

Identificação que diferencia: ‘cultura Hip Hop’ na roça asfaltada.ⁱ

Allysson Fernandes Garciaⁱⁱ

A cultura não é uma questão de ontologia, de ser, mas de se tornar.

Stuar Hall

(...) Abandona-se (à) identidade para vivenciar-se, na pesquisa histórica, a experiência da diferença sem modelo, numa expansão polissêmica...

Tânia N. Swain

Pretendo apresentar aqui algumas questões preliminares, de um estudo sobre o aparecimento e a trajetória da “cultura hip hop”ⁱⁱⁱ em Goiânia, ou seja, de como as representações desta cultura influenciou jovens que vieram a se inserirem numa identificação que os diferenciou tanto dos de gerações anteriores, como dos próprios jovens que convivem no mesmo tempo e espaço, enfim, uma história da juventude goianiense que trava uma relação específica de gosto, afetividade e reconhecimento, a partir de uma imbricada rede multicultural transnacional. O recorte temporal de tal trabalho são as décadas de 80 e 90 do século passado.

Em 27 de agosto de 1997, a revista *Isto É* publica um artigo intitulado *A Dallas brasileira*^{iv}, o qual apresenta Goiânia de forma elogiosa, por ser ela a capital de um estado situado no centro de uma região onde circula boa parte da riqueza agropecuária do país. A cidade se caracterizaria então, pela riqueza e prosperidade. Contribuindo para tal constatação algumas estatísticas que apresentavam Goiânia como possuidora da “maior frota per capita de caminhonetes”, bem como a “maior proporção de veículos por habitantes no país – um carro para cada duas pessoas”.

Outro artigo de imprensa, *A força dos movimentos populares*^v, mostrava novas estatísticas de onde surge uma imagem ampliada para a região, da qual Goiânia é a capital, o estado de Goiás, aquele que,

(...) se projeta nos anos 90 como um Estado emergente, detentor da 7ª colocação na economia nacional e ciente de suas potencialidades, assustado ainda com sua dinâmica agroindustrial e com sua, cada vez maior, participação nos rumos políticos do País.

Temos assim, através destes artigos uma imagem de Goiânia e do estado de Goiás que não parece condizer com sua situação, uma vez que esta imagem de riqueza e prosperidade obscurece os problemas enfrentados pela grande maioria da população local. Problemas estes, que não se diferenciam dos enfrentados pela população do restante do país, como a grande desigualdade e exclusão social, que imprime uma mancha de miséria e violência por todo território nacional e mais acentuadamente nas grandes cidades.

Logo no início do primeiro artigo é feita alusão à disputa ao título de “capital country”^{vi}, entre Goiânia e Barretos, afirmando posteriormente que, “cada vez mais, os espetáculos countries conquistam os adolescentes da cidade”. O “entusiasmo pelo country”, segundo o artigo, não seria recente, mas remeteria-se ao início da construção de Goiânia, pois faria “(...) parte da herança recebida pelos primeiros fazendeiros que ajudaram a erguer a cidade a 64 anos, sobre um terreno de três fazendas desapropriadas”. E completa, “(...) é raro encontrar na cidade quem não tenha fazenda, chácara ou sítio e que não seja filho de proprietário rural ou camponês”.

A vinculação dos jovens goianienses de forma indistinta a uma identificação com o *country* eclipsa outros agrupamentos juvenis que não estão inseridos, mesmo que de forma passageira, a ela. O simples fato de boa parte da população descender de famílias do meio rural, não quer dizer que todos participem ou usufruam de forma igualitária, desta situação de “riqueza” e “prosperidade” harmônicas - características de uma cultura *country* “tradicional”, inclusive existente, conforme o artigo, na história ou pelo menos na memória da população goiana e goianienses.

Mas será que a experiência social e cultural contemporânea brasileira não seria caracterizada mais pela tensão entre os diversos grupos sociais existentes no país, do que propriamente pela visão otimista de harmonia e consenso?

Conforme Chaul,

as duplas sertanejas invadiram o Brasil, mas não trouxeram dividendos culturais para este lado de cá do Paranaíba. Uma infeliz idéia parece ter ganho, no fim da década, sua sepultura: a de transformar Goiânia em ‘capital country’. A pluralidade falou mais alto e *O Popular* foi um canal a mostrar a diversidade cultural de Goiás.

O autor demonstra que a não fixação de uma identidade *country* para Goiânia significaria, então, respeito e tolerância à pluralidade e à diversidade cultural goiana e goianiense como um todo. Fruto, porém, de uma “posição liberal”, essa perspectiva mesmo indo além da simples confirmação ou alusão a uma identidade única, que poderiam participar goianos e especificamente goianienses, não tenderia a naturalizar, cristalizar, essencializar a diversidade, a identidade e a diferença^{vii}? Ao mesmo tempo, não serviria para ocultar as diversas lutas que encerram a construção da identidade e da diferença no espaço local?

O depoimento de Jeff^{viii}, MC^{ix} do grupo de *Rap*^x: *Segundo Ato*, ao falar do tempo em que começou a se envolver com o *Break*, “por volta de oitenta e oito, oitenta e nove”, serve para desmistificar as idéias de harmonia, consenso e prosperidade, da população goianiense:

(...) Eu morava no setor Pedro Ludovico. De lá a gente pegava baú, descia pro centro, as vezes de bicicleta. A galera gostava do som, num tinha opção, aqui. Naquela época eu acho que era lambada, num sei, um trem assim que tava rolando, né? Então a gente além do preconceito das pessoas, que via a gente dançando lá. A maioria das pessoas falavam: - tal, um bando de cara drogado, lá, rolando no chão, loco, lá, sabe? Então, além do desse preconceito, tinha o preconceito musical, num rolava nosso som em rádio. Inclusive hoje também, se ce num tiver uma grana pro ce bancar, ce também não vai ouvir nunca. O preconceito ainda existe pelo lado da mídia, assim... Então, sempre sofremo com isso aí, (...)

Tal depoimento corroboraria, ainda, o argumento de Francisco Rabelo, sobre Goiânia.

(...) Apesar de estar localizada em uma região de produção predominantemente agropecuária, a cidade não escapa aos efeitos das transformações globais que atingem

os principais centros urbanos do Brasil, especialmente no que diz respeito às formas de consumo e lazer^{xi}.

O trabalho de Eliézer Cardoso de Oliveira, *Imagens e mudança cultural em Goiânia*^{xii}, ajuda a perceber essas transformações locais como parte integrante do processo ativo de mudança cultural pelo qual a cidade passa desde a sua fundação na década de 1940 até o limiar do século XXI, e que se desenrolam em uma tensa relação entre tradição/modernidade, novo/velho, proviciana/cosmopolita, inclusão/exclusão, moderno/pós-moderno, local/regional/nacional/global. Para ele as diversas imagens sobre a cidade servem para descrever o processo de mudança cultural. A cidade de Goiânia no período que vai de 1980 a 1999, segundo o autor, poderia estar relacionada ao conceito de “pós-modernidade”, uma das razões seria o fato de que,

(...) o acidente com o césio-137(1987) contribui para que a cidade repudiasse suas características progressistas e se voltasse para uma postura pós-moderna (no sentido de crítica à ideologia do progresso). Desse modo ela vai repudiar suas características de metrópole, tais como crescimento populacional, desenvolvimento industrial, verticalização e poluição ambiental.

Dentro do que categoricamente passou-se a se chamar de momento de “crises”, ou seja, os abalos que as mudanças ocorridas no último quartel do século XX, provocaram nas certezas epistemológicas das ciências humanas. Bem como na própria realidade social, “com a entrada em cena de novos grupos” - de jovens, das mulheres, de ecologistas, queers, homossexuais^{xiii}; que passam a solicitar o reconhecimento de seu lugar na esfera social, atuando política e culturalmente, apresentando novas possibilidades de convivência entre as pessoas e o meio.

Temos como parte deste processo de mudança ampla - pois global; o surgimento de uma crise de valores, que geralmente se chamou de “crise de identidade”. Uma vez que o “deslocamento das estruturas e processos” da sociedade moderna vêm “abalando os quadros de referências” do indivíduo - enquanto projeto da modernidade, seguindo o modelo iluminista,

racional e voltado para si. Assim, as identidades modernas estariam dentro deste processo, sendo “descentradas”, “deslocadas ou fragmentadas”. Tornando-se, por esse motivo, uma questão que insurge dentro da seara dos estudos culturais^{xiv}.

Quanto mais a vida social se torna mediada pelo mercado global de estilos, lugares e imagens, pelas viagens internacionais, pelas imagens da mídia e pelos sistemas de comunicação globalmente interligados, mais as *identidades* se tornam desvinculadas – desalojadas – de tempos, lugares, histórias e tradições específicos e parecem “flutuar livremente”. Somos confrontados por uma gama de diferentes identidades, dentre as quais parece possível fazer uma escolha^{xv}.

Como Stuart Hall, vejo com bons olhos este descentramento do sujeito, aliás, que sujeito? Podemos, mesmo encontrá-lo, aos moldes desejados pelo Iluminismo? O indivíduo dono de si mesmo, mas normalizado, enquadrado, ou excluído, dos processos de integração culturais, étnicos, históricos, nacionais, sociais, que atravessaram ou mesmo constituíram a modernidade. Tal contradição cedo ou tarde seria suplantada, ou dialeticamente falando, forneceria o germe para novas conformações entre as pessoas. Sendo assim, novas noções devem ser empregadas para que possamos compreender as mudanças nas relações entre as pessoas e entre elas e o mundo, nestes últimos tempos.

Dentro deste contexto os jovens goianienses estariam propensos a receber e (re)produzir os elementos da *cultura hip hop*? Uma vez que discos, filmes, revistas, por aqui foram lançados, conectando alguns jovens, às representações^{xvi} dessa cultura. Não esquecendo que a “discoteque”, o “rock”, o “punk”, e o “heavy metal”, e outros mais, também são estilos musicais que desempenharam um papel de agregação, de sociabilidade mesmo, entre os jovens.

O grupo por sua vez forja sua identidade e diferenciação, inspirado nos estilos musicais, e nas formas como seus ídolos se vestem, se portam socialmente. Seria uma espécie de inscrição de diferenciação e agrupamento juvenil que se firmou nos anos 1980 nas grandes

idades do país e do mundo. Teriam eles alguns elementos articuladores de suas atividades que chamariam a atenção, como “a agressividade real e simbólica do seu comportamento”, a “negatividade de suas representações do presente e do futuro” através das letras das músicas, o “investimento na própria imagem”, o “privilegiamento do lazer” e do consumo de bens simbólicos, culturais, desterritorializados pela indústria cultural^{xvii}.

Analisar esses fenômenos culturais neste momento significa, por exemplo, tratar a música cantada por esses jovens dentro de um novo contexto, mais amplo, em que as “culturas das favelas” aparecem não simplesmente como subprodutos da violência social do país, mas como uma produção e um discurso capazes não só de espelhar a realidade “dura” dessas localidades, mas que também, de alguma forma, exprimem a reivindicação da ampliação da cidadania ao segmento social que habita essas áreas urbanas^{xviii}.

Historicizar o processo de recepção e (re)produção dos elementos da *cultura hip hop* entre parte dos jovens goianienses, é tentar perceber a construção e o reconhecimento da diferença forjada por eles próprios, através do contato com as diversas representações recebidas desta cultura. Que se constitui em uma luta por reconhecimento, espaço e possibilidades, visto que a juventude que se apropria dos elementos dessa cultura são jovens das periferias das grandes cidades, jovens pobres e esquecidos das políticas públicas, dos processos de integração e constituição identitária nacional e regional. Assim, os fatores étnicos e sociais são cruciais para estabelecimento do lugar que lhes são devidos dentro da estrutura social.

Poderíamos assim, resgatar através do estudo das apropriações de certos elementos estéticos e discursivos, que chegam através de representações da *cultura hip hop* estadunidense. Tais representações são produzidas por jovens membros da *cultura hip hop*; e estas sofrem um processo de transnacionalização a partir da década de 1980^{xix}. A música, o visual, o movimento, a cor, produzidas por jovens estadunidenses e reproduzidas por aqui, através dos meios de comunicação (TV, rádio, disco, jornais, etc.) – mas também por gravações

caseiras em fitas cassetes, chamam a atenção dos jovens que se identificam com aquelas representações.

O questionamento se faz presente na arte pôr eles criada, em especial no *rap* - “o filão cultura, intelectual e espiritual mais dinâmico da cultura popular contemporânea da América Negra”^{xx}, que atravessou as fronteiras daquele país e ancorou em diversas cidades de todo mundo, de Paris à Rio Verde, em Goiás, levando aos jovens mensagens de protesto, bem como a necessidade de mudança das suas condições sociais, através da e pela *cultura hip hop*^{xxi}.

Tais representações poderiam demonstrar a permanência ou a mudança no modo de agir e pensar o mundo na perspectiva da juventude que se aproximou e/ou participa da *cultura hip hop* em Goiânia? Como este contato reforça, muitas vezes, questões locais, como laços comunitários e sentimentos de pertencimento a um bairro específico, a uma comunidade – das favelas, periferias, dos negros, pobres e excluídos?

Enfim, perceber o processo de transformação do “estilo de vida”, que incorpora música, dança, artes plásticas, consumo, reivindicações, que os fazem diferenciar tanto das gerações anteriores, quanto dos jovens contemporâneos. Através de uma identificação que os diferencia. Esta diferença seria, portanto, resultado de uma colonização cultural apregoada, por exemplo, por José Ramos Tinhorão, quando fala dos anos 1960 e 1970 acerca da chegada do rock no Brasil e, toda sua carga simbólica e ideológica a serviço dos dominadores Estados Unidos e sua indústria cultural? Ou um dialogo entre culturas distintas, em que seus elementos, presentes nas representações, seriam apropriados, (re)produzidos, reterritorializados, de forma híbrida, diaspórica, ou seja, não essencializada, implantada, mas sim, diversa e negociada?

Notas

ⁱ Este trabalho adianta algumas questões preliminares de uma pesquisa, ainda em andamento, que venho realizando junto ao programa de mestrado da Universidade Federal de Goiás. O termo 'roça asfaltada', surge em uma entrevista realizada com Jeam Bala, *b.boy* (breaker boy, ou seja, dançarino de *break*), em 22 de novembro de 2002. Segundo ele os *b.boys* paulistas se espantavam quando o conheceram, numa visita a São Paulo, perguntando para ele: "(...) na 'roça asfaltada' têm *break*?"

ⁱⁱ Graduado e mestrando em História pela Universidade Federal de Goiás.

ⁱⁱⁱ (...) a cultura *hip-hop*, o poderoso meio expressivo dos negros urbanos pobres da América, que criaram um movimento jovem global de considerável importância. Os componentes musicais do *hip-hop* são uma forma híbrida nutrida pelas relações sociais no South Bronx, onde a cultura jamaicana do *sound-system* foi transplantada durante os anos de 1970 e criou novas raízes. Em conjunto com inovações tecnológicas específicas, essa cultura caribenha expulsa e reenraizada acionou um processo que iria transformar a autorecepção da América negra e igualmente uma grande parcela da indústria da música popular. GILROY, Paul. O atlântico Negro: Modernidade e dupla consciência. São Paulo: Ed. 34, 2001, p. 39.

^{iv} Assinado pelos jornalistas Rachel Mello e André Dusek. Temos clareza de ser uma matéria paga, certamente, no entanto não retira dela o fato de expressar uma visão que se tem de Goiânia, principalmente pelas classes dominantes economicamente e que se dissemina pelo senso comum.

^v Assinado por Nasr Fayad Chaul, historiador e, desde 1999, presidente da Agência Goiana de Cultura Pedro Ludovico Teixeira. Seu artigo, foi retirado da "página" do jornal *O popular* na Internet: <http://www2.opopular.com.br/especiais/pop60/pag13.htm>.

^{vi} *Country* é um gênero musical estadunidense dos mais populares internacionalmente e que foi assimilado como um similar de uma vertente do antigo gênero "caipira" ou "sertanejo" no Brasil. Para mais detalhes conferir: SHUKER, Roy. Vocabulário de música POP. Trad. Carlos Szlak. São Paulo: Hedra, 1999.

^{vii} Sigo aqui a noção de Tomaz Tadeu e Silva, no artigo "A produção social da identidade e da diferença". In.: SILVA(Org.). *Identidade e Diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. Petrópolis/RJ: Ed. Vozes, 2000.

^{viii} Colhido por mim em 26 de novembro de 2002.

^{ix} Iniciais de Mestre de Cerimônia, o mesmo que vocalista ou cantor de *Rap*.

^x Iniciais de Rhythm and Poetry, estilo, ou gênero musical surgido nos Estados Unidos, em Nova Iorque, mais precisamente no bairro do Bronx na década de 1970. Ele seria um dos elementos constituidores da *cultura hip hop*, junto com a dança – *Break*, e as artes plásticas – o *Grafite*.

^{xi} RABELO, Francisco Chagas Evangelista. Formas Culturais e Percepção Social. Projeto de Pesquisa apresentada ao Departamento de Ciências Sociais, 1995, p. 10.

^{xii} Dissertação defendida junto ao programa de Mestrado do Departamento de História da Universidade Federal de Goiás em 1999.

^{xiii} Sobre a virada ocorrida no seio da ciência histórica ver PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História & História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

^{xiv} Cf. HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Trad. Tomaz T. e Silva, Guacira L. Louro. 6ª ed. Rio de Janeiro: DP & A, 2001.

^{xv} Op. Cit., 2001, p. 75.

^{xvi} Representação que marca uma presença, porém distinta daquilo que é representado. São componentes de uma realidade social, "uma vez que são produtoras de ordenamento, de afirmação de distâncias, de divisões, a orientar a ação dos agentes". Estas são inscritas "nos textos" ou são "produzidas pelos indivíduos", e sempre determinadas pelos interesses do grupo que as forjam. (...) daí para cada caso, o necessário relacionamento dos discursos proferidos com a posição de quem os utiliza. Cf. CHARTIER, Roger. Introdução: Por uma sociologia histórica das práticas culturais. In: *A História Cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand Brasil, 1990; HUNT, Lyn. *A nova história cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

^{xvii} ABRAMO, Helena Wendel. *Cenas Juvenis: punks e darks no espetáculo urbano*. São Paulo: Ed. Página Aberta, 1994, p. 11. Portanto deve-se atentar para o fato de que no estudo de Abramo, a pesquisa enfatiza o universo *punk* e *dark*. No caso, dos *hip hoppers* vai se além da visão de impossibilidade de haver um futuro, cara aos *punks* e *darks*, o que poderá ser visto a baixo.

^{xviii} BENTES, Ivana e HERSCHMANN, Micael. O ESPETÁCULO DO CONTRADISCURSO. Caderno Mais! da Folha de São Paulo. São Paulo: 18 de agosto de 2002. In: <http://www1.uol.com.br/cgi-bin/bibliot/arquivo.cgi?html=fsp2002>

^{xix} Ver VIANNA, Hermano. *O mundo funk carioca*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997; HERSCHMANN, Micael. *O funk e o hip-hop invadem a cena*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000; SANTOS, Luciana Magalhães Silva. *Cultura Transnacional e Etnicidade: os grupos de rap de Goiânia*. Goiânia: Departamento de Ciências Sociais da UFG, s/d.(Projeto de pesquisa).

^{xx} ROSE, Tricia, apud, SHUKER, Roy. Vocabulário de música POP. Trad. Carlos Szlak. São Paulo: Hedra, 1999, p. 231.

^{xxi} Cf. PIMENTEL, Spency. O livro vermelho do Hip Hop. São Paulo: Escola de Comunicação e Artes da USP, 1997. (Trabalho de conclusão de curso, inédita).