

Entre pachucos e o chicanos: as construções de identidades fronteiriças no hip-hop latino nos Estados Unidos da América

Pedro Santana de Oliveira

Parte 1 - Hey Pachuco!

O ano era 1944 quando foi lançado o episódio “*The Zoot Cat*” do famoso desenho animado *Tom & Jerry*. Traduzido para o português com o título de “O gato almofadinha”, a história narra a tentativa do protagonista felino, Tom, em tentar conquistar a admiração da sua pretendente, Toots, presenteando-a com o pequeno Jerry. Após a tentativa fracassada de presentear sua amada, Tom decide mudar de estratégia ao ouvir uma chamada na rádio, onde o locutor fala elogiosamente dos trajes listrados conhecidos como “*zoot suits*” e como eles são a última moda dos “incrementados”.

Prontamente, nosso protagonista confecciona seu próprio traje *zoot*, recorrendo à rede de descanso localizada do lado de fora da casa de Toots. Diferentemente da tentativa anterior, a nova indumentária de Tom consegue chamar a atenção de Toots, que logo em seguida o convida para dançar no estilo *swing* dos anos 30. A referência da roupa de Tom pode ter passado despercebido para boa parte do público brasileiro, mas para o público norte-americano, e principalmente para o público de ascendência mexicana, aquela não era uma simples vestimenta que o gato estava utilizando, exclusivamente para conquistar a admiração de sua amada. Naquele momento, Tom estava interpretando um *pachuco*.

Nota do Editor: A apresentação deste trabalho durante o evento recebeu Menção Honrosa por parte do Júri do Prêmio RIDIM-Brasil 2023.

Quase cinquenta anos após o lançamento de *“The Zoot Cat”*, o arquétipo desse personagem conhecido pelos trajes espalhafatosos, chapéus de abas longas e sapatos bicolores viria aparecer novamente em uma produção audiovisual norte-americana angariando um grande sucesso internacional. O filme *“O Máscara”* de 1994, que dá protagonismo ao personagem de mesmo nome, interpretado por Jim Carrey, se utiliza novamente da figura arquetípica do pachuco para compor a personalidade de seu anti-herói. Dessa vez, o personagem é acompanhado por uma trilha sonora exclusiva intitulada *“Hey Pachuco”* interpretada pela banda Royal Crown Revue.

Mas afinal, do que se trata o arquétipo do Pachuco? A resposta dessa pergunta é complexa devido à própria natureza do sujeito em questão. Imagetivamente falando, a figura do pachuco se estabeleceu como um processo de tradução do personagem Tin-tan do ator mexicano Germán Valdés que teria consolidado a base da indumentária e do modus operandi do pachuquismo para os espectadores mexicanos. Porém, enquanto uma identidade ligada aos descendentes de mexicanos nos Estados Unidos, a ideia do pachuco é mais antiga.

Como mencionado anteriormente, a identidade em torno do pachuquismo apresenta uma complexidade, justamente por sua indefinição. A palavra pachuco não tem uma origem concreta, uma vez que sua gênese e a autoria do termo permanecem desconhecidos. No entanto, em algum momento da história dos descendentes de mexicanos nos EUA, o pachuco surgiu como uma resposta da juventude contra a escalada militar da Segunda Guerra e a falta de perspectivas no sonho americano.¹ E essa é uma de suas principais características.

Apesar de estarem em um contexto transcultural, como estavam as comunidades de imigrantes latinos, o pachuco recusa a identidade norte-americana ao mesmo tempo que opera um distanciamento com a sua “cultura mãe”. Não à toa, o código de vestimenta do pachuco é o contrário do que se espera de um padrão americano de vestimenta. Marcado por roupas longas onde abundam o excesso de tecidos nas calças e nos ternos, a vestimenta do pachuco é contrária a praticidade que se exige de um trabalhador norte-americano em meio a principal potência capitalista mundial.

Essa utilização excessiva de tecidos pelo pachuco correspondia a uma afronta direta a situação de Guerra, tendo em vista que a indústria têxtil estava a todo vapor, operando para suprir a necessidade dos soldados no front e que cada recorte de tecido a mais em uma vestimenta era considerado um desperdício. O pachuco, portanto, se coloca como uma identidade fronteiriça que opera fora da re-

1 MONTOYA, José. *“I began the Pachuco series in 1969,...”*, 1977, p. 1.

alidade de mundo norte-americana e mexicana, e sua presença assume um caráter hostil. É nesse sentido que o poeta e autor mexicano Octávio Paz ressalta que:

Como é sabido, os “Pachucos” são grupos de jovens, geralmente de origem mexicana, que vivem nas cidades do sul e que são singulares por suas roupas, por seu comportamento e sua linguagem. Rebeldes instintivos, contra eles, se foi preparado mais uma vez o racismo norte-americano. Mas os “Pachucos” não reivindicam sua raça ou a nacionalidade de seus ancestrais. Embora sua atitude revela uma obstinada e quase fanática vontade de ser, isso não afirma nada concreto se não a decisão - ambígua, como se verá - de não ser como os outros que os cercam (PAZ, 1973, p. 12).

Ainda sobre a identidade dos pachucos, Octavio Paz enfatiza o caráter provocador e performático que a identidade assume:

No caso dos pachucos, há uma ambiguidade: por um lado, o vestuário isola-os e distingue-os; por outro, essas mesmas roupas constituem uma homenagem à sociedade que tentam negar. A dualidade anterior também se expressa de outra forma, talvez mais profunda: o pachuco é um palhaço impassível e sinistro, que não tenta fazer rir e que tenta aterrorizar. A esta atitude sádica junta-se um desejo de auto-humilhação, que me parece constituir o fundo do seu caráter: sabe que se destacar é perigoso e que a sua conduta irrita a sociedade; não se importa, procura, atrai perseguições e escândalos (PAZ, 1973, p. 17).

Tamanha afronta ao ideal cultural americano que Octavio Paz coloca não passou impune na visão dos setores mais reacionários da sociedade, na época do auge do pachuquismo, que em 1943 protagonizaram uma caça e linchamento contra os pachucos, ficando conhecido como “*Zoot Suit Riots*”². Durante 5 dias, vários jovens que utilizavam ternos *zoot's* foram espancados e despidos nas ruas da Califórnia por agentes das forças de segurança e cidadãos brancos. O pachuquismo, portanto, se mostrava como algo a ser combatido pela moral americana.

No entanto, apesar do pachuquismo ter se estruturado como uma das principais identidades ligadas aos descendentes de mexicanos em solo americano, ele viria a disputar o interesse de uma juventude latina no pós-guerra com outra identidade transcultural, que também carregava em si elementos de contestação frente ao estado e o racismo estrutural: o chamado “chicanismo”.

2 É importante destacar que o episódio de Tom & Jerry que abre o presente artigo foi passado um ano após os *Zoot Suit Riots*. Como muito se sabe, era comum desenhos animados tidos como inocentes contribuírem para a perpetuação de estereótipos ligados às comunidades não-brancas nos Estados Unidos, portanto, não se descarta a possibilidade que *The Zoot Cat* tenha sido feito como forma de satirizar as pessoas da comunidade migrante ligadas ao pachuquismo.

Enquanto movimento, o chicanismo é historicamente mais novo que o pachuquismo, visto que a sua estruturação ocorreu durante as décadas de 40 e 50, ao passo que o pachuquismo tem sua as origens na década de 30, na região Sul dos Estados Unidos, com o florescimento da cultura do *swing*³. Mas, diferentemente do pachuquismo, o Movimento Chicano alavancou um papel de destaque no pós-guerra americano por ter sido um dos movimentos que compuseram a chamada geração dos direitos civis, onde a luta pelo fim das opressões raciais dominou os debates públicos por muitos anos.

Operando de modo distinto dos pachucos, os chicanos atuaram como uma resposta “mestiza” ao imperialismo, ao entenderem que a sua identidade perpassa tanto por elementos da cultura mexicana quanto norte-americana. Ou seja, enquanto os pachucos eram compostos por jovens que não viam sentido em manter as tradições culturais de seus ascendentes, os chicanos reivindicavam essas mesmas tradições como elementos catalisadores da luta por direitos em um país que se negava a inseri-los.

Quem vê essa distância identitária na figura do chicano e do pachuco pode até pensar que as diferenças eram muitas entre ambas as cosmovisões, porém a distância não é tão significativa quanto parece. Isso se deve ao fato de que os pachucos foram bastante enaltecidos pelos primeiros intelectuais chicanos que os viam como uma “avançada rebeldia do movimento chicano” que viria a se consolidar nas décadas seguintes. Em antagonismo com as considerações de Octávio Paz, que colocava a rebeldia apolítica do Pachuco como sendo vaga de qualquer herança cultural, os intelectuais chicanos observavam uma resistência que soube incorporar elementos de duas culturas distintas, a tal ponto de ser rejeitada por ambas⁴, sendo assim, um exemplo de uma mestiçagem combativa.

Portanto, apesar de operarem em compassos distintos perante as identidades culturais que estavam diretamente ligadas, tanto o pachuco quanto o chicano representavam a consequência de um processo transcultural onde cada um soube, à sua maneira, forjar suas próprias ferramentas de resistência. Para além disso, ambas as identidades podem ser entendidas como “fronteiriças”, como dito anteriormente, uma vez que se colocam entre duas identidades culturais nacionais distintas. Se o pachuco se coloca entre a fronteira entre os Estados Unidos e o México ocupando

3 É importante ressaltar que, para alguns autores como é o caso de Axel Ramirez, a identidade chicana é vista como mais antiga que o pachuquismo, tendo início com o processo da Revolução Mexicana (1910 - 1917). Para a presente pesquisa, tomamos como recorte a identidade chicana que se consolidou com o pós-guerra e a emergência do Movimento dos Direitos Civis considerada a referência quando se fala da identidade chicana moderna.

4 GOLDMAN, Shiffra. **ARTE CHICANO: Una iconografía de la autodeterminación**, 1987, p. 72.

um “não-lugar” performático, o chicano se coloca nessa mesma fronteira, só operando uma “separação funcional entre sua origem mexicana e sua residência nos Estados Unidos”⁵.

Após essa introdução em torno dessas duas identidades fronteiriças que permeiam os descendentes de mexicanos nos Estados Unidos é que vamos adentrar nos dois estudos de caso que permeiam a atual pesquisa. Partindo do movimento hip-hop como um interesse inicial da pesquisa, chegamos naquele que é considerado um dos principais subgêneros do movimento, o chamado “chicano rap”.

Parte 2 - Artistas fronteiriços

A escolha do “chicano rap” como recorte musical para a atual pesquisa se coloca por duas razões. Primeiramente, por se tratar de um dos subgêneros do rap mais conhecidos nos Estados Unidos, mas ainda pouco explorado no Brasil devido ao fato de remeter à uma configuração social e política bastante própria do hemisfério norte. E, em segundo lugar, por ser um gênero proveniente de agentes não-brancos e racializados que operam em um outro lugar quando pensamos o protagonismo negro dentro do hip-hop.

Para a presente pesquisa, visamos entender como a identidade pachuca e chicana se fazem presentes na produção de dois artistas do gênero rap que possuem ascendência mexicana. Tomaremos como exemplo as figuras de Kid Frost e Lil Rob para entender como cada um constrói essas identidades na música e nos signos que os acompanham. Iniciaremos, então, pelo exemplo com mais tempo de produção dentro da cultura, Kid Frost, nome artístico de Arturo Molina Jr., um dos principais representantes do chicano rap nos Estados Unidos.

Circunscrito em um contexto de emergência do *gangsta rap* norte-americano, a poética de Frost perfaz uma série de signos e discursos atrelados às identidades chicanas e pachucas, tanto em suas músicas quanto nas imagens que acompanham sua produção. Como é possível observar na capa da sua coletânea intitulada *Till the Wheels Fall Off* (2006), alguns elementos simbólicos são destacados quando abordamos a identidade pachuca. Dentre elas, o marcador da indumentária como um referencial identitário onde a presença dos ternos *zoot*, sapatos bicolores e chapéus - na maioria das vezes no estilo fedora ou *tando hat* - aparecem como elementos ligados à imagem do artista. Para além dessa questão, outro signo bastante presente na obra de Frost e que, por sua vez, remete diretamente a parte da iconografia pachuca é a presença do automóvel.

5 RAMÍREZ, Axel. **Multiculturalismo, transculturalismo e identidad en los migrantes latinos**. 2019, p. 95.

Figura 1 - Capa do disco *Till The Wheels Fall Off* (2006)



Fonte: Discogs

Considerados os precursores da customização de carros e bicicletas nos Estados Unidos, os descendentes de mexicanos apresentam esses signos em produções musicais, onde o cantor ou cantora, na maioria das vezes, está acompanhado do seu automóvel nas representações. Por sua vez, Kid Frost também destaca esse elemento em sua produção.

No que se range às representações que dialogam diretamente com o movimento chicano, a obra de Frost não deixa a desejar quando se trata de explorar signos da identidade nacional mexicana. Fundamentado na ideia de “La raza” conforme defendido pelos militantes dos direitos chicanos, Frost lançou dois álbuns com esse mesmo título, conhecidos como *La Raza*, considerado sua produção mais emblemática; e *La Raza II*, onde evidencia na capa e na contracapa a busca por referências no orgulho e na luta dos descendentes de mexicanos em solo americano.

Em *La Raza II*, a foto de capa conta com a figura de Frost, mas dessa vez empunhando a bandeira do México que exibe o símbolo nacional da águia devorando uma serpente, iconografia diretamente ligada ao mito fundacional do povo asteca e, conseqüentemente, da identidade mexicana. Na contracapa deste mesmo disco, o artista continua utilizando referências da cultura asteca, incorporando a imagem da Pedra do sol como fundo das faixas do disco.

Figura 2 - Capa e contracapa do disco *La Raza II*

Fonte: Discogs

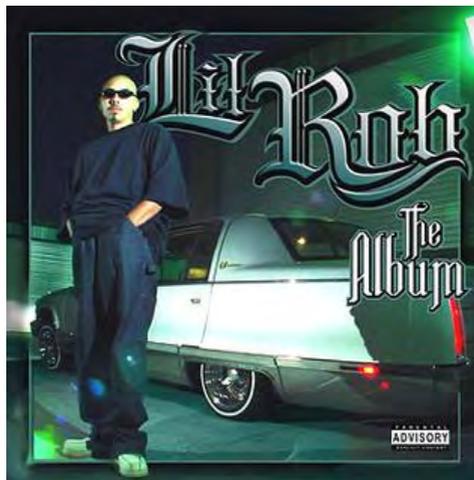
Saindo um pouco da produção de Kid Frost, vejamos como essas e outras marcadores de identidades fronteiriças se perpetuam ou não nas produções de Lil Rob. No caso das construções simbólicas propostas por Rob, temos a presença de uma outra identidade ligada ao hip-hop que encontrou destaque entre os descendentes de mexicanos, a chamada identidade chola.

Assim como a identidade pachuca, a identidade chola também tem como principal marca a indumentária que acompanha os representantes desse grupo. Nesse caso, os ternos *zoot* dão espaço a camisas quadriculadas e roupas largas, e no lugar dos sapatos bicolores temos a presença de tênis esportivos. Porém, o grande marcador da identidade chola é justamente a ausência de pelos faciais e cabelo entre seus integrantes, mantendo na maioria das vezes somente um cavanhaque ou bigode⁶.

Assim sendo, parte dos signos presentes nas imagens dos discos de Lil Rob têm como referencial essa estética proveniente da identidade chola, todavia é possível notar outros elementos da identidade pachuca em seu repertório imagético. Se pegarmos, por exemplo, a capa do disco *The Album* (2002) do artista, observamos como a presença da indumentária chola se faz presente, ademais há elementos que remontam ao pachuquismo como a presença da calça cintura alta vestida pelo artista, e a presença do automóvel, que também aparece no plano de fundo.

6 No caso, essa ausência de pelos também tem uma procedência nas cosmovisões de mundo mesoamericanas, uma vez que a própria palavra chola também pode ser grafada como xola fazendo referência à dois animais cultuados por povos mesoamericanos que não possuíam pelos - o cão da raça Xoloitzcuintle e a salamandra Axolote, ambos originários do México.

Figura 3 - Capa do disco *The Album* (2002)



Fonte: Discogs

Para além desses elementos nas capas de discos e clipes, outro fator que remete a estética pachuca na produção de Lil Rob e que encontra ressonância em outros artistas do gênero é a presença do *caló*⁷ como marcador linguístico. Se pegarmos o exemplo da música *Pachucos Night*, em diferentes momentos o artista se utiliza dessa língua transcultural que recorre tanto do léxico inglês como do espanhol para desenvolver uma oralidade fronteiriça. A presença de termos como “mija” ou “ruca” para se referir a sua parceira romântica ou mesmo o termo “vato” para se referir a si, são exemplos do uso dessa linguagem.

Portanto, é possível observar como as construções dessas identidades não permeiam somente questões visuais e musicais. Elementos linguísticos e, principalmente, de indumentária possuem um papel central na construção da performatividade desses artistas, no que se tange ao desenvolvimento dessas identidades contra-hegemônicas.

Parte 3 - Conclusões

Compreender as dinâmicas transculturais que permeiam as identidades minoritárias em solo americano sempre se mostra um exercício complexo. Assim como parte da musicalidade negra na diáspora, parte da identidade dos descen-

⁷ Caló inicialmente era o termo utilizado para se referir a língua romani que era falada na península Ibérica e que posteriormente fora utilizada para caracterizar um novo modo de linguagem dos descendentes de mexicanos. Eles se utilizavam de elementos do espanhol vernacular e do inglês para formar uma nova língua, marcada pela fala ritmada e, em alguns casos, cantada.

dentes de mexicanos nos Estados Unidos também perpassa por questões acerca das relações acústicas e culturais que esse novo ambiente proporciona a esses corpos. Como foi possível observar nos exemplos do presente artigo, determinadas construções ligadas a música e aos movimentos políticos do século passado permanecem como referenciais estéticos para os artistas do gênero chicano rap. Identidades fronteiriças, como os arquétipos do pachuquismo e o ideal de identidade chicana, são alguns dos exemplos que permanecem no repertório imagético desses artistas.

Para além dessas identidades é importante destacar que a própria ideia de fronteira já é uma marca que atravessa esses corpos, como pontua a escritora Gloria Anzaldúa. Dessa forma, é necessário entender que a ideia da fronteira física imposta, que separa os Estados Unidos da América do México, é um marco que atravessa essas identidades, independente da sua relação com algum gênero musical. Em momentos como o atual, onde se observou uma ascensão de movimentos supremacistas no Estados Unidos, a ideia de fronteira assume um caráter altamente reacionário.

Porém, nesse sentido, é importante saber reconhecer como essas identidades que atuam na fronteira, nas fissuras e dobras temporais, possuem um caráter transformador e que se colocam contra essas construções de fronteiras binárias e estanques, cujo o único objetivo é separar o que seria o hegemônico do “não hegemônico”. É nesse sentido que trago as contribuições de Thigresa Almeida Oliveira sobre a performatividade de corpos dissidentes, uma vez que a pesquisadora coloca que:

Entre esses fluxos de territórios, há ainda a proposição da apresentação da possibilidade desse corpo – as existências transvestigêneres – de acionar as suas existências políticas nos territórios do entre, ou seja, nos territórios fissurados, mas mais do que isso, como exprime a teórica e pesquisadora boliviana Silvia Rivera Cusicanqui (2010), a experiência de corpos dissidentes/dissonantes de viver nesse espaço entre os dois mundos, nesse espaço da fronteira, que é tanto a fronteira daqueles corpos e por conseguinte existências que habitam os territórios em disputa.

Por outro lado, há a fronteira espacial, a fronteira que divide e que produz a terceira possibilidade do território, o que não está em nenhum dos dois lugares, o que se dilata e se expande para todos os lados, e que ocupa, com esse terceiro fator, esses dois lugares. Esta fronteira se materializa quando há a produção e a dilatação dessas primeiras existências, que ocupadas desses ruídos estéticos aciona e materializa esse “território outro” (OLIVEIRA, 2019, p. 40).

É importante destacar que quando Thigresa coloca o debate em torno dos

corpos dissidentes/dissonantes, a pesquisadorie não se limita a pensar essa leitura somente em torno das existências travestigêneres. Segundo Thigresa, os corpos dissidentes ou dissonantes são aqueles corpos/corpas que atuam por meio da dissidência, colocados na maioria das vezes no espaço da exclusão, e que habitam espaços outros daqueles considerados hegemônicos⁸.

Assim sendo, a construção de identidades fronteiriças proporcionadas pelo hip-hop chicano nos Estados Unidos são mais do que propriamente motores de desenvolvimento de signos e imagens. Tanto pachucos quanto chicanos desenvolvem, cada um à sua maneira, novos espaços de pertencimento e territórios outros, onde esses signos e essas subjetividades possam ser ressignificados.

Em se tratando da questão musical, o hip-hop não se mostra somente como um plano de fundo onde esses novos territórios encontram espaço de ação. O hip-hop é em si mesmo, desde a sua origem, um novo local onde os discursos contra-hegemônicos no meio da música se encontram, e cujas ressonâncias são sentidas além-mar.

Referências

ANZALDÚA, Gloria. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do Terceiro Mundo. Tradução de Édina de Marco. **Revista Estudos Feministas**, Trindade, v. 8, n. 1, p. 229-236, 2000.

CARVALHO, Fábio dos Passos; SCHIAVONI, Flávio Luiz; SIQUEIRA, Adilson Roberto. A música como epistemologia contrahegemônica e decolonial. In: **Arte além da arte** Anais do 2º Simpósio Internacional de Relações Sistêmicas da Arte. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2020, p. 278-286.

DANIELS, Douglas Henry. **Los Angeles Zoot: Race 'Riot,' the Pachuco, and Black Music Culture**. **The Journal of African American History**, Chicago, v. 87, p. 98-118, 2002. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/1562494>. Acesso em: 15 jul. 2023.

GOLDMAN, Shifra M. Arte Chicano : una iconografía de la autodeterminación. **Plástica, Revista de la Liga de Arte de San Juan**, San Juan., v. 1, n. 16, p. 69-74, 1987.

MCFARLAND, Pancho. Challenging the Contradictions of Chicanismo in Chi-

⁸ OLIVEIRA, Thigresa Almeida. **Guerrilhas, performance e territórios: vivendo nas fisuras**. 2019, p. 44.

cano Rap Music and Male Culture. **Race, Gender & Class**, v.10, n. 4, p. 92–107, 2003. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/41675103>. Acesso em: 15 jul. 2023.

_____. **Chicano Rap: Gender and Violence in the Postindustrial Barrio**. University of Texas Press, 2008. <https://doi.org/10.7560/718029>.

_____. Chicano Rap Roots: Black-Brown Cultural Exchange and the Making of a Genre. **Callaloo**, Baltimore, v. 29, n. 3, p. 939–55, 2006. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/4488380>. Acesso em: 6 fev. 2023.

MONTOYA, José. I began the Pachuco series in 1969,..... In: MONTOYA'S, José. **Pachuco Art: A Historial Update**. Sacramento, CA USA: Royal Chicano Air Force/ RCAF, 1977.

RAMIREZ MORALES, Axel. **Multiculturalismo, transculturalismo e identidade en los migrantes**. Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe, UNAM, 2019. Disponível em: <https://repositorio.unam.mx/contenidos/5000960>, Acesso em: 15 jul. 2023.

TORRES, Sonia. Literatura Chicana: expandindo a margem e explodindo o centro. **Terceira Margem**, Rio de Janeiro: Progr. PG-UFRJ, v. 2, p. 107-110, 1995.

OLIVEIRA (Thi.Gresa), J. P. A.. Guerrilhas, Performance e Territórios: vivendo nas fissuras. **Olhares**, v.7, n. 1 e 2, p. 39–44, 2020.

PAZ, Octavio. El Pachuco y otros extremos. In: _____. **El laberinto de la soledad**.. México: Fondo de cultura económica, 1973, p. 9- 25.