

A GLOBALIZAÇÃO E AS NOVAS IDENTIDADES: O EXEMPLO DO RAP

Maria Eduarda Araujo GUIMARÃES¹

- RESUMO: O processo de globalização apresenta importantes conseqüências no plano da cultura. Culturas e identidades antes homogêneas pela idéia de cultura e identidades nacionais são transformadas a partir desse fenômeno. Um dos exemplos dessas novas identificações pode ser localizado no rap e no movimento *hip-hop*. O rap surgiu como uma música dos jovens negros dos bairros periféricos dos Estados Unidos e logo foi apropriado por jovens negros em periferias de todo o mundo. “Periferia é periferia em qualquer lugar” é o título de uma canção do grupo de rap Racionais MC’s e resume a idéia de que em qualquer periferia, qualquer jovem negro e excluído está submetido às mesmas condições de vida. O rap procura fazer da música um instrumento de divulgação da violência e da discriminação, tornando-se um canal de comunicação entre a periferia e o resto da sociedade.
- PALAVRAS-CHAVE: Globalização. Cultura. Identidade. Estilo de vida. *Hip-hop*. *Rap*.

Globalização e cultura

Fenômeno que tem sua gênese no mercantilismo, no colonialismo e no desenvolvimento do capitalismo, a globalização altera as relações anteriormente estabelecidas entre os estados nacionais, as sociedades e os indivíduos. Ainda que seja uma transformação radical nas relações sociais, o fenômeno da globalização já estava sendo fomentado desde que o mundo alarga sua existência através dos mares e amplia a cartografia da

¹ SENAC- Centro Universitário Senac . São Paulo – SP – Brasil. 04696-000 - madu@uol.com.br

Terra. O que diferencia esse fenômeno das situações anteriores é a interdependência, a enorme quantidade de relações que podem ser estabelecidas e as novas visões de mundo que propõem. A unicidade que o globo adquire, com as fronteiras passando a ter uma dimensão ficcional em relação às decisões políticas e econômica, é que cria novas articulações no plano da cultura.

A descoberta de que a terra se tornou mundo, de que o globo não é mais apenas uma figura astronômica, e sim o território no qual todos se encontram relacionados e atrelados, diferenciados e antagônicos – essa descoberta surpreende, encanta e atemoriza. Trata-se de uma ruptura drástica nos modos de ser, sentir, agir, pensar e fabular. Um evento heurístico de amplas proporções, abalando não só as convicções, mas também as visões do mundo. (IANNI, 1995, p.13).

Num mundo em que as transformações políticas e econômicas iniciadas ao final da 2ª Guerra Mundial e que se aceleram ao final da década de 1980 – com a implosão da União Soviética e o surgimento de blocos econômicos substituindo os antigos blocos políticos – há como consequência a perda de força do conceito de estado nacional e as instâncias decisórias no âmbito político e econômico passam a ser cada vez mais transnacionais.

Com isso, nas palavras de Immanuel Wallerstein (1994, p.41), a cultura passa a ser “o campo de batalha ideológico do sistema mundial” e será nesse cenário que as culturas, antes atreladas à adjetivação de “culturas nacionais”, se transformarão em culturas segmentadas e fragmentadas: cultura negra, cultura islâmica, cultura jovem, ou seja, mobiliza-se um conjunto de identificações que passam pela etnia, religião, gênero, faixa etária, etc., em detrimento de um ideal de unidade antes oferecido pela “cultura nacional”.

A relação entre a nação e a cultura, resultando em uma cultura adjetivada de nacional é fundamental para a constituição dos Estados nacionais a partir do século XIX, os quais se estruturam não apenas no âmbito do poder político, mas especialmente no do poder simbólico.

A novidade está na nação como sendo um espaço integrado a um poder central, mas como diria Mauss, articulando uma “unidade mental e cultural” de seus habitantes. Neste caso, não é a violência ou a coerção administrativa do poder que importa, mas a existência de um ideal compartilhado por todos. O princípio da cidadania, inaugurado pelas revoluções políticas, foi certamente importante

para isso, mas para que os povos se identificassem ao destino nacional foi necessário muito mais: uma consciência coletiva, cimento ideológico da coesão social. (ORTIZ, 1994, p.43-44).

Contraopondo-se ao debate sobre a perda de força das culturas nacionais, surge a discussão acerca da possibilidade de criação de uma “cultura global”, que subsumiria as culturas nacionais e locais a um mesmo universo de referências, acabando com aquilo que as culturas têm de mais valioso: sua singularidade.

A percepção, entretanto, é que o processo de globalização não homogeneizou as culturas, mas as transformou em “locais globais”, na medida em que podem ser conhecidas e compartilhadas a partir de qualquer lugar do mundo devido aos avanços dos meios de comunicação, em especial a internet. Conforme aponta Renato Ortiz (1994, p.31), “Uma cultura mundializada corresponde a uma civilização cuja territorialidade se globalizou. Isto não significa, porém, que o traço comum seja sinônimo de homogeneidade”.

As culturas passam a se relacionar umas com as outras, do centro para a periferia, mas também da periferia para o centro. Esse movimento talvez seja o traço mais surpreendente do processo de globalização. A presença das culturas centrais nos países colonizados e periféricos é uma realidade desde o século XVI, mas a presença das culturas periféricas, sejam elas produzidas em países periféricos ou nas periferias dos países centrais, é uma realidade mais recente: o reggae da Jamaica ouvido em Londres, o rap negro ouvido em Paris, o cinema indiano em Nova York invertem o sentido da difusão da cultura, antes majoritariamente dirigido do centro para a periferia.

É bem verdade que se hoje todas as culturas são potencialmente globais, algumas são mais globais do que outras. Mas mesmo com intensidades diferentes, o fenômeno que assistimos é muito mais o da transformação do que o da uniformização, sendo que a dinâmica por que passam essas culturas é a da recriação.

No âmbito da sociedade global, as sociedades tribais, regionais e nacionais, suas culturas línguas e dialetos, religiões e seitas, tradições e utopias, não se dissolvem, mas recriam-se, a despeito dos processos avassaladores, que parecem destruir tudo, as formas sociais passadas permanecem e afirmam-se por dentro da sociedade global. Em alguma escala, todas se transformam, revelando

originalidade, dinamismo, congruência interna, capacidade de intercâmbio. (IANNI, 1992, p.77).

A relação local/global e a conseqüente tensão entre o binômio tradição/modernização criam novas articulações no âmbito da cultura, resultando em novas possibilidades de representações coletivas ou individuais.

Quanto mais a tradição perde o seu domínio, e quanto mais a vida diária é reconstituída em termos do jogo dialético entre o local e o global, tanto mais os indivíduos são forçados a escolher um estilo de vida a partir de uma diversidade de opções. (GIDDENS, 2002, p.13).

Para países periféricos, de passado colonial, cuja construção identitária ainda estava em curso² quando da aceleração do processo de globalização e cujas culturas trazem um forte caráter híbrido (BURKE, 2003), as discussões sobre a nova ordem global se dão quase que inteiramente no plano da cultura, uma vez que suas economias estiveram sempre a reboque das economias centrais.

Mas as culturas periféricas não estiveram, pelo menos desde o início das grandes navegações, em contato com o(s) outro(s)? Sua formulação não teve sempre como referência culturas várias que se entrecruzaram desde o período colonial, passando pelas imigrações sucessivas e as transformações do pós-guerra? O debate sobre “as idéias fora do lugar”³, sobre a apropriação de teorias e modelos estéticos, e sobre sua aplicação em uma realidade distinta daquela em que foram produzidas esteve sempre presente na construção dessas culturas.

As sociedades da periferia têm estado *sempre* abertas às influências culturais ocidentais e, agora, mais do que nunca. A idéia de que esses são lugares “fechados” – etnicamente puros, culturalmente tradicionais e intocados até ontem pelas rupturas da modernidade – é uma fantasia ocidental sobre a “alteridade”: uma “fantasia colonial” sobre a periferia, mantida *pelo* Ocidente,

² No caso brasileiro, por exemplo, ainda que a independência política tenha ocorrido na primeira metade do século XIX e a República tenha sido proclamada já no fim do mesmo século, momentos em que se procurou estabelecer a identidade e a cultura nacional, apenas na década de 30 do século XX foi bem sucedido um projeto de construção de uma identidade nacional, a partir da invalidação das teorias raciais que vigiam até o momento e o advento de obras que enxergavam na miscigenação um traço original e distintivo da cultura brasileira. Ver sobre isso em especial a obra de Gilberto Freyre (2003), *Casa grande e senzala*, publicada em 1933.

³ Para saber mais sobre esse debate ver Schwarz (2000).

que tende a gostar de seus nativos apenas como “puros” e de seus lugares exóticos apenas como “intocados”. Entretanto, as evidências sugerem que a globalização está tendo efeitos em toda parte, incluindo o Ocidente, e a “periferia” também está vivendo seu efeito pluralizador, embora num ritmo mais lento e desigual. (HALL, 2003, p.79-80, grifo do autor).

Pensadas desta forma, as culturas aparentemente mais frágeis revelam, no entanto, uma grande capacidade de adaptação, transformação e recriação. E, uma vez aceito que inexistem “culturas puras”, essa dinâmica de recriação nada mais é do que o seu próprio mecanismo constitutivo.

Quando ocorrem encontros e trocas culturais, um período de relativa fluidez (“liberdade” no caso de você o aprovar, “caos” no caso de desaprovar) é rapidamente seguido por um período em que o que era fluído se solidifica, congela, vira rotina e se torna resistente a mudanças posteriores. Velhos elementos foram rearranjados em um novo padrão. Para usarmos a linguagem do sociólogo Norbert Elias, há uma nova “configuração”. (BURKE, 2003, p.114, grifo do autor).

As ondas de migração, especialmente as que ocorrem após a 2ª Guerra Mundial, invertem o sentido até dominante das imigrações e passam a se dar, fundamentalmente, no sentido da periferia para o centro. Com isso, as noções tradicionais ligadas à identidade nacional se dividem e, em razão dessa nova diáspora, esses indivíduos apresentam uma identidade dual: a antiga, pois o país original pode ter sido deixado para trás, mas os traços de sua cultura estão presentes de alguma forma; e uma nova, fruto da necessidade de adaptação à outra cultura.

As pessoas pertencentes a essas *culturas híbridas* têm sido obrigadas a renunciar ao sonho ou à ambição de redescobrir qualquer tipo de pureza cultural ‘perdida’ ou de absolutismo étnico. Elas estão irrevogavelmente *traduzidas*. A palavra “tradução”, observa Salman Rushdie, “vem, etimologicamente, do latim, significando “transferir”; “transportar entre fronteiras”. Escritores migrantes, como ele, que pertencem a dois mundos ao mesmo tempo, “tendo sido transportados através do mundo..., são homens traduzidos”. Eles são o produto das *novas diásporas* criadas pelas migrações pós-coloniais. Eles devem aprender a habitar, no mínimo, duas identidades, a falar duas linguagens culturais, a traduzir e a negociar entre elas. As culturas híbridas constituem um dos

diversos tipos de identidade distintivamente novos produzidos na era da modernidade tardia. Há muitos outros exemplos a serem descobertos. (HALL, 2003, p.89, grifo do autor).

Vários termos podem ser usados para descrever o fenômeno: hibridismo, nova configuração, tradução. O fundamental é atentar para o fato de que, em menor ou maior grau, é nessa recriação que podemos ver hoje a batalha ideológica se desenrolar e transformar as identidades tradicionais.

Novas identidades

As transformações no âmbito da sociedade decorrentes do fenômeno da globalização resultam em profundas alterações nas relações sociais antes consolidadas, o que se refletirá com grande ênfase nas identidades culturais tradicionais.

A expressão “cidadão do mundo” antes relativa a uns poucos indivíduos que se deslocavam – fisicamente – ao redor do globo, hoje se refere a cada um de nós, já que “o mundo” está presente em todos os lugares, sem que haja a necessidade de se deslocar, bastando apenas teclar um computador ou apertar um controle remoto para se estar em contato com outras realidades.

Com isso, as identificações não têm mais o limite imposto pela proximidade. Podemos nos identificar com milhares de outras pessoas com preferências, hábitos, *hobbies*, desejos e tantas outras questões possíveis de serem apresentadas em comunidades virtuais (como o Orkut, por exemplo, que conta com mais de 20 milhões de usuários, sendo que mais de 80% deles são brasileiros).

A escolha do termo “comunidade virtual” não deixa de ser relevante, pois põe em destaque o fato de que as identidades precisam se relacionar para se constituírem, ainda que não estejam mais limitadas a um espaço. E as identidades que se constroem virtualmente podem ser também identidades irreais, pois a última fronteira da narrativa do “eu”, ainda que hoje muito mais mutável que no passado, é o próprio corpo, a identidade física, que nas comunidades virtuais pode ser falseada, criando um “eu” totalmente ficcional.

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 específicas, e parecem “flutuar livremente”. Somos confrontados por uma gama de diferentes identidades (cada qual nos fazendo apelos, ou melhor, fazendo apelos a diferentes partes de nós), dentre as quais parece possível fazer uma escolha. (HALL, 2003, p.75, grifo do autor).

A construção das identidades com suas múltiplas possibilidades, decorrência da reflexividade da vida social que “[...] consiste no fato de que as práticas sociais são constantemente examinadas e reformadas à luz de informações renovadas sobre essas próprias práticas, alterando assim constitutivamente seu caráter [...]” (GIDDENS, 1991, p.45), passa, necessariamente, pela forma como os indivíduos criam os seus estilos de vida e, a partir destes, suas identidades.

Estilo de vida, na concepção de Giddens (2002, p.79), é um conjunto “[...] mais ou menos integrado de práticas que um indivíduo abraça, não só porque essas práticas preenchem necessidades utilitárias, mas porque dão forma material a uma narrativa particular de auto-identidade”.

A necessidade de se criar múltiplos papéis identitários gera nos indivíduos uma tensão entre as escolhas, de modo que muitas vezes as identidades se sobrepõem e entram em conflito, especialmente com as tradicionais.

No que diz respeito aos atores sociais, entendo por identidade o processo de construção de significado com base em um atributo cultural, ou ainda, em um conjunto de atributos culturais inter-relacionados, o(s) qual(is) só prevalece(m) sobre as outras fontes de significado. Para um determinado indivíduo ou ainda um ator coletivo, pode haver múltiplas identidades. No entanto, essa pluralidade é fonte de tensão e contradição tanto na auto-representação quanto na ação social. (CASTELLS, 1999, p.22).

Construímos uma identidade como uma narrativa de nós mesmo e também para o outro. Nesse sentido, a identidade é inseparável de uma narrativa e o *rap* – como narrativa da vida dos jovens negros, excluídos, das periferias dos grandes centros urbanos – aparece como uma forma de construção da identidade desses jovens.

Rap: periferia global e cultura local

A desterritorialização das culturas faz com que, mesmo estando espacialmente separados, os jovens de vários lugares do mundo criem novas identificações. Um dos exemplos dessas novas identificações pode ser localizado no movimento *hip hop* como um todo e mais especificamente no *rap*. Os meios de comunicação, a indústria fonográfica, a televisão a cabo e a internet, especialmente, tornaram-se os canais de “reunificação” das identidades culturais que se formam sem que o território da nação seja sua referência exclusiva. Com isso, outras identidades se sobrepõem de maneira cada vez mais contundente: a negra, a jovem, a excluída, a periférica.

O movimento *hip hop* pode ser considerado exemplo desse processo de globalização das culturas que tem como corolário a idéia de desterritorialização e a reunião daquilo que está territorialmente separado através da comunicação.

O *rap* surgiu como uma música dos jovens negros dos bairros periféricos dos Estados Unidos, no final da década de 1970, e logo foi apropriado por jovens negros, mestiços e excluídos das periferias de todo o mundo. “Periferia é periferia em qualquer lugar” é o título de uma canção do grupo de *rap* brasileiro Racionais MC’s e resume a idéia de que em qualquer periferia, qualquer jovem negro e/ou excluído está submetido às mesmas e precárias condições de vida.

Este lugar é um pesadelo periférico
Fica no pico numérico da população
Aqui a visão já não é tão bela
Existe um outro lugar
Periferia é periferia em qualquer lugar
Lei do cão, lei da selva
Muita pobreza, estoura a violência
Nossa raça está morrendo
Não me diga que está tudo bem
(RACIONAIS MC’S, 1998, faixa 8).

Parte de um movimento mais amplo, o *hip hop*, que inclui o *break* (dança) e o grafite (forma de apropriação da cidade como suporte da arte), o *rap* que se espalhou pelo mundo não deve ser entendido como uma mera imitação do movimento norte-americano.

Ao ser incorporado pelos jovens negros de qualquer periferia do mundo, o *rap* mantém a sua mais forte característica: a denúncia da violência presente na vida desses jovens. Ainda que também assimile as particularidades do cotidiano de cada lugar.

No caso do Brasil, em particular, forma e conteúdo se adaptam à realidade cultural brasileira, onde os sons do samba, baião, embolada e outros gêneros musicais produzidos pelos grupos negros e mestiços são incorporados ao som do *rap*, seja na batida – como base para os *scratching* ou nos *samplers* – seja nas letras, com a presença de elementos da cultura negra nacional, como Zumbi dos Palmares.

Alguns autores e compositores enxergam no *rap* uma forma de cantar falado que se aproxima de outras manifestações culturais brasileiras, principalmente com o repente.

É bom observar que se víamos o *rap* como canto falado, o Brasil já tem *rap* há bastante tempo. Sempre houve uma espécie de *rap* brasileiro, representado na forma do repente. Muito antes dos americanos, inclusive. Só que a gente não percebia. Para grande parte da molecada o repente não é radical e eu também acho que é preciso desenvolver bases mais fortes para que as letras sejam ouvidas, mas não há dúvidas de que o que a gente ouvia há muito tempo como repente ou coco, já era uma antecipação do *rap*, pelo menos na melodia e na poesia. A base mais forte veio com a música negra norte-americana. (ALVES, 2004, p.34).

Essa apropriação de diferentes conteúdos, segundo Shusterman (1998, p.149), não se limita apenas às canções populares, mas “[...] absorve ecleticamente elementos da música clássica, de apresentações de TV, de jingles de publicidade e da música eletrônica de videogames”. O *rap* se apropria até mesmo de conteúdos não musicais, como reportagens de jornais na TV, sirenes da polícia, fragmentos de discursos, em especial de ativistas dos direitos civis, como Malcolm X e Martin Luther King.

Como as periferias do mundo todo, o *rap* cresce a cada dia. Segundo Didier Awadi, o Senegal é “a terceira nação *hip hop* do mundo, depois dos Estados Unidos e da França” (há quem diga que essa posição é do Brasil). “Temos 3.000 grupos profissionais em atividade. A cena senegalesa começou nos anos 1980. É um movimento independente que contempla todos os estilos, mas sempre com uma consciência social. Nossa particularidade é

misturar a música tradicional africana com as batidas do hip hop". (SILVA, 2005, p.E2).

Procurando responder à necessidade de inovar, mas sem deixar de dialogar com a tradição, criou-se no Brasil o conceito de RPB (répi popular brasileiro), em alusão à MPB (música popular brasileira) e que, segundo o *rapper* MV Bill (apud TATI, 2006, p.56),

[...] é um conceito que nós, Central Única das Favelas (Cufa), criamos. A idéia consiste em samplear somente artistas nacionais, sem reinventar a roda, dar um tom brasileiro ao rap, cada grupo deve explorar as sonoridades das suas regiões, evitando assim, um padrão. Foi a maneira de não aceitar estereótipos e mostrar que o rap pode ser tão brasileiro quanto o rock brasileiro.

A relação entre local e global apresenta-se como central a essa produção musical, articulando uma cultura global (*rap*) com culturas locais, como as batidas tradicionais da música do Senegal ou o samba brasileiro.

O *rap* procura fazer da música um instrumento de divulgação da violência e da discriminação sofrida por jovens negros, mestiços e excluídos das periferias, transformando-se em um canal de comunicação entre e a periferia e o resto da sociedade.

O poder dos grupos de *rap* em denunciar e se transformar em "porta-vozes" da periferia está presente na produção musical desses grupos:

Usando e abusando da nossa
liberdade de expressão
Um dos poucos direitos que o jovem
negro ainda tem neste país
Você está entrando no mundo da informação,
auto-conhecimento, denúncia e diversão
Este é o raio-x do Brasil
Seja bem-vindo
(RACIONAIS MC'S, 1993, vinheta de abertura).

As letras de *rap* são pensadas como veículo da revolução, da transformação, e o movimento *hip hop*, para muitos dos estudiosos do fenômeno e para alguns de seus participantes, pretende ser a vanguarda dessas transformações. Nando, *rapper* da periferia de São Paulo, ao falar do poder de transformação e educação que o *rap* pode conter, diz que

[...] a transformação se dá na hora em que os próprios rappers, como parte da periferia, buscam ser a vanguarda, num projeto comum dos excluídos. Mas, para chegar nisso, primeiro é preciso saber ler, saber o que é uma revolução, entender a questão social e política, a globalização e o marxismo, a gente coloca tudo isso nas letras de rap (AMARAL, 1998, p.7).

Não poucas vezes, a presença da violência nas letras é considerada como uma incitação da mesma, como ocorreu nos episódios de rebelião popular nos "banlieuses" (subúrbios) franceses, no final de 2005, quando deputados acusaram grupos de *rap* de incitarem a revolta e a violência. Monsieur R, cujo verdadeiro nome é Richard Makela, refutou as críticas dos deputados e disse não acreditar que os jovens tenham enfrentado a polícia ou posto fogo em carros por conta das músicas que escutam. "O hip hop e o rap são artes cruas. Usamos, portanto, palavras cruas. Mas não se trata de um apelo à violência"⁴.

O outro lado da violência que aparece nas letras de *rap* é aquele de que são vítimas os jovens das periferias, como na música "Programado para morrer", dos Racionais MC's:

Programado pra morre nós é
Certo é, certo é, Dê no q der
Cochilou, mano, quando acordar é tarde
Aqui cabelo voa no mundo covarde
O ser humano que respeita e morre por ela
Quem eh, é, conhece o pique de favela
O guerreiro d fé que não se entrega assim
No mundão a vida é loca, são vários contra mim
(RACIONAIS MC'S, ano 2004, faixa 4).

Desde o seu surgimento, o *rap* enfrenta esse tipo de contestação, principalmente a partir do momento em que se torna um fenômeno de vendas e público.

O rap é um dos gêneros de música popular que mais se desenvolve atualmente, mas é também um dos mais perseguidos e condenados. Sua pretensão ao status artístico submerge numa inundação de críticas abusivas, atos de censura e recuperações comerciais. Isto não é de surpreender. Pois as raízes culturais do rap e seus primeiros adeptos pertencem à classe baixa da sociedade norte-americana; seu orgulho negro militante e sua temática da experiência do

⁴ Cf. DEPUTADOS..., 2005, p. A-21.

gueto representam uma ameaça para o *status quo* complacente da sociedade. (SHUSTERMAN, 1998, p.143).

Da periferia para o centro, o *rap* está mostrando como identidades (negra, jovem, excluída) se reencontram no tempo e no espaço, reunidas pelos meios de comunicação, e como estas identidades se relacionam com o global e o local, levando a narrativa da violência para a cena musical e criando novas referências para as culturas.

O bairro, a rua, o local estão presentes como as referências mais fortes para a constituição das identidades no movimento *hip hop*. É nesse local, nesse “pedaço” localizado na periferia, que está um dos elementos de identificação mais fortes desses jovens:

A cultura hip hop emergiu como fonte de formação de uma identidade alternativa e de status social para jovens numa comunidade, cujas antigas instituições locais e de apoio foram destruídas, bem como outros setores importantes. As identidades alternativas locais foram forçadas a partir de modas e linguagens, de nomes de ruas e, mais importante: do estabelecimento de grupos e turmas de bairro. (HERSCHMANN, 1997, p.202).

Pivete, *rapper* da periferia de São Paulo, define assim a música que faz: “o rap é o tráfico de informação da periferia para o centro” (GUIMARÃES, 1998, p.204).

O rap como narrativa: a construção da identidade

Não é novidade na cultura popular no Brasil que seus produtores, em sua grande maioria, encontrem-se nas classes subalternas e excluídas da sociedade. Tradicionalmente, essa produção cultural foi absorvida pela dinâmica hegemônica e adjetivada de “cultura brasileira”, mas seus criadores, especialmente quando oriundos das populações negras e mestiças, não foram incorporados plenamente à cidadania. Ou porque continuavam sendo considerados “cidadãos de segunda classe”, ou porque eram, na expressão já bastante corrente, portadores apenas de uma “cidadania lúdica”, sendo aceitos como músicos, jogadores de futebol, compositores, etc.. De modo que não estariam aptos a ter uma cidadania integral, que os

colocasse em pé de igualdade com os segmentos médios e altos da sociedade.

Curiosamente, no Brasil, é a cultura “dos vencidos” que surge como a representação do país dos vencedores. Nenhuma representação sobre o Brasil é mais forte que o samba e o carnaval. E talvez nenhuma imagem do brasileiro seja mais forte do que a descrita pelo samba “Aquarela do Brasil”:

Brasil
Meu Brasil brasileiro
Um mulato inzoneiro
Vou cantar-te nos meus versos
Brasil, samba que dá
Bamboleio que faz gingar
o Brasil do meu amor
Terra de nosso Senhor
(BARROSO, 1958, faixa 1).

A realidade do “mulato inzoneiro”, idealizada pelo samba, entretanto, será contraposta pelo *rap* e apresentada, numa versão “nua e crua”, como a do negro guerreiro.

O movimento *hip hop* e, em especial o *rap*, irá oferecer à juventude excluída uma forma de expressão que, em primeira pessoa, contará como é a vida nessa periferia, onde a violência, o desrespeito aos direitos dos cidadãos, a opressão, o racismo e a falta de perspectivas presentes no cotidiano serão os temas preferenciais dessa música.

A música popular brasileira sempre teve relação com o morro, o subúrbio, a periferia, seja por saírem desses territórios boa parte dos músicos, seja como tema. Porém, era sempre um discurso sobre ele (o suburbano, o favelado, o periférico, o excluído) e não por ele. Ou seja, era um discurso em terceira pessoa, onde se relatava o que acontecia com ele. A obra de Chico Buarque de Holanda, a despeito de sua sensibilidade social, nos oferece um belo exemplo da situação na música “Pivete”, de Francis Hime e Chico Buarque, composta em 1978.

No sinal fechado
Ele vende chiclete
Capricha na flanela
E se chama Pelé
Pinta na janela
Batalha algum trocado

Aponta um canivete
E até
(HOLANDA; HIME, 1993, faixa 11).

O *rap*, por sua vez, é um discurso em primeira pessoa; quem conta como é a vida na periferia é o próprio periférico. O espaço urbano da periferia é o país que estes jovens conhecem e será sobre esse território que seu discurso se centrará.

Ser a “CNN dos negros” – “[...] rap music may be as blacks people CNN, but there are a lot of White folks tuning into the signal too [...]” (DINES; JEAN, 1995, p.542) – como declarou o *rapper* Chuck D, do grupo norte-americano Public Enemy, é a definição do *rap* como informação e denúncia, e não apenas como diversão. Não por acaso, muitos nomes de grupos de *rap* incorporam essa idéia, como o Simples Rap” ortagem, de Salvador (BA).

O *rapper* Mano Brown, dos Racionais MC's, explicita essa idéia ao dizer que

[...] o pobre não fala, ele cumpre a lei. O pobre não toma, ele pede, se humilha. E o rap não pede nada. O rap vai falando, falando de montão. Então, pros caras, isso aí é tipo uma revolta, uma conspiração dos pobres, dos pretos, dos favelados. Então, aí vem a bronca em cima dos Racionais. Essa comunidade toda aqui, ó, não pode falar nada, eles tem que trabalhar, comer mal, ganhar mal e ficar na moral. Nós somos tipo uns representantes. (KALILI, 1998, p.18).

Essa idéia de se tornarem representantes de uma comunidade sem voz aparece não apenas no *rap*, mas em todo o movimento *hip hop*. Em entrevista, um dos Gêmeos, conhecidos grafiteiros paulistanos, fala sobre essa missão do movimento: “[...] se o cara segurar suas mãos, você canta, se tapar sua boca, você dança. O importante é continuar dizendo a verdade”. (DEVESE, 1998, p.31).

O *hip hop* duplicou, reinterpretou a experiência da vida urbana e apropriou-se, simbolicamente, do espaço urbano por meio do *sampleado*, da postura, da dança, do estilo e dos efeitos do som. A fala sobre metrô, grupos e turbas, barulho urbano, economia estagnada, sinais estáticos e cruzados surgiu nas canções, nos temas e no som do *hip hop*. Os artistas grafitaram murais e logos nos trens, nos caminhões e nos parques, reivindicando seus territórios e

inscrevendo sua outra e contida identidade na propriedade pública. (HERSCHMANN, 1997, p. 192).

Se a identidade não pode estar separada da sua narrativa, o *rap* potencializa essa construção, fazendo dela não apenas uma forma de consolidação de identidade, mas também de inclusão, gerando uma nova forma de expressão artística que não se descola de seu produtor, nem do território onde é produzida.

O território é local; a cultura é global. Capão Redondo e zulu *nation*⁵, no Brasil e no ciberespaço, os integrantes do movimento *hip hop* definem-se a partir de seu território, mas cantam para todo o mundo.

A maioria dos rappers define seus domínios com termos bem precisos, freqüentemente não apenas citando a cidade como também o bairro de sua origem, como Comptom, Harlem, Brooklin ou Bronx. Mesmo quando ganha uma dimensão internacional, o rap continua orgulhosamente local; encontramos no rap francês, por exemplo, a mesma precisão de origem dos bairros e a mesma atenção voltada para problemas exclusivamente locais. (SHUSTERMAN, 1998, p.153).

Em “Diário de um detento”, do grupo Racionais MC's, pode-se perceber o mesmo nível de preocupação em identificar, nominalmente, os bairros periféricos da cidade de São Paulo:

A vida bandida é sem futuro
Sua cara fica branca desse lado do muro
Já ouviu falar de Lúcifer, que veio do inferno com moral um dia ?
No Carandiru não, ele é só mais um
comendo rango azedo e com pneumonia
Aqui tem mano de Osasco, do Jardim d'Abril, Parelheiros, Moji,
Jardim Brasil, Bela Vista, Jardim Ângela, Heliópolis, Itapevi,
Paraisópolis,
Ladrão sangue bom, tem moral na quebrada
Mas pro Estado é só um número, mais nada
(RACIONAIS MC'S, 1998, faixa 7).

Ao criar um discurso em primeira pessoa, territorialmente localizado, mas cuja amplitude é global, os jovens excluídos das periferias de todo o mundo criam uma narrativa que possibilita a

⁵ Capão Redondo é um bairro da periferia de São Paulo, com alto grau de violência e onde surgiu o grupo Racionais MC's. Zulu nation (2007) é um site de referência para a cultura *hip hop* mundial.

construção de uma identidade que os une a partir de sua realidade e não em uma idealização, como as referências à identidade nacional pretendiam construir. E que ganha universalidade porque a própria exclusão tornou-se parte integrante dessa identidade.

GUIMARÃES, Maria Eduarda Araujo. Globalization and new identities: the rap's example. *Perspectivas*, São Paulo, v. 31, p.169-186, jan./jun. 2007.

■ **ABSTRACT:** *The globalization process presents important consequences in culture. Cultures and identities before named as national culture and national identity are transformed from this phenomenon. One of the examples of these new identifications can be located in rap music and the hip hop movement. Rap appeared as music of the young blacks of the outlying areas of the United States and soon it was appropriate for young blacks in the whole world peripheries. "Periphery is periphery in any place" is the heading of a music composed by a Brazilian's rap group Rational MC's and summarizes the idea that in any periphery, any young excluded black is equal. Rap looks for to make music an instrument of spreading of the violence and discrimination, becoming a communication channel between periphery and the remaining portion of the society.*

■ **KEYWORDS:** *Globalization. Culture. Identity. Lifestyle. Hip-Hop. Rap music.*

Referências

ALVES, C. *Pergunte a quem conhece: Thaíde*. São Paulo: Labortexto, 2004.

AMARAL, M. Mais de 50.000 manos. *Caros Amigos*, São Paulo, n.3, p.4-8, set. 1998. Especial Movimento Hip Hop.

BARROSO, A. Aquarela do Brasil. Ary Barroso. [Compositor]. In: Ary Barroso. *Meu Brasil Brasileiro*. Rio de Janeiro: Odeon, 1958. vinil. Faixa 1 (3min17s).

BURKE, P. *Hibridismo cultural*. São Leopoldo: Ed.Unisinos, 2003.

CASTELLS, M. *O poder da identidade*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

DEPUTADOS franceses acusam rappers de incitar a violência. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, p.A-21, 25 nov. 2005.

DEVESE, E. Subversão colorida. *Caros Amigos*, São Paulo, n.3, p.30-31, set. 1998. Especial Movimento Hip Hop.

DINES, G.; JEAN M. (Ed.). *Gender, race and class in media*. London: Sage, 1995.

ERNER, G. *Vítimas da moda: como a criamos, por que a seguimos*. São Paulo: Ed. Senac São Paulo, 2005.

FREYRE, G. *Casa grande e senzala*. São Paulo: Global, 2003.

GIDDENS, A. *Identidade e modernidade*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2002.

_____. *As conseqüências da modernidade*. São Paulo: Ed. UNESP, 1991.

GUIMARÃES, M. E. A. *Do samba ao rap: a música negra no Brasil*. 1998. 271f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais)- Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1998.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. São Paulo: DP&A, 2002.

HERSCHMANN, M. (Org.). *Abalando os anos 90: funk e hip hop, globalização, violência e estilo cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

HOLANDA, C. B.; HIME, F. Pivete. Chico Buarque de Holanda; Francis Hime. [Compositor]. In: HOLANDA, C. B. *Paratodos*. BMG Ariola, 1993. 1 CD. Faixa 11.

IANNI, O. *Teorias da globalização*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

_____. *A sociedade global*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

KALILI, S. Uma conversa com Mano Brown. *Caros Amigos*, São Paulo, n.3, p.16-19, set. 1998. Especial Movimento Hip Hop.

ORTIZ, R. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1994.

RACIONAIS MC'S. Diário de um detento. **Jocenir; Mano Brown** [Compositor]. In:_____. *Sobrevivendo no inferno*. São Paulo: Cosa Nostra, 1998. 1 CD, Faixa 7.

_____. Fim de semana no parque. Edy Rock; Mano Brown. [Compositor]. In:_____. *Raio-X do Brasil*. São Paulo: Zimbabwe Records, 1993. 1 CD. Faixa 1.

_____. Periferia é Periferia em Qualquer Lugar. E. Rock. [Compositor]. In:_____. *Sobrevivendo no inferno*. São Paulo: Cosa Nostra, 1998. 1 CD, Faixa 8.

_____. Programado para morrer. **Mano Brown**. [Compositor]. In:_____. *Us Fracu Num Tem Veiz*. São Paulo: Sky Blue music, 2004. 1 CD. Faixa 4.

SCHWARZ, R. *Ao vencedor as batatas*. 5.ed. São Paulo: Duas Cidades: Ed. 34, 2000.

SHUSTERMAN, R. *Vivendo a arte: o pensamento pragmatista e a estética popular*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

SILVA, A. S. Hip hop do Senegal tempera cena de SP. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, p.E2, 19 nov. 2005.

TATI, L. Cancionistas Invisíveis. *Cult*, São Paulo, n.105, ano 9, p.56, 2006.

WALLERSTEIN, I. A cultura como campo de batalha ideológico do sistema mundial In: FEATHERSTONE, M. (Org.). *Cultura global: nacionalismo, globalização e modernidade*. Petrópolis: Vozes, 1994. p.41-67.

ZULU NATION. Disponível em: < <http://www.zulunation.com/>>. Acesso em 20 jan. 2007.