são contra isso?

Zé – Completamente. Isso aí...

Tânia – E faz um traço que não quer dizer nada.

Zé – É exatamente. Não tem um significado, na verdade. Não tem uma proposta válida. É uma rebeldia, sei lá. Vai sempre acontecer pichação. Porque muitos pichadores viraram grafiteiros. Às vezes porque não têm oportunidade de aprender aquilo. Eu também não condeno. Mas não gosto. Às vezes o cara pra mostrar que é melhor que outro, vai lá na ponta de um prédio, arrisca até a vida. O cara pichou lá, eu vou pichar lá também, eu vou pichar mais alto. Existe pichador e sempre vai existir. Era legal que tivesse um espaço, um mural, só pra pichador. Oh pichador, fique à vontade aí. De mês em mês pinta, vocês vão renovam de novo.

Numa - Parece que já estão fazendo isso em vários lugares. O Rio tem uns espaços que estão sendo oferecidos pra eles. Parece que aqui também, e em João Pessoa.

Zé – É um crime. Você vai pagar por aquele crime, você sendo pego, é humilhado. Às vezes a própria polícia quando pega não quer levar pra delegacia pra fazer a ocorrência, aí: "Abra a boca". O cara abre a boca e aí: Spray na boca, como muitos já me falaram. Pinta o rosto do cara todinho com spray.

Numa – mas parece que eles têm uma adrenalina, eles procuram passar por esse perigo, né?

Zé – É. Tem essa coisa também, mas não traz bons frutos. Você vê, hoje as escolas já abriram as porta para o grafite. Aqui no colégio IEP, no 13 de Maio. É uma das escolas mais grafitadas de todo o Brasil. Então você vê cada grafite legal. Aquilo é uma arte. É uma exposição. Como se fosse de outro pintor qualquer. O pintor vai lá e: Meus sentimentos eu vou colocar aqui, o que eu tô pensando no momento eu vou deixar...

Numa – Quando o movimento hip hop começou a acontecer? E com o grupo de vocês, foi o primeiro movimento de hip hop no Recife? Foi com "Faces"?

Zé – Já tinha antes. Já tinha uma rapaziada que fazia antes. Já tinha já.

Numa – E aqui no Alto José do Pinho?

Zé – Aqui, foi a gente.

Numa - E quando começou, já começou com os quatro elementos?

Zé – Como eu disse, eu comecei dançando o break, porque eu me identificava com a capoeira. Alguns anos mais na frente eu comecei, como eu disse também, eu dançava o break mas não sabia o que era hip hop. Eu não entendia, não sabia, não era questão de não entender. Eu não sabia que existia uma filosofia. Não sabia que tinha os três elementos acompanhando o quarto que era o break. Os três que eu falo é o grafite, o rap e o DJ.

Numa – Qual foi o segundo encontro seu? Depois do break veio...

Zé – O segundo foi o rap. Depois, o rap junto com o DJ. Depois veio o grafite.

Numa – E a moda? Essa coisa da moda, dos tênis, bonés.

Zé – É. O estilo visual.

Numa - O estilo também se desenvolveu muito. Você também curte essa coisa do estilo, da moda, não?

Zé – No começo usava umas toucas, uns lenços, pra assistir os shows que vinham dos Estados Unidos mesmo, o tal "Public Enemy", "NWA", mas depois eu digo, pôrra, eu aqui, um calor do oeste, um calor do inferno, eu vou tá de blusão, de touca? Não. Aí eu me visto como a minha comunidade se veste.

Numa – E os tênis?

Zé – Tênis, eu gosto. Eu sou vaidoso pra caramba. Eu gosto de um courão, assim meio velho desse jeito, lembra bem a rapaziada dos interior.

Christal – Tinha outra banda de rap antes de vocês?

Zé – Tinha o "Sistema X". Tinha o "Código de Rua", o "Vírus PE", e tal. Na época, tinha muitos, "Zulus", muitos grupos. Mas a gente é que teve uma projeção.

Numa – Eles acabaram?

Zé – Alguns acabaram. Outros estão aí, só o nome vagando, mas... apresentações, discos, parado. É muito difícil aqui. Recife é muito difícil. Como eu falei, eu tenho um projeto hip hop em Recife, junto com Massacre, já pra dar oportunidades pra essa gurizada tocar.

Numa – Vocês pretendem ter um selo próprio, então?

Zé – É. Eu tenho essa ambição. Eu tenho um projeto chamado *Zé Brown Apresenta Talentos* onde eu monto uma estrutura e convido o público e a imprensa já pra os grupos daqui ter um material, certo? E começar a apresentar aos festivais. Porque se você tem um material "Oh! Me apresentei nesse evento, tal, aqui a foto da minha banda". O cara já vê que você tem uma articulação. A maioria dos produtores chega pra mim e fala: "Eu não tenho material desses caras." E nesse *Zé Brown Apresenta Talentos*, eu gravo apresentação dos meninos e faço uma coletânea ao vivo e digo: Olha agora vocês vão lá e: "Tô nessa coletânea aí, tal". Eu banco do meu bolso. Não tenho ajuda de nada. De nada. Agora, é um projeto que eu vou tentar colocar na lei do incentivo. É pra fazer uma coisa grande. Trazer uns grupos de lá, já pra rapaziada ver que tem como ser também, tá nesse eixo, tá nessa coisa profissional de tá se apresentando num festival grande bem estruturado, tal.

Numa – Devotos do Ódio, eles...

Zé – Só Devotos agora. São só Devotos.

Numa – Qual a relação que vocês têm com eles? Vocês são amigos?

Zé – Ô xente, nascido e criado juntos.

Numa – Eles estão com um estúdio em casa, agora, né? Eu vi no jornal, que eles estão gravando em casa mesmo.

Zé – Eu tive o prazer de, acabei de fazer a participação, no disco deles novo.

Numa - Em que eles se encaixam?

Zé – Hard Core. Punk Rock, coisa mais pesada. Mas assim, você veja como são as relações.

Numa – Não vêm da rima, nem do rap, nem do repente.

Zé – São fãs. Eles falam: "Somos fãs de vocês". Mas assim a coisa dele é mais Hard Core, Punk Rock, e eu também sou fã do trabalho dos meninos. E eu faço rap e eles me chamaram pra fazer uma rima em cima de um Hard Core. Então você vê que essa ligação é...

Numa - Daqui a alguns anos já vão ter tantos filhotes dessas, dessa mistura... E aquele África Bambaataa? Vocês gostam dele?

Zé – Demais. Plantet Rock, aquele som revolucionou, tem comentários ali, tem comentários. Foi o início de tudo. E eles já tinham essa coisa própria, porque no clip deles, África Bambaataa e Soul (.....) os caras tão vestidos de índio

americano, aqueles penachos, pá. Então você vê que é, sei lá, a cultura indígena dali já tem uma importância dentro do som deles. Isso é legal pra caramba.

Numa – Você considera o hip hop, o rap, tudo isso, arte? Vocês se importam em ser reconhecido como arte ou pra vocês é indiferente que os eruditos ou a Academia não chamem de Arte? Pra vocês é importante o reconhecimento? Vocês chamam de arte? Porque eu já ouvi isso num debate e o Ecio, que é um dos coordenadores do Afro Reggae, ele estudou, fez um mestrado sobre o rap. Ele disse que o Mano Brown falou, numa entrevista pra ele, assim: "Eu não faço arte, eu faço arma. Não quero saber que seja arte". E Ecio reivindica, na tese dele, que o rap é literatura, é poesia. Porque pode ter um acadêmico que diz que não é poesia. Muitos, no movimento, não se preocupam com isso. Como no Cordel. Assisti a uma defesa de dissertação de mestrado de Aderaldo Luciano, que é da Paraíba, e defendeu: Cordel: A poesia dos heróis degolados. Qual então a importância que você dá a essa questão do hip hop ser ou não considerado arte?

Zé – É uma arte. Tá entendendo? Muitas pessoas sabem muito bem que é uma arte. Você quando chegou aqui falou: "Será que vai ser muito difícil encontrar os meninos?" Por quê? são artistas. Eu considero uma arte. Como o grafite é uma arte em spray, arte em desenhos significativos; como o DJ é a arte da discotecagem. Já ouvi muita gente falar nisso: a arte de discotecar, a arte da performance do scracht. Como o break é a arte do corpo, a arte da desenvoltura de solo, a arte, a performance da dança, a arte da dança; como o rap é a arte da poesia, a arte da música, a arte da expressão. Eu considero arte; e não deixa também de ser uma arma, tá entendendo? de defesa e ataque. Quando falo em ataque, é pra mostrar essa coisa importante que a gente tem pra se defender dos ataques. Essa coisa do direito. Essa coisa de representar uma comunidade que na maioria das vezes não tem oportunidade de falar, pra um monte de gente ouvir, não deixa de ser também uma arte. Todo dia tá morrendo jovem aí de fazer medo. Motivos banais.

Numa – Uns matando-se aos outros. E a polícia mata também?

Zé – É exatamente. É um confronto, é uma guerra. Declararam guerra.

Numa – No meu trabalho, coloquei assim: Rap: A crônica de um genocídio. Você concorda?

Zé – A crônica de um genocídio! É muito forte isso. É muito forte. Não é todo mundo que entende este título.

Numa – Eu estou até pedindo permissão a você, porque eu considero que está havendo um genocídio.

Zé – E está havendo este genocídio, mesmo. Mas isso aí, tem muitas coisas por trás que permite isto aí estar acontecendo. Rapaz, esse sistema não tá nem aí pra gente não. De forma alguma, de forma alguma. Não tá, não tá. O cara que não tem oportunidade de estudar, que não tem oportunidade de ter um carinho dos pais, uma atenção dentro de sua própria casa; por que os pais estão preocupados em trazer a alimentação; essa criança já vai crescendo com uma ambição desconhecida, que ela não conhece essa ambição. A criança tem que crescer, com a ambição de se formar, não de se destruir.

Numa – Ambição desconhecida!

Zé – É que cada um tem uma ambição. Mas você vê atualmente, neguinho tá indo roubar posto de gasolina e tal por que quer ter no final de semana uma grana no bolso. Quer sair com a namorada e ter condições de voltar seguro pra casa num táxi, como muitos jovens que são empregados e que teve esta educação, que teve o carinho dos pais, que teve esta preocupação no crescimento deles, que estudou num colégio, em melhores colégios, que tá trabalhando, que tem seu carrinho. Ele quer também. O jovem quer uma oportunidade dessa. Mas passa um bom tempo correndo atrás e não tem emprego. E aí? Aí a coisa tá tão feia, que ele faz: "Eu vou, se eu me dé bem... se não me dé...". Essa coisa da preocupação com a vida.

Numa – Qualquer coisa já é ganho. Passivo é que não vou ficar.

Zé - Programas de televisão daqui já mostram essa realidade todo dia. Rapaz, a semana passada dois caras foram presos, compositores de brega! Foram presos assaltando e foram no camburão cantando bregas. Cantando! Pô tá tão, ninguém quer saber. Qual é a preocupação agora do elemento da classe média alta em São Paulo, os ricos? É o seqüestro! Cê vê que, tão seqüestrando lá, tão invadindo residências. E "Ed Rock", tem uma letra nesse disco novo do "Racionais" que ele

Recife, 1 e 2 de setembro de 2003.

7.3. ENTREVISTA – PINAH, líder do Grupo "Poder Consciente", da Comunidade Júlio Otoni, Bairro de Santa Teresa.

A cientista política Sílvia Ramos participou da entrevista.

Pinah – O hip hop no rio de Janeiro melhorou bastante. Agora quem é da Zona Sul tá indo na Baixada com o maior respeito, respeitando o pessoal da Baixada e a Baixada vindo na Zona Sul, na Zona Norte, na Zona Oeste e tendo a ligação de um grupo com outro. Eles vêm aqui, eu vou na Baixada Fluminense, sou respeitado lá e respeito a Baixada como respeito a Zona Norte. Hoje há mais integração entre os grupos, pra fazer eventos... um chama o outro pra subirem no palco juntos. Antigamente não existia.

Sílvia – Você chama isso aqui de uma posse? Como vocês chamam o fato de aqui ter o seu grupo de rap, gente que faz grafite, gente que dança break? Como é que vocês chamam esse fato de que tem aqui uma coisa do movimento hip hop que se organiza em torno da Júlio Otoni, que é da Júlio Otoni?

Pinah – No caso, nem posse, porque aqui na Júlio Otoni, como em Santa Teresa, estou querendo descobrir grafiteiros para chegar junto com o "Poder Consciente". B-boy também poder chegar junto e fazer um movimento hip hop na Júlio Otoni e Santa Teresa. Na verdade só existe rap. Eu só conheço Pinah, o "Poder Consciente" que eu represento. No *Prazeres* (morro em Santa Tereza) tem os grafiteiros, lá, fazendo o trabalho deles. Conheço alguns. Mas ainda não querem colar pra poder fazer o movimento, fazer essa parte do movimento hip hop. Eu também sou meio radical com essa parte do movimento hip hop, com o grupo de rap, com o DJ, o grafite, o B-boy. Sou radical.

Numa - Radical, como?

Pinah - Assim, eu nunca vi dois grafiteiros fazer um evento pra hip hop. Lá na Zona Norte. Tocaia, e outro, esqueci o nome dele. Que faz parte de posse. Está ali junto. Ir no show de rap, e ouvir, e ir no show de B-boys. A posse é quando tem os 4 elementos, o MC, o DJ, o grafite e o B-boy. O grafiteiro escutar rap, nacional, ir no show de rap nacional, participar. O B-boy a mesma coisa. Se você vai no show de hip hop. Pensa que vai ter os 4 elementos. Que acontece? O B-boy está ali dançando, mas ele não respeita o MC que tá cantando. Parar pra escutar o que o MC tá cantando, tá falando ali naquela hora. Eles não param, eles

continuam dançando, ou então vão embora. Como eu fiz uma vez num evento aqui, na Júlio Ottoni. Então, nesse evento, foi que eu reparei e pensei: não vou me matar para fazer show de hip hop, vou fazer show de rap. Faço show de rap. Fiz o evento, os B-boys dançaram, daí mesmo foram embora. E show de rap, nem aí. Então não é hip hop. Eles seguem a batida, mas nem estão ouvindo a letra. Você dá um tempo pra ele ali, o B-boy dança, faz o show dele que é uma maravilha, eu respeito, é negócio de louco, os caras ficar dançando de cabeça pro chão, fazendo aquelas manobras... agora, parar na hora em que um grupo vai se apresentar, pra poder prestar a atenção. Ou até mesmo cantar. Pode ser do "Racionais", "MV Bill", do "Poder Consciente", "Tiro Verbal". "Tiro Verbal" é do Alfin de Brás de Pina, Cinco Bocas. A música deles é "Marginal até o fim". Música muito boa. Eles vão tá aqui no dia.

Numa - Como foi que você descobriu o hip hop, o rap?

Pinah - Foi em 93. "Racionais". Fui trocar um CD, CD não, um vinil que eu comprei, lá em Copacabana, fui com a minha mãe, nas Lojas Americanas, aí comprei o vinil de pagode e aí não gostei, falei assim, ah, não gostei não. Vou trocar. Procurando, vi lá "Racionais". Rap? Vou levar pra casa pra ouvir. Comecei a gostar. Me liguei na letra. Na época eu ouvia funk, mas, não tinha essas letras assim fortes, para você poder levantar a auto-estima, poder se conhecer. Tem esse lance do estudo da cor, da raça, cê é, representa como cidadão. Foi ouvindo "Racionais" que comecei a gostar de rap e fazer letras.

Sílvia - Você lembra qual a música, o disco deles?

Pinah - Era ainda em vinil, o Lp *Raio X do Brasil*. Depois eu comprei o CD, eles lançaram o CD, depois comprei o "DNN", foi no camelô assim, o cara disse: isso é rap, eu falei é? Igual aos "Racionais", é? Vou levar. Adorei "Racionais", aí também adorei os caras, adoro até hoje, tenho até uma camisa deles. Ganhei a camisa no ano passado...

Numa - Paulistas também.

Pinah - Paulistas também. Depois comprei o vinil do "Tiro Inicial", que era uma coletânea só do rio de Janeiro. Aí comprei, tinha o MV Bill, não conhecia ninguém. Tinha o "Gabriel O Pensador", tinha o "Gaspar", adoro o "Rodrigo". Aí eu comecei a fazer letras. Comecei até a cantar no funk esse estilo.

Sílvia - Quando você começou a ouvir os "Racionais", o que foi que lhe chamou mais a atenção, foi o quê? As batidas, as letras, o quê?

Pinah – A letra. O que me chamou a atenção foi a letra. A batida pra mim nem importa. Tem pessoas que se ligam na batida, eu não. Pra mim é a letra. A letra, ela tem que bater, principalmente, "O Homem na Estrada".

Sílvia - A música mais importante do "Racionais"...

Pinah - Aquilo ali pra mim bateu. Foi muito importante. Aí foi que eu comecei a perceber...

Sílvia - E a de Thaide, "Corpo fechado"? Muita gente já me falou que fez a cabeça com "Corpo fechado", de Thaide.

Pinah - Eu tenho. Tocava aqui em baile funk, na época, "Corpo fechado" de Thaide. Tenho o CD deles de 87, quando começaram. Conheci depois o LG. Comecei a conhecer uma rapaziada. Fiz um evento aqui na Júlio Otoni em 98. De lá pra cá vinha cantando funk. Mas sempre ligado no rap, comprando CDs.

Numa - Você já compunha antes? Antes do hip hop?

Pinah - Não, não. Só a partir de 93. Comecei vendo a forma dos "Racionais", me espelhando neles, e procurando assim, meus sentimentos, vendo, escutando eles rimando, tudo é rimadinho, certinho, comecei a pegar meus sentimentos pra poder fazer a mesma coisa. Rimar.

Sílvia – Você nunca tinha composto nada antes? Nem poesia fazia pra namorada?

Numa – A inspiração, a princípio veio dos "Racionais"? A letra deles lhe inspirou a ser poeta?

Pinah – Como é que eles fazem uma letra: "Fim de semana no Parque". Conta uma história, o que acontece num dia, assim, falei, pôxa, acho que também consigo, né? Comecei várias vezes, rasgava e ia: isso aqui não tá bom, isso tá bom, até que surgiu... consegui até fazer umas músicas assim, fracas, porque ficava com medo de falar a verdade. Cantar a violência policial. Falar que o policial é corrupto, que o político é corrupto, que a polícia chegou dando tiro. Mas escutava os "Racionais" e adorava. Escutava o "Pavilhão 9", comecei a escutar o "DMN", o "MV Bill".

Numa - Você acha que o rap é o grito ou a voz de um silêncio de anos?

Pinah - Dos verdadeiros. Com certeza. Como "Racionais", "DMN", "Poder Consciente", aqueles conscientes mesmos. E ainda conheci um grupo em São Paulo, chamado "Tribunal MC's". Anônimo, vive quieto lá em São Paulo, mas é um dos grupos mais antigos. Verdadeiros. Trocar idéias com eles, num show assim, pô os caras são verdadeiros. Porque tem grupos que diz: Vamos

revolucionar. Mas pera aí que vou fumar minha maconha. Tu não vai revolucionar nada. Vai comprar baseado, na mão de traficante que faz a violência também. Ajuda a violência. Que revolução é essa? Tem que ser verdadeiro naquilo ali que você faz, que você acredita.

Numa - Quem são aqueles que você considera os verdadeiros nesse seu mundo?

Pinah – No Rio de Janeiro tem uma pá de gente aí: "Papo Reto", "Baixada Brother", "Fiel", "Clã", "DMRC", "Descendentes da Ralé", os grupos femininos "Anfetaminas", "Refém". Uma rapaziada verdadeira, que você pode contar. Não é aquela idéia: falar, mas fazer o contrário. Gosto do rap, porque acredito no rap. Posso até dizer que me salvou, que abriu a minha mente.

7.4. ENTREVISTA – SHIBA, grupo "FÚRIA CONSCIENTE", de Salvador

Rio de Janeiro, 03 de novembro de 2003

Shiba – Sou Luiz Guilherme, conhecido em Salvador como o DJ Shiba, da posse Ori, que, em termos da organização hip hop, é a organização mais antiga de Salvador. Eu também sou da "Fúria Consciente" e começo a desenvolver um trabalho de oficina, uma oficina hip hop. E também sou articulado com a cena

underground lá em Salvador. Uns amigos meus têm uma produtora chamada "Barba e Cabelo", que eles produzem eventos alternativos. Eles pegam pessoas do Rock, do rap, da eletrônica e produzem as festas e além de produzir festas, eles têm um informativo. O informativo "Barba e Cabelo" tem a preocupação de mostrar o que tem de interessante e inteligente em Salvador.

Numa - E como começou o grupo de vocês?

Shiba – A posse. Quero falar da posse primeiro. Mas antes começarei pela minha história. Sou carioca . Saí daqui com um ano e meio e sempre voltava pra cá nas férias, porque tenho parentes aqui. E começou aqui em 89 com amigos meus, primos meus, que escutavam umas coisas assim diferentes, que na época assim, pra molecada, era diferente. Eles me apresentaram "Public Enemy", Rund Mc, "Bich boys". Aí eu me apaixonei por aquilo que eu tinha escutado. Depois eu conheci o Thaíde, na época. Pôrra, brasileiro cantando rap, eu fiquei doido. Batia muito com o que eu pensava e com o que eu vivia. Eu me sentia representado. Daí eu fui pra Bahia e comecei a procurar saber o que acontecia de hip hop lá. Em 96, eu soube que tinha um pessoal que estava se articulando lá, com hip hop. Conheci o pessoal e era um grupo de rap e pouquíssimas pessoas. Umas 15 pessoas que estavam envolvidas no movimento. E a gente se reuniu, os grafiteiros, os MC's, os DJs da lá, que eram poucos, sentiram a necessidade de se unir e criar uma posse pra fazer trabalhos sociais. E essa posse é a mais antiga da cidade que é a posse Ori, que existe há 7 anos e que desde então a gente tem feito vários trabalhos sociais, shows beneficentes, palestras, informativos. O grupo, "Fúria Consciente", que eu faço parte, já existe desde 98. Só que eu entrei agora pro grupo, em 2002, porque, pra você ter uma idéia, pra se ter acesso a equipamentos de DJ, é muito caro. Eu tive que ralar foi 5 anos pra eu conseguir meus equipamentos. Agora que tenho meus equipamentos, estou preparado mesmo para tocar num grupo.

Numa – Você é DJ. E seu nome como DJ?

Shiba – Shiba, como eu tinha falado. Apelido de infância. O meu nome é Luiz Guilherme de Andrade Cabral. O primeiro contato que eu tive com o rap, foi aqui no Rio, mas o primeiro contato com o hip hop em termos de organização política, foi em Salvador. Quem perguntar lá quem é Shiba, vão dizer que é um cara das antigas. Todo mundo me conhece lá. Falar do hip hop da Bahia, está se desenvolvendo bastante. Desde que surgiu a posse Ori, ela deu um fôlego pra

existir várias outras posses, e além de posses, grupos de rap também surgiram. Porque só tinha a gente pra organizar show.

Numa – Qual é sua definição de posse pra você? O que é uma posse?

Shiba – A posse é sinônimo de família, de trabalho. Na verdade, a posse é um grupo de pessoas que fazem parte da cultura hip hop, dos elementos, hip hop. Na posse Ori, hoje, na ativa, deve ter umas 30 pessoas, mas às vezes chega a ter umas 50. Vai desde DJs, MCs, grafiteiros, até pessoas que não fazem parte de nenhum desses elementos, mas estão dentro do movimento como militantes mesmo. Porque a proposta da gente lá é trabalho social, é trabalho pela comunidade negra, pela comunidade carente.

Numa – A moda pode ou não estar incluída no movimento?

Shiba – Esse modismo está acabando com o hip hop. Não só da roupa, mas a questão do próprio materialismo. Tem essa questão de grupos norte americanos que já se venderam mesmo. Porque o hip hop era sinônimo de existência. Da cultura negra dos guetos nova-iorquinos. De repente, se tornou uma indústria. Era a voz dos oprimidos, de quem não tinha voz. Mas agora, virou uma indústria formada, um entretenimento. Aqui no Brasil, agora, tá começando esta questão da moda, que está me deixando muito chateado. Porque tem muita gente que não tem nenhum comprometimento com a comunidade; não é verdadeiro aquilo. Ele está indo por uma questão estética, acha bonito colocar o boné pra trás, falar um monte de gíria, se vestir com calça folgada, mas aquilo não é dele. Ele vê apenas como modismo, uma forma de ser aceito. Importante pra nós são os elementos: o DJ, o rapper, o grafite e a break dance. E o quinto elemento, que pra nós é a posse. O rap representa a música, dentro da cultura, o grafite, representa, como se fosse as artes plásticas da cultura. E o break é a dança.

Numa - Como está a dança do break na Bahia?

Shiba - Tá forte. Tem muito B-boy lá.

Numa - Tem uma mistura com a capoeira, é claro.

Shiba - Sim, porque muitos B-boys lá eram capoeiristas. Ainda são. Eles englobam muitos elementos da capoeira. Em nenhum lugar do mundo você vai ver um B-boy dançando na batida afro. Só aqui. Em nenhum lugar do mundo. Eu dançava break desde pequenininho.

Rio de Janeiro, 18 de novembro de 2003.

Araujo, Maria do Socorro Brito. RAP: A crônica poética de um genocídio. Rio de Janeiro, UFRJ – Faculdade de Letras, 2003, 140 fls. Dissertação de Mestrado em Semiologia.

RESUMO

Esta dissertação analisa as letras do rap como a crônica poética de um genocídio, no ponto onde os dois campos do saber, a semiologia e a psicanálise, se interpenetram. As duas possibilidades de análise

são vislumbradas pela riqueza com que as letras do rap atualizam as questões sobre o sujeito e as suas vicissitudes entre dois significantes: a morte e a arte. Este trabalho conclui que as letras do rap desvelam a emergência de um sujeito constituído pela ética do desejo que, ao tomar a palavra, canta em versos a crônica de um real impossível de ser confrontado a não ser pela mediação da arte.