



Dissertação de Mestrado

Jacimar Silva Gomes
Março/ 2009

Paixão em estado bruto
Movimento hip-hop:
palco e projeto de uma juventude.

Orientação: Prof^a. Dra. Ana Lúcia Enne

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

Resumo

O hip-hop surge no Brasil na década de 80, firmando-se como um conjunto de propostas estéticas e políticas construídas a partir da periferia. É marcado, desde sua origem, no final dos anos 60, nas ruas do Bronx, em Nova York, pelo desejo de conciliar os momentos de diversão e alegria com a reflexão sobre a realidade de exclusão e desigualdade que há muito marca os bairros periféricos das grandes cidades, palco por excelência para a criação e fruição cultural do movimento cultural hip-hop.

Como poucas manifestações culturais, o hip-hop expandiu suas fronteiras geográficas e de classe, ultrapassando os limites de sua origem nos bairros periféricos. É na dinâmica entre o centro e a periferia que esta manifestação sócio-cultural encontra uma forma para legitimar-se dentro de uma cultura global que absorveu sua estética e que tem contribuído para fortalecê-lo como um estilo de vida marcadamente juvenil e bastante influenciada por um volume essencialmente infinito de trocas possíveis. Estas trocas atuam de forma substantiva na produção de sentidos e no imaginário de uma juventude que vem adquirindo múltiplos matizes e identidades na periferia, e têm sido bastante facilitadas pela expansão e sofisticação dos meios de comunicação, fundamentais para uma indústria que não pára de crescer, a da cultura, cuja espantosa capacidade de interferência no estilo de vida movimenta a cadeia produtiva da sociedade de consumo, que por sua vez tem o poder de “colocar cada um no seu lugar”.

A indústria cultural tem provado que os lugares da cultura e da identidade são maleáveis, processuais e negociáveis, e o hip-hop tem mostrado que a dialética resistir e negociar é possível em função das brechas deixadas pela sociedade de consumo. Brechas que tornam-se funcionais para construção de um poder simbólico que culmina no pertencimento a grupos representativos na estrutura social.

Contornando a insuficiência de políticas públicas que estimulem a prática cultural, jovens moradores da periferia se articulam com o objetivo de mostrar diferentes formas de expressão artística, de contestação, resistência e engajamento. Sua ideologia mudou de forma e o conteúdo não vem das grandes correntes de pensamento, mas do desabafo que se ouve nas ruelas das favelas.

Palavras-chave: hip-hop, consumo, indústria cultural, resistência e identidade.

À memória do meu pai e da minha mãe,

a todos os jovens que sobrevivem no Brasil, fazendo tanto com tão pouco e

a Pedro Ângelo, meu melhor projeto.

agradecimentos

Meu agradecimento ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense. Um registro que vai além da formalidade, ele representa um gesto sincero pelo fato de o Programa ter acreditado na relevância e no engajamento desta pesquisa. Do mesmo modo e com a mesma intensidade, dirijo meu agradecimento aos grandes professores dessa instituição: Ana Lúcia Enne, que me orientou de forma amiga e competente e a Dênis de Moraes e Marildo Nercolini, pelas valiosas contribuições na banca de qualificação.

Agradeço a Ana Maria Kirschner, da UFRJ, que desde a graduação em ciências sociais no IFCS me contempla com sua generosidade intelectual e simplicidade humana, tendo contribuído de forma decisiva para a elaboração deste trabalho quando ele era só um embrião.

Ao SESC Rio, agradeço por ter viabilizado uma grande experiência profissional: Bruno Villas Boas, Dionino Collaneri, Rowilson Silva, Sandra Pinto, além de toda equipe do SESC Rio em Madureira, São Gonçalo e na Tijuca. Ainda no SESC, agradeço a queridos companheiros de trabalho e ideias: Cláudia Sena, Cleide Fonte, Cristina Sudo, Luciane Blanco, Mauricio Malina e Patricia Castro. Meu especial agradecimento também à FINEP, que somou forças com o SESC Rio quando acreditou no projeto Geração Hip Hop.

Amigos conquistados durante minha incursão profissional e acadêmica no hip-hop, vários dos quais me ofereceram tempo concedendo entrevistas: Bia Popper, Bobi, Cristiane Guimarães, Def Yuri, DJ Boneco, DJ Claysoul, Djéia Cláudia Talita, Edu B-Boy, Giordana Moreira, Humberto Bulhões, Jovem Cerebral, Joy-C, JP Black, Marcelo Eco, Marjorie Botelho, Mayckon Almeida, Regina Vieira de Melo, Rafael Bala, Renato Vieira, Sociólogo da Favela. Especialmente, no hip hop, agradeço ao amigo DJ TR pelas preciosas informações e incansável disponibilidade para todas as minhas consultas, cuja militância impressiona pela resistência que pratica desde que o hip hop chegou ao Rio de Janeiro, sempre ajudando todos os irmãos e irmãs do movimento.

Agradeço à Maria Yolanda, Cida, Jamile e Bia pelas brincadeiras com meu querido e pequeno Pedro Ângelo, as quais me permitiram horas adicionais de leitura.

À Adonai Teles, agradeço pelo especial companheirismo.

sumário

introdução 1

capítulo 1 a cidade é um palco 22

- 1.1 Ponto de partida**
As mudanças na sociedade pós-industrial e o surgimento e a transformação do hip-hop 25
- 1.2 Hip-hop “do lado de cá”** Traduzindo a tradição 33
- 1.3 A centralidade do trabalho** Para entender a escolha cultural pelo hip-hop 45
- 1.4 Novas perspectivas pós anos 90** Redes e os novos enfoques no hip-hop 53
- 1.5 Os usos da cidade** 60

capítulo 2 o hip-hop como projeto 69

- 2.1 Juventude, seu tempo é hoje**
Juventude, ideologia e intelectualidade 75
- 2.2 Os intelectuais orgânicos do hip-hop**
As transformações na produção de conhecimento 92
- 2.3 Diga-me o que comprou, e eu direi quem tu és**
Mídia, sociedade do consumo, identidade e indústria cultural 105

capítulo 3 o hip-hop como resistência 133

- 3.1 A vitória sobre o medo** Cultura e hegemonia 136
- 3.2 Ideologia na prática = contra-hegemonia**
Arte e cultura; uma questão de classe 142
- 3.3 O hip-hop é um texto** 157
- 3.4 O lugar da resistência** 173

conclusão o futuro se constrói no presente 190

referências bibliográficas 201

introdução

*“Para além do acaso e da morte, sobrevivem,
e cada qual tem sua história, mas tudo isso ocorre
nessa sorte de quarta dimensão que é a memória.”*

Do poema “Adrogué”, de J.L.Borges

Gosto especialmente das palavras “resistir” e “paixão”. Parece-me até que a segunda é fundamental à primeira. Foi desta forma, por questões pessoais e profissionais, que nasceu em mim o desejo de realizar este trabalho e do mesmo jeito foi conduzido. Como é de se esperar de quase todo pesquisador, tem muito dos valores que são meus e que são parte da minha trajetória, razão pela qual fiquei especialmente inspirada pelo trecho do poema de Borges. Marcas e rastros memoráveis.

Tive a sorte de trabalhar no SESC Rio por quase sete anos. Lá, na unidade operacional de São Gonçalo, em julho de 2002, tive contato pela primeira vez com o “mundo”¹ do hip hop em função de uma exposição de graffiti que foi realizada entre o SESC Rio e a UERJ, intitulada “Hip Hop em Movimento”. Fazia parte da exposição uma mesa-redonda que abordava as várias formas de arte urbana, e um dos integrantes da mesa era o artista de graffiti Fabio Ema, morador de São Gonçalo. No mesmo período, uma matéria publicada no jornal “O São Gonçalo” divulgava o trabalho desse mesmo artista, um jovem muito talentoso e engajado nas questões sociais do seu município.

No contato com ele, descobri que realizava um projeto de graffiti com os jovens do CRIAM²

¹ Esse “mundo” hip hop será explorado ao longo da dissertação, por isso as aspas não estão definidas neste momento.

² CRIAM: Centro de Recursos Integrados de Atendimento ao Menor. Com um quadro social que envolve falta de estrutura familiar, violência, alcoolismo, entre outros problemas e conflitos sociais, o maior índice de atos infracionais cometidos pelos menores internos no CRIAM é o uso de drogas, como informou a diretora do centro, Sra. Marcia Torres: “Podemos considerar que 90% dos nossos internos são usuários de droga. E que esse vício se deve a problemas com os pais, tal como o alcoolismo ou a violência doméstica, que faz com que eles sejam pessoas muito carentes”. *Diário*

daquela região. Propus-lhe, então, que uníssemos a experiência e a infraestrutura do SESC em São Gonçalo à sua experiência e militância como artista engajado em São Gonçalo, para realizar o projeto Voz da Periferia,³ que aconteceu de outubro a dezembro de 2002.

A partir daquele projeto decidi conhecer, de forma mais aprofundada, o movimento hip hop, em particular os jovens que o representam, e comecei a me informar sobre o que era aquele mosaico sociocultural. O objetivo era integrar os dois perfis de jovens, os meninos do CRIAM com os meninos que frequentavam o SESC SG. O resultado foi inspirador e despertou o desejo de trabalhar com todos os elementos artísticos do movimento hip hop: break, dj, rap e graffiti.

Em 2004, dessa vez trabalhando na unidade do SESC Rio na Tijuca, surgiu a oportunidade de realizar um convênio com a FINEP (Financiadora de Estudos e Projetos, órgão ligado ao Ministério da Ciência e Tecnologia), cujo objetivo era trabalhar com a juventude e suas manifestações culturais. Desta parceria surgiu o projeto Geração Hip Hop⁴, uma iniciativa bem mais

Online <http://diarioon.com.br/arquivo/4290/cidade/cidade-41828.htm>. Consulta em 13/04/2008.

³ O projeto Voz da Periferia fazia parte do Programa SESC Rio para Crianças e Jovens. Além do objetivo de permitir que jovens da comunidade tivessem acesso à arte do graffiti, para enriquecer a experiência dos participantes, o projeto contou com oficinas de dança, literatura e atividades esportivas. A particularidade deste projeto estava na participação de jovens do CRIAM junto com jovens da comunidade, cuja troca, antes pensada como improvável, mostrou como histórias tão diferentes podem levar a ganhos fundamentais. A idéia foi inspirada no projeto que Fábio Ema realizava no CRIAM de SG.

⁴ O projeto Geração Hip Hop foi realizado nas unidades do SESC em São Gonçalo, Madureira e Tijuca. Trabalhou com 49 jovens que se dividiram entre estas três unidades, representando suas quatro formas de expressão: break, dj, rap e graffiti. Era necessário ter, no mínimo, 5 meninas participando do projeto e residir na periferia. O público atendido tinha entre 16 e 28 anos, sendo 80% do sexo masculino. A seleção constou de uma redação sobre qual era a ligação do jovem com o movimento hip hop e uma avaliação específica sobre a habilidade do mesmo no elemento que ele representava. Esta avaliação foi feita por artistas da cultura hip hop que fossem representativos do ponto de vista ideológico. Seu objetivo, *grosso modo*, foi qualificar os jovens de forma a encontrar na arte uma forma de geração de renda. As atividades aconteciam às terças e quintas-feira das 14 às 18h e viabilizavam todo material didático necessário. Foi dividido em três momentos: o primeiro, oficinas específicas (ex.: Para o graffiti, aulas de desenho, serigrafia, computação gráfica; para o break, yoga, expressão corporal, ginástica olímpica; para o rap, impostação vocal, texto, teatro etc.). O segundo foi reservado às oficinas teóricas para todos os elementos (cujo objetivo também era integrar os jovens): filosofia, história da arte, ciência política, gestão e empreendedorismo cultural (os professores desenvolveram um plano de aula que contemplava a realidade dos alunos na condução do conteúdo). O terceiro, a multiplicação, momento em que os jovens, em três comunidades do Rio de Janeiro, dividiram e multiplicaram parte do que aprenderam, numa espécie de “recrutamento de novos militantes para a cultura hip hop”. O quarto e último momento foram os encontros do Geração Hip Hop, momento de criação coletiva do espetáculo que procurou trabalhar de forma prática todos os conhecimentos oferecidos aos jovens. Momento decisivo, pois foi nesta interação que pudemos observar a evolução dos jovens. As únicas condições colocadas para a montagem foram: ter também música brasileira e reunir

ousada do que aquela de São Gonçalo, não só pela duração, um ano e meio, mas pelo fato de trabalhar com todos os elementos ⁵ artísticos do movimento, juntos, e, especialmente, por ter como foco o quinto elemento desta cultura, o elemento ideológico: conhecimento. ⁶

Esta escolha não é uma prática dos eventos e dos projetos que abordam o hip hop. Em função disto, reunir todos os elementos foi uma das principais estratégias do projeto, pois, durante os trabalhos de curta e média duração que tínhamos realizado anteriormente, pudemos perceber os conflitos e disputas internas que o hip hop (carioca, pelo menos) apresentava. Além das divergências entre a velha e a nova escolas, entre os elementos há divergências conceituais e artísticas que dificultam o diálogo entre os integrantes do movimento. O rap, por ser a mais popular das manifestações artísticas do hip hop, acaba sendo alvo de críticas e de ciúmes. Já o break foi apontado (injustamente, mais tarde pude comprovar) como “alienado e de só querer dançar pra se divertir, de usar o corpo e não a cabeça, sem se preocupar com a consciência política”. Tais pontos de vista foram manifestados pelos jovens durante a realização do projeto, sinalizando os conflitos e a dificuldade de uma unidade para o movimento. Uma vez observadas, estas questões obrigaram a se repensar a forma e o conteúdo das atividades, a fim de permitir melhor entrosamento entre os participantes.

todos os elementos no palco. O projeto foi inscrito e aceito para participar das comemorações do Ano do Brasil na França, em 2005. Devido à parceria realizada com o centro cultural Châteauevallon, em Toulon, que conduziu a direção artística, 9 meninos do break e dois artistas de graffiti do projeto foram à França para representar o Brasil. Um espetáculo de dança foi montado com bailarinos franceses e os meninos do projeto, juntos.

⁵ Os elementos, quando citados nesta dissertação, sempre dirão respeito às quatro linguagens artísticas do hip hop: break, dj, graffiti, e rap.

⁶ Será mais comum encontrar citações que apresentam o hip-hop com 4 elementos. O quinto elemento, o conhecimento, tem sido defendido pelos próprios integrantes como o mais importante, pois seu objetivo é preservar o engajamento e a ideologia do movimento. O *break*, na verdade, é um dos vários estilos de dança possíveis na cultura hip-hop, tais como *popping*, *locking*, *house*. *MC* e *rapper* são coisas diferentes. Segundo Africa Bambaataa, em entrevista publicada no site da Zulu Nation Brasil, concedida à DJ TR e ao rapper Nelboy, o MC é o mestre do microfone, é seu grande *performer*, pode animar, apresentar, rimar, fazer curadoria etc. Já o rapper só canta, e não necessariamente rimando. Segundo Bambaataa, o rap no início só tinha como meta contar as vivências dos jovens em forma de poesia, aliada ao ritmo. Mais para frente foi que os grupos começaram a criar mais raps com rima. Atualmente, há mais rappers que MCs. Mais informações em: <http://www.zulunationbrasil.com.br> (acesso em 11/10/2008).

No discurso dos jovens observava-se seu orgulho em fazer parte de um grupo, de uma “instituição”, no caso o hip hop, que é legitimada por vários outros jovens; na prática, entretanto, a participação dentro desse grupo, o desejo de trocar experiências, só se dava com os pares. Apesar de também representar o movimento hip hop, os elementos viam-se como diferentes demais entre si para que se sentissem estimulados a valorizar a unidade, e sabíamos que ela era fundamental à ação política deste movimento. Trabalhamos, então, para ajudar aqueles jovens a se organizarem e buscarem uma unidade em sua organização, contribuindo para o entendimento das várias faces dos conflitos, e, mais que tudo, ajudá-los a conhecer a dimensão das mudanças que a arte engajada poderia provocar. Foi assim durante a fase de multiplicação do projeto, quando, separados em grupos que intencionalmente misturavam os elementos, organizamos os jovens “militantes” para “ocupar” três comunidades do Rio de Janeiro, transmitindo a ideologia, a beleza e as linguagens artísticas do hip hop. Grande e emocionante aprendizado para todos.

Naquele momento, materializou-se para os jovens que participavam do projeto o poder da arte, da solidariedade e do afeto. Despedidas cheias de saudade nos últimos dias das oficinas com crianças e jovens, após um mês de convivência. Em São Gonçalo, na comunidade do Salgueiro, as meninas, que tinham o funk como única opção cultural, descobriram-se rappers talentosas, e vibravam com a boa repercussão das rimas feministas que reivindicavam respeito masculino. Sob o olhar atento e cauteloso das mães, preocupadas com aquele tal de “hip hop”, a comunidade parava para ver aquela festa diferente que alterava o cotidiano dos moradores. Nos bastidores, nós da equipe do SESC nos emocionávamos com aquele cenário: “nossos meninos” do projeto Geração Hip Hop se reconhecendo na sua cultura, orgulhosos de sua identidade, lambendo suas pequenas crias que, orientadas por eles, mostravam o que tinham aprendido.

Esta é só uma pequena representação do que foi a emoção de trabalhar com a juventude hip hop. Claro que houve conflitos, mas o aprendizado e o desejo de vivenciar aquela experiência

nunca vista anteriormente no ambiente de trabalho, pelo menos daquela unidade do SESC Rio, nos obrigavam a ser mais leves, mais flexíveis e nos divertíamos enquanto trabalhávamos (e trabalhávamos muito). As mudanças nos jovens eram evidentes. Sempre mais comprometidos e responsáveis, o que foi confirmado pelos relatos que obtivemos nos dois encontros de acompanhamento com os pais dos artistas, momento em que os mantínhamos atualizados quanto ao andamento do projeto, informando sobre os progressos e futuros passos e principalmente, mostrando o que seus filhos faziam com o talento que tinham (a maioria achava que a arte não levava a lugar algum).

Não é difícil perceber por que a coordenação do projeto Geração Hip Hop foi o meu momento profissional mais importante. A complexidade de sua execução já seria motivo para desejar aprofundar meu conhecimento sobre a cultura hip hop, mas foram as contradições, e sobretudo o impacto que esta cultura produzia na vida daqueles jovens, que me inquietaram a ponto de despertar meu desejo de investigar com mais profundidade o universo desta juventude que não apresentava nenhuma reivindicação objetiva, o que era estranho para mim partindo da informação de que o movimento surgiu como forma de protesto.

Tudo o que havia lido antes de começar a “praticar” hip hop me levava à ideia de que eu estava diante de grupos culturais altamente conscientes e articulados politicamente. Quando vi de perto o hip hop, fiquei confusa. Os jovens não são politicamente organizados, da forma como, conservadora e tradicionalmente, entendemos organização política. Fiquei desapontada. Afinal, este movimento surgiu nos Estados Unidos a reboque do movimento negro, e, à época, tinha o objetivo de representar ideológica e politicamente as minorias dos guetos de Nova York. Minha ideia romântica e ultrapassada de jovens revolucionários estava atrelada à imagem de uma juventude que não tinha sido transformada pela tecnologia. Na medida em que alimentava a expectativa de encontrar um modelo de hip hop idêntico ao original, eu estava evidenciando a tradição e

esquecendo que um traço positivamente marcante da juventude é exatamente a sua capacidade de traduzir e construir identidades fluidas e adaptáveis, um dado importante que será explorado no capítulo 2.

Felizmente minha miopia não predominou. A convivência com os meninos do projeto Geração Hip Hop me mostrou que a principal força deles não estava nas tradicionais palavras de ordem, ou nas frases de protesto, mas, sim, na paixão pela arte agindo em busca de um futuro melhor, desconstruindo a ordem e colocando em prática narrativas que desafiam o destino, fazendo escolhas inteligentes que permitem questionar condições históricas de classe.

O jovem pobre, negro e morador da periferia hoje no Brasil resiste, sim, e se rebela de forma apaixonada. Novos tempos demandam outras formas de luta e de protesto. O movimento hip hop é uma representação desta nova realidade, que reúne de uma só vez as noções de tempo, raça, lugar, espaço e diversidade cultural com estilos musicais híbridos. A foice e o martelo foram substituídos pelos *hip hoppers* pelo microfone, pelo toca-discos e pelas latas de spray.

E desta forma percebemos que cada época tem suas forças históricas. Se em maio de 68 os jovens tinham palavras de ordem, atualmente, a desordem das palavras colocadas em prática pelo rap concilia ideologia e arte, e mobiliza, de um jeito muito particular, um outro tipo de juventude engajada. Para esta juventude, as palavras de ordem são substituídas por rimas fortes que relatam a dura realidade de exclusão e violência a que são submetidos diariamente. A arte, para a juventude hip hop, é um produto que articula cidadania e educação, reivindicação e esperança, prazer e conhecimento e, acima de tudo, escolha de identidade.

Para entender melhor todo esse processo de transformação das lutas contra-hegemônicas e das formas de resistência, foi preciso reorientar minha prática profissional e ver fora do enquadramento. Atuando em projetos culturais voltados para a juventude pude perceber a relevância da manifestação cultural operando como importante processo na interação entre os jovens, e foi por

esta razão que comecei a trabalhar com o movimento hip hop; para chegar mais perto, conhecer melhor e poder contribuir, através da arte, para que esta categoria se conscientizasse da força do seu papel social. Para o hip hop a rua é o trânsito que leva ao diálogo necessário à juventude, e esta usufrui da arte não apenas como uma contribuição que se encerra no prazer de se manifestar, mas como uma possibilidade concreta de ação como resistência.

No papel de gestora de uma instituição como o SESC Rio, que atua principalmente em projetos sociais e culturais, especialmente aqueles voltados para o público jovem das periferias, frequentemente me deparava com questões do tipo: o que quer o público que frequenta as programações culturais atualmente? As televisões abertas têm razão quando se defendem da acusação de que não oferecem uma programação de conteúdo mais educativo porque o espectador quer apenas entretenimento? Na prática, pude constatar, a maioria das atividades com conteúdo educativo e que estimulam a análise crítica, ou ficam esvaziadas de audiência, ou são frequentadas pelo público de sempre, mudando o quadro somente se um artista midiático fizer parte do trabalho. Estas perguntas quando confrontadas com a realidade sempre representam um grande dilema para quem tem a responsabilidade de programar um equipamento cultural. Segundo pesquisa do IFEC,⁷ assistir a TV, em casa, lidera a preferência na escolha por uma atividade de lazer.

Para contornar esta “concorrência” foi preciso observação e, principalmente, consciência da importância do papel do gestor e do produtor culturais. Os dilemas ficam potencializados quando o

⁷ Dados da pesquisa realizada em 2003 pelo IFEC (Instituto Fecomércio), cujo objetivo foi levantar os hábitos de lazer e cultura dos frequentadores das unidades do SESC no Rio de Janeiro. O IFEC faz parte do SESC, instituição que integra o sistema S. A Constituição Federal prevê, em seu artigo 149, três tipos de contribuições que podem ser instituídas exclusivamente pela União: (i) contribuições sociais, (ii) contribuição de intervenção no domínio econômico e (iii) contribuição de interesse das categorias profissionais ou econômicas. Essa última hipótese de incidência é que fornece o fulcro legal para a exigência de um conjunto de onze contribuições que, por motivos óbvios, convencionou-se chamar de Sistema S. As receitas arrecadadas são repassadas a entidades, na maior parte de direito privado, que devem aplicá-las conforme previsto na respectiva lei de instituição. As entidades em questão são as seguintes: INCRA, SENAI, SESI, SENAC, SESC, DPC, SEBRAE, Fundo Aeroviário, SENAR, SEST, SENAT. A criação desses organismos, e respectivas fontes de receita, remonta à década de 40, sendo que apenas quatro delas (SEBRAE, SENAR, SEST e SENAT) foram instituídas após a Constituição de 1988.

http://www.receita.fazenda.gov.br/Historico/Arrecadacao/Carga_Fiscal/1999/SistemaS.htm.

assunto é juventude. O hip hop é um estilo de vida que interessa fundamentalmente ao jovem, por isso, ao dar início a um projeto de longa duração que tinha esta manifestação cultural como princípio, meio e fim, a juventude, como categoria, precisou ser mapeada para dar conta do trabalho que nos aguardava.

Não é fácil ser jovem. De um modo geral, o adulto o vê transitando entre a postura madura que é esperada quando fica impedido de errar e a condição infantil a que fica limitado quando não lhe é conferida uma série de direitos inerentes à maturidade. Não possui experiência para ser integrado ao mercado de trabalho e não tem mais idade para hesitar sobre as escolhas em relação ao futuro. Este quadro torna-se agudo quando se mora nas periferias do Brasil. Nelas a capacidade de sobrevivência dos jovens é testada no cotidiano, que serve de inspiração para as crônicas que se transformam em rimas de rap ou em coreografias de break. Elas narram o lugar reservado ao corpo, e são capazes de mostrar espaços, reais e imaginários, frequentemente em conflito. Claro está que o hip hop para estes jovens não é, primeiro, uma escolha estética. Trata-se de uma questão existencial que encontra na arte as possibilidades para sua reflexão.

Sobre o hip hop, dentre as inúmeras possibilidades adotamos duas apresentações particularmente relevantes para introduzir nosso objeto neste trabalho: a primeira é dada quando se faz referência aos videoclipes de rap de artistas como Eminem, 50 Cent, Jazy-Z, mostrando que hip hop é um estilo de música, reduzindo-o ao rap, já que nestes casos nenhum dos outros elementos é citado. A segunda o mostra como um movimento de protesto que surgiu no Bronx, no final dos anos 60, a reboque do movimento negro, sob influência dos Black Panthers. Para quem já viu os videoclipes dos rappers acima, se transformamos as duas informações em imagem, ficará a impressão de que são duas coisas diferentes. Mas não são. O hip hop é a primeira e a segunda informação. A primeira é o modo como foi possível “materializar” várias questões que são a própria complexidade, e contradição, do hip hop, e não poderia ser diferente porque ele é um movimento

social urbano (como veremos mais à frente neste capítulo) que expõe as questões do mundo atual. A segunda, a utopia necessária a um mundo que tem mudado muito rapidamente, cuja rapidez o hip hop tem se esforçado para acompanhar.

Os anos 70 surgem como o início do hip hop, período em que os Estados Unidos estavam em busca da perfeição musical. Bambaataa⁸, o grande pensador e articulador do hip hop, cresceu no lado sul do Bronx, uma das regiões mais violentas e deterioradas de Nova York e, inspirado pelas lutas de grandes líderes afro-americanos como Malcom X, Panteras Negras e Martin Luther King, buscou um novo estilo de vida para os jovens de sua comunidade, à época bastante afetados e envolvidos com a violência praticada entre as gangues rivais. Uma das formas encontradas para dar mais tranquilidade aos jovens eram as festas organizadas por Afrika Bambaataa e Kool Herc, um jamaicano que levava seus aparelhos de som para a rua, e ao ar livre realizava festas no estilo jamaicano onde imperava a alegria e rejeitava-se a violência. Dançar, ouvir música e se divertir era a fórmula para “desviar” os jovens da violência. A respeito dessas festas, Bambaataa declarou:

“A primeira superfesta que dei foi em 1975 no Centro Cívico do Bronx. Todas as gangues de rua eram parentes meus. Foi só dar a notícia para a festa lotar. E assim o hip-hop nasceu no sudeste do Bronx. Dava para ouvir de longe. As pessoas vinham de trem, ônibus, táxis, mobiletes ... Era eletrizante. Quando ouvia a batida, a moçada começava a gritar. As garotas se arrepiavam, os irmãos piravam. Era uma curtição *funky*”.⁹

Antes mesmo que o hip hop se firmasse como movimento nos Estados Unidos, Bambaataa cria a Zulu Nation em 12 de novembro de 1973, uma organização não governamental que reunia DJs, dançarinos, MCs e grafiteiros. Com o lema “paz, amor, união e diversão”, a organização passa

⁸ DJ TR. *Acorda Hip Hop! Despertando um movimento em transformação*. RJ, Aeroplano, 2007. Afrika Bambaataa, Kool Herc e Grandmaster Flash criaram o que hoje se chama movimento hip hop.

⁹ DJ TR. *op.cit*, p. 28. Ref. Entrevista concedida por Afrika Bambaataa à MTV Brasil.

a oferecer atividades culturais e palestras chamadas de “infinity lessons”, que abordavam temas como matemática, ciências, economia e prevenção de doenças. A ideia era transformar positivamente o comportamento dos integrantes das gangues de rua.

A primeira letra de rap surge em 1976 com o grupo The Furious Five, produzido por Grandmaster Flash, que implanta uma linha de versos completos e rimados. Até então as palavras de ordem dos MCs eram apenas reproduzidas pelo público, não havia uma “música” de conteúdo político-ideológico. No ano seguinte, Grandmaster Flash apresenta o The Furious Five como um grupo de rap e passa a criar música com *rhythm and poetry* (ritmo e poesia).¹⁰

Nos anos 80 o hip hop segue ganhando espaço. A MTV apresenta pela primeira vez um videoclipe de rap. Fazia parte da divulgação da trilha “Rock Box”, do álbum *Run DMC*, do grupo do mesmo nome, um sucesso que vendeu mais de um milhão de discos. O hip hop começa também a ter destaque no cinema. Em maio de 1984, Ice-T estréia no filme *Breakin’* e logo em seguida *Beat Street* (na onda do break), co-produzido por Harry Belafonte faz grande sucesso. O Run DMC inovou na cena rap dos anos 80. Juntou-se ao grupo de rock Aerosmith - o que causou indignação por parte dos brancos do rock que não viam nada criativo no rap – e criaram uma versão rap para o sucesso “Walk this way”, que agradou os críticos e tirou o grupo Aerosmith de um período ruim em sua carreira. Continuando na inovação do rap, pode-se creditar ao Run DMC a construção da imagem do rapper que usa cordões de ouro e que passa a adotar um jeito durão e marrento.

Em 1987, em meio a pouca novidade no mundo do rap, surge o Public Enemy, cujas mensagens politizadas dos seus raps tinham inspiração na luta dos líderes Malcom X, Panteras Negras e Martin Luther King. Seu primeiro álbum foi *Yo! Bum rush the show*. Roupas africanas passam a se misturar ao visual pesado do gueto. Os medalhões africanos com imagens zulus

¹⁰DJ TR, *op. cit.*

passam a substituir os cordões de ouro. Nesse momento, o rap se apresenta de fato como música da resistência negra. Apesar da sua forte repercussão, o grupo não alcançou o sucesso do *gangsta rap*,¹¹ que nasceu nas ruas do bairro Compton e que viria a mostrar ao mundo a realidade das ruas por meio das letras dos seus raps. Em 1989, o filme *Faça a coisa certa*, de Spike Lee, alcança enorme sucesso e apresenta em sua trilha sonora o rap “Fight the power”, do Public Enemy, o que não foi suficiente para desviar a atenção do *gangsta rap*, que já alcançava os jovens brancos americanos, tendo se transformado em um “produto proibido” para os jovens. E quanto mais proibido ficava, mais desejado se tornava. Novos selos produzindo este tipo de rap surgiam, multiplicando um estilo musical que passava a ser exportado para o mundo.¹²

Nos anos 90 observamos uma linha divisória para o movimento hip hop. Em 1992 ele ganha o *mainstream* no cenário musical dos Estados Unidos, depois de intensos distúrbios entre gangues de Los Angeles. O *gangsta rap* consolida o *estilo* hip hop como produto cultural de grande alcance. O mundo começa então a tomar conhecimento de um tipo de música cujas letras são “faladas”, em vez de cantadas. A indústria fonográfica descobre um mercado bastante rentável. O álbum de estréia de Snoop Doggy Dogg¹³ se torna o primeiro trabalho de um estreante a chegar ao primeiro

¹¹ Tipo de rap cujas letras são violentas e sexistas, fazem apologia ao consumo e à contravenção, e exibem sempre corpos perfeitos e erotizados em seus videoclipes. O oposto das letras engajadas e mensagens positivas que faziam parte dos raps dos anos 70.

¹² DJ TR, *op.cit.*

¹³ Snoop Doggy Dogg é um dos mais conhecidos *rappers* americanos. Na juventude teve problemas com drogas e foi preso quando participava de roubos com uma gangue de Los Angeles. Decidido a investir na música, foi apadrinhado pelo *rapper* Dr. Dre, que incluiu uma canção de Dogg na trilha do filme *Deep Cover* e em seu álbum de estréia, *The Chronic*, em 1992. O disco se tornou um enorme sucesso, emplacando o dueto de Dre e Dogg “Nuthin’ But A ‘G’ Thang”. Em 1994, lançou seu primeiro trabalho, *Doggystyle*. Entretanto, Dogg foi acusado de participar do assassinato de um membro de uma gangue rival. Tal incidente atrasou a produção de seu segundo disco, *Tha Doggfather*, lançado em 1996.

http://i.s8.com.br/cds_bio.asp?Query=&ProdTypeld=2&CatId=15250&PrevCatId=15248&ArtistId=101221&Type=1. Acesso em 20/02009.

lugar na parada Billboard, com 803.000 cópias vendidas¹⁴. Nos anos 2000, um dos grandes fenômenos da música pop foi o rapper Eminem (branco, o que era raro), descoberto por Dr. Dre, um dos papas do *gangsta rap*, o estilo de rap mais rentável. Eminem fez fama cantando raps com letras violentas. Seu Álbum *Marshall Matters* vendeu mais de 10 milhões de cópias. Também protagonizou sua biografia no cinema com o filme *8 Mile*, que fez enorme sucesso em todo mundo, onde expõe o ódio por sua mãe, que já era narrado em seus raps.

A posição hegemônica do hip hop, enquanto produto cultural junto à juventude, se dá no momento em que ele (parte dele) se vale dos ícones da sociedade de consumo, e do seu poder integrador, sugerindo em seus videoclipes que a felicidade reside em belos corpos, mulheres hierarquizadas aos homens (e lindas), negros poderosos (com carrões conversíveis). Mas o hip hop não é uma coisa OU outra. Em quatro décadas, muitas mudanças ocorreram especialmente as formas de manifestação de rebeldia da juventude e o poder de alcance dessa cultura, graças à ampliação dos meios de comunicação e ao poder de mobilização que a Internet permite. Por isso, mesmo sendo realidade em todo mundo que o hip hop feito nos Estados Unidos é ainda a grande referência para quem consome esta cultura como produto cultural, vários países vêm se apropriando de sua cultura local para reinventar o hip hop. O multiculturalismo brasileiro vem dando novos sotaques, formas e conteúdos ao hip hop nacional, uma questão que será abordada no capítulo 1.

A importância da arte se ampliou. Além de participar da construção de identidades e de viabilizar importantes processos de interação, a arte representa um mercado. E dos grandes. Infelizmente, cada vez mais orientado pela lógica liberal que dá mais hegemonia ao capital, reproduzindo a lógica perversa da exploração do mais fraco pelo mais forte. Há algum tempo, talento virou matéria-prima do tipo *commodity*. Como há coisas boas e ruins em toda parte, para o bem e

¹⁴ TOOD, David. *Rap Attack # 3. African Rap to global hip hop. Expanded Third edition*. London: Serpents Tail, 2000.

para o mal, o movimento hip hop tem se beneficiado do interesse da indústria cultural que o transformou num produto de massa.

Nossa hipótese começa aqui. Acreditamos que, de forma consciente ou não, o movimento hip hop parece ter encontrado na mídia o que lhe faltava para afirmar e representar seus interesses, buscando por elementos que têm lhe permitido adquirir seu capital simbólico, colocando em prática uma forma singular de fazer política através da arte. Esta hipótese central apresenta variáveis importantes:

- 1) Para o grande público, o hip hop se resume ao rap (sem dúvida, a mais popular das suas linguagens, mas o movimento se completa com o dj, o graffiti e o break) que foi popularizado pelos americanos, inquestionavelmente o grande “deflagrador” do hip hop, tendo inspirado o mundo inteiro com seus rappers, que se transformaram em estrelas de primeira grandeza. O poder midiático conferido a esses artistas transformou-os em ícones do sucesso, oferecendo-lhes uma identidade positiva que a reboque é conferida também aos jovens negros que integram o hip hop. O jovem que escolhe ser “incorporado” ao movimento hip hop o faz pelas possibilidades de distinção que ele acredita poder encontrar por meio deste tipo de associação cultural, independentemente de classe, raça ou gênero. Uma distinção que na prática significa poder atribuir características positivas ao negro, que por meio do hip hop é visto como poderoso, bonito e desejado. Mas quem pratica hip hop é diferente de quem o consome, e seu consumo atrai brancos e negros, geralmente jovens.
- 2) A estratégia comunicacional e a cultura de mídia contribuem para que o movimento hip hop sobreviva à ausência de organização de seus militantes e à rejeição das camadas médias (visto que é uma manifestação cultural formada

essencialmente por jovens negros, pobres e moradores da periferia, frequentemente confundida com o funk) e,

- 3) O engajamento da cultura hip hop está menos nas palavras de ordem do que na sua capacidade de mobilização através da arte e no seu poder comunicacional. A mobilização não se dá de forma organizada politicamente; ela é operada no cotidiano dos centros urbanos, através das microações que os jovens e anônimos artistas colocam em prática no tecido social. Beneficiados pelo poder midiático dessa cultura, transformam-se em importantes formadores de opinião e multiplicadores de conhecimento; um tipo de intelectual orgânico, segundo a teoria gramsciana.

Nesta dissertação não iremos nos deter sobre a cronologia do movimento hip hop, tampouco nos aprofundaremos nas relações desta cultura com o movimento negro, nem nas questões de raça e gênero, todas, sem dúvida, de grande importância para o movimento. Por despertar grande interesse, tanto acadêmico quanto de modo geral, o hip hop tem sido tema de inúmeras dissertações e teses em todo o Brasil, e várias delas abordaram questões de raça e gênero. A cultura negra atravessa todo o movimento hip hop: sua música, seu estilo de vida, suas formas de socialização, notadamente aquela através da arte, sua construção identitária, todas estas questões sempre estiveram presentes na cultura negra como parte integrante das formas de resistência que ela tem promovido desde a escravidão. Assim, abordaremos essas questões relacionando-as às questões apresentadas, ou seja, a partir das demandas de nossas reflexões, e indicaremos, quando for o caso, trabalhos que se debruçaram sobre o tema para futuras consultas.

Isto esclarecido, como este trabalho deseja poder contribuir para o fortalecimento da cultura hip hop e, igualmente importante, despertar o interesse de instituições e produtores culturais para

realizar novos projetos que beneficiem os jovens que dela fazem parte, escolhemos caminhar em outra direção, oferecendo novos recortes e viabilizando novas argumentações para ampliar a abrangência do diálogo. Acreditamos que a grande relevância desta pesquisa reside no seu desejo de mostrar a força e as formas alternativas de protesto colocadas em prática pela juventude hip hop, convidando a uma reflexão crítica sobre o papel do gestor e do produtor culturais, estimulando ambos a apostar no jovem como poderoso agente de transformação social.

É urgente democratizar, de fato, a produção cultural, e os meios de comunicação, especialmente os alternativos, têm se apresentado como aliados nesta luta, mesmo que de forma involuntária. Os vários tipos de mídia e as novas tecnologias devem ser vistos como uma das mais significativas forças em busca de mais respeito para a diversidade cultural, mas é engano creditar aos meios de comunicação a total responsabilidade pela construção da identidade, pois seu papel principal é a mediação do sujeito com o seu ethos. Por mais relevante que seja a influência da mídia nesta relação, a subjetividade é humana, e social, é ela que está por trás das nossas escolhas mais definidoras. Os meios de comunicação apresentam-se, hoje, como espaços-chave de coesão e interseção de múltiplas redes de poder e de produção cultural, uma coesão que a mídia tem informado, visando atender a demanda da sociedade por uma notícia que não se restrinja ao noticiário policial, oferecendo a "novidade" que representa dar espaço à produção da periferia.

Considerando que a sociedade é matéria-prima por excelência para a comunicação, a metodologia desta pesquisa associa os estudos comunicacionais às ciências sociais. O estudo das práticas culturais e sociais do público jovem na vida urbana demanda teorias que, além de auxiliarem na compreensão da existência social do homem e dos seus fenômenos sociais, contextualizem suas práticas nas grandes cidades. A aplicação de teorias multidisciplinares enriquece o trabalho de um pesquisador, torna o debate mais crítico e amplo, dando conta da diversidade cultural na qual estamos todos envolvidos nos dias de hoje. Propositamente, não

optamos por trabalhar com a noção de subcultura por acreditarmos que os estudos culturais podem expressar melhor a complexidade e a riqueza do universo *hip hopper*, e, confessadamente, por não simpatizarmos com o “sub” devido à possibilidade de sua representação como um atributo hierarquizante ou qualificante.

Elegemos algumas categorias teóricas como fundamentais à compreensão do movimento hip hop. Para entender a dinâmica da interação social do público jovem, esta pesquisa observou seu objeto à luz do interacionismo simbólico de Goffman, levando em conta que a grande aplicação metodológica do interacionismo simbólico é a referência ao estudo empírico. A comunicação acontece na interação indivíduo-sociedade - quando se configura o processo de atribuição de sentidos, de interpretações múltiplas, de investimentos simbólicos. A interação social forma os comportamentos e fornece significados para a construção dos objetos. Ao considerar a sociedade interativa, a ação de cada ator social altera o quadro de representação dos demais. Acreditamos que essa interação seja a peça-chave para a compreensão dos fenômenos comunicacionais, essencial para o entendimento da articulação da juventude hip hop.

Os projetos onde atuei como gestora cultural no SESC Rio foram os embriões da pesquisa de campo desta deste trabalho. Já naquele momento, em 2002, comecei a fazer anotações e observar mais atentamente as informações que os atores sociais que participavam dos projetos me ofereciam. Contudo, alguns momentos tiveram maior relevância do ponto de vista político-ideológico, e forneceram os principais elementos que motivaram este trabalho. Foram eles: 1) acompanhar parte dos jovens do projeto Geração Hip Hop à França: a boa recepção que teve o trabalho realizado por eles e a forma como lidaram com as diferenças culturais contribuíram para fortalecer sua condição como artistas, ganhos importantes porque o foco recaía sobre a habilidade artística, e não sobre sua (a) condição social, o que com alguma frequência aparece para eles como determinismo

¹⁵; 2) a fase de multiplicação do projeto (que teve duração de um mês, realizada nas comunidades do Salgueiro, em São Gonçalo; Vila Operária, em Duque de Caxias e Costa Barros, no município do Rio de Janeiro); 3) a visita a Recife, acompanhada por Sérgio, o Sociólogo da Favela ¹⁶, militante que representa a Associação Metropolitana de Hip Hop, que gentilmente me recebeu e me permitiu conhecer a comunidade de Curado 4, naquela cidade; e 4) visitas importantes a tradicionais redutos de *hip hoppers* como FEBARJ, na Lapa; Viaduto de Madureira e Teatro Odisséia (palco de inúmeras batalhas de MCs e eventos durante o Festival Hutuz) contribuíram de forma decisiva para elucidar várias questões. Nesta tentativa de ver “de perto” o movimento hip hop vale destacar os bate-papos em grupos realizados com artistas do movimento, momentos que me ajudaram a rever o percurso e a reorientar o caminho que ainda viria a ser percorrido. Este grupo de pesquisados contou com 6 participantes do movimento hip hop que representavam a velha e nova escola. A primeira representada pelos DJs TR e Claysoul, e a segunda por Claudia Talita, Edu B-boy, Rafael Bala, Bia Popper. Complementando o universo de artistas entrevistados, foram utilizadas falas de alguns integrantes do Geração Hip Hop durante o período de realização do projeto. Outro momento que merece destaque foi a visita realizada ao CEMASI ¹⁷ no Andaraí, em outubro de 2008, a convite do entrevistado Mayckon Rosa, que participou do Geração Hip Hop, onde dançarinos de break treinam às terças e quintas-feiras. Foi impressionante presenciar a perseverança e a dedicação daqueles jovens, virtuosos da dança, que após horas de uma exaustiva jornada de trabalho - ressaltando o

¹⁵ No período de maio a julho de 2005, representando o Brasil durante as comemorações do Ano do Brasil na França, 9 artistas do projeto participaram de uma *résidence* (termo utilizado pelos franceses para definir intercâmbio entre artistas de diferentes países. Nestes programas, em geral, os artistas se “hospedam” em um determinado equipamento cultural, imersos em estudos e experimentações artísticas). Devido à parceria realizada com o centro cultural Châteaouvallon, em Toulon, foi produzido o espetáculo Zona Branca, apresentado em vários teatros franceses, cuja direção artística foi conduzida por Chateauvalon, com pré-produção no SESC Tijuca em março e abril de 2005. Esta iniciativa foi selecionada pelo Ministério da Cultura entre vários outros projetos.

¹⁶ A visita foi realizada em junho de 2005. Sérgio, o Sociólogo da Favela milita no hip hop há mais de 15 anos. Atualmente representa a Associação Metropolitana de Hip Hop, no Recife-PE.

¹⁷ CEMASI - Centro Municipal de Assistência Social Integrada, órgão ligado à Secretaria Municipal de Assistência Social da Prefeitura do Rio de Janeiro.

fato de que são moradores de lugares bem distantes de onde estavam -, ainda conseguem preservar a esperança de um dia viver do hip hop e ter consciência política sobre o que fazem e o que deixam de fazer. Na volta para casa, me uni a alguns deles e pude ouvir algumas revelações pessoais que mostravam um romantismo e uma fé que não se perderam.

Pesquisas qualitativas realizadas por meio de aplicação de questionários com perguntas abertas e entrevistas individuais foram realizadas com o objetivo de identificar de que forma os jovens entendem e aplicam sua ação política, a forma como veem o hip hop, entendendo as significações e o contexto do seu discurso, observando suas falas e motivações e a forma como constroem sua identidade.

Em outro momento, foram entrevistados 3 jovens simpatizantes do movimento hip hop, jovens que tentam uma associação tão próxima quanto possível aos ícones desta cultura; dançando, na forma de se vestir, frequentando os mesmos lugares, consumindo os mesmos produtos culturais). Para enriquecer o universo das entrevistas e o trabalho empírico, entrevistamos dois profissionais de comunicação que vêm dando espaço à cultura hip hop em suas pautas, especializados ou não no assunto.

Tentando possibilitar alguma tangibilização das formas de resistência e engajamento da cultura hip hop, apresentamos alguns grafittis e letras de rap não no anexo, mas inseridos como “elementos textuais”. Além disto, mais que meramente ilustrar nossa fala, nosso objetivo com as imagens inseridas ao longo do trabalho foi estabelecer um pequeno diálogo entre a tessitura do texto e as formas narrativas presentes na estética hip hop.

Este trabalho está dividido em uma introdução, três capítulos e uma conclusão, que tem o título *O futuro se constrói no presente*. O **capítulo 1, A cidade é um palco**, contextualiza o surgimento do hip hop a partir da urbanidade, recuperando um pouco da sua origem nas ruas do Bronx e sua chegada ao Brasil, situando-o rapidamente nos dias atuais e detendo-se principalmente

sobre os efeitos da sociedade pós-industrial e da vida urbana na articulação de suas práticas, expondo o impacto da precarização das relações de trabalho e a centralidade deste, ainda, na vida do indivíduo. Para esse momento três autores foram especiais: Robert Castel, Milton Santos e Michel de Certeau.

O **capítulo 2, O hip hop como projeto**, aborda a juventude atual, recusando a afirmação de que ela representa uma geração alienada das questões do seu tempo, recuperando historicamente o Maio de 68 e apresentando as novas formas de protesto no mundo contemporâneo, bastante influenciado, e transformado, pelos meios de comunicação e pelas novas tecnologias que vêm afetando de várias formas a identidade individual e coletiva de todos os atores sociais, e de um jeito especial a dos jovens. Outra questão importante neste capítulo, a qual contribui para a compreensão das formas de resistência do hip hop, é a forte representação dos jovens artistas desta cultura para a juventude dos espaços onde eles vivem e por onde circulam, tornando-os formadores de opinião capazes de mudanças objetivas da realidade social. Fundamentalmente, tentamos mostrar a importância da arte na reconfiguração do papel político-ideológico que o jovem exerce tanto coletivamente na sociedade quanto individualmente sobre outro jovem, sinalizando que formas alternativas e irreverentes de intelectualidade fazem parte da realidade, e da prática juvenil da periferia. O consumo tem nesse capítulo um papel de destaque, ele oferece novos contornos à estruturação social, matizando a condição de classe, permitindo novas e múltiplas construções identitárias.

No **capítulo 3, O hip hop como resistência**. Nele procuramos mostrar a função decisiva da arte para o projeto de resistência do hip hop. Sua transformação em um produto cultural que interessa cada vez mais aos meios de comunicação, dado sua força na indústria do entretenimento, lhe confere uma visibilidade que a reboque contribui para sua resistência, operada como ação concreta no cotidiano, comprometida com a transformação das condições sociais da comunidade.

Nesse momento, procuramos entender os novos posicionamentos na luta contra-hegemônica da juventude hip hop, trazendo à tona o papel relevante do corpo como dispositivo e resistência.

O fato de a participação em um projeto sociocultural ter me inquietado tanto profissional e intelectualmente a ponto de me fazer desejar aprofundar o conhecimento sobre o tema no qual estava envolvida, a juventude hip hop, talvez confira a este trabalho uma certa aura existencialista, por vezes panfletária, o que tentei equacionar com uma autovigilância tão constante quanto possível, dado o caráter apaixonante do objeto escolhido. Inegavelmente, a experiência adquirida durante o exercício respeitoso e comprometido das minhas atividades profissionais me permitiu argumentações que conciliaram importantes teóricos da comunicação e das ciências sociais com os produtores orgânicos de conhecimento que circulam pelo espaço público da cena hip hop. A escrita foi consequência desta práxis, consequência inevitável da análise das forças reais e imaginárias que dão voz à juventude da periferia.

Ao longo da pesquisa foi necessário refinar o olhar e conter o coração, apaixonada que sou pelo movimento hip hop, muito particularmente por sua capacidade de permitir a um tipo de juventude a criação de uma identidade resistente com força e dinamismo capazes de ancorar projetos que em condições sociais “habituais”, dado o ambiente em que vivem e os grupos com os quais interagem, não seriam possíveis. Foi necessário compreender que as contradições que o movimento apresenta são inerentes a uma realidade social que não expande suas oportunidades, que se homogeneiza cada vez mais e que a resistência, historicamente, sempre foi mesmo uma luta da minoria. Aqui e em qualquer lugar do mundo, o hip hop será contraditório, pelo simples fato de que é feito por pessoas; o óbvio que precisa ser falado para entender suas posições internas que se apresentam por um lado mais resistentes, e por outro mais negociadoras. Depois de ouvir algumas pessoas que direta e indiretamente fazem “acontecer” o hip hop, e o público jovem que por ele se encanta, tornam-se mais claras as razões por que ele sobrevive e se expande pelo mundo.

O movimento cultural hip hop é uma paixão em estado bruto cuja tentativa de lapidação será respeitosa e honestamente apresentada nas próximas páginas.

1. a cidade é um palco

“As ruas são a morada do coletivo. O coletivo é um ser eternamente inquieto, eternamente agitado, que entre os muros dos prédios, vive, experimenta, reconhece e inventa tanto quanto os indivíduos ao abrigo de suas quatro paredes.”

Walter Benjamin ¹

Este primeiro capítulo tem o objetivo de contextualizar o hip hop. Ao longo dele, iremos ampliar a discussão sobre o passado e o presente deste movimento, mostrando a centralidade da vida urbana e do trabalho para sua articulação, sinalizando as inspirações e as interferências que a vida nas grandes cidades oferece aos jovens da periferia ² que integram esta cultura, valendo-se dela na articulação de suas idéias e ideais. Nesse sentido, sobre urbanidade serão tratados o impacto da sociedade pós-industrial nas relações de trabalho e, conseqüentemente, nas formas de socialização da juventude que aderiu à cultura hip hop, e a apropriação dionisíaca, e estratégica, do espaço urbano que ela coloca em prática em busca de uma vida mais livre e criativa. Em função das desigualdades sociais dos centros urbanos, algumas manifestações culturais juvenis vêm criando elementos para dar novos significados ao seu anonimato e têm suas identidades profundamente marcadas pelas contradições e tensões do mundo atual, é o caso do hip hop.

Apesar de estarem imersas em um cenário social marcado por muitos problemas, as falas

¹ BENJAMIN, Walter. Rua de Mão Única. Obras Escolhidas v. II. São Paulo Ed. Brasiliense, 1987, p.194.

² A noção de periferia neste trabalho não se restringirá aos bairros fora da região central, visto que as favelas das zonas sul e norte têm gerado muitos grupos de rap e de dança de rua, crews (grupos) de graffiti.

dos jovens entrevistados, para esta e outras pesquisas que foram consultadas, mostram que suas expectativas por uma vida melhor ainda persiste. Observando e trabalhando com os integrantes do hip hop, como está descrito na introdução, foi possível perceber algumas oportunidades que são “criadas” não somente pelo espaço urbano mas pelo próprio jovem, em função da sua habilidade pra sobreviver com poucas ofertas, e do seu imperativo em agir, em vez de teorizar. É inegável que os conflitos e dilemas da vida nas grandes cidades geram uma sociedade mais solitária e individualista. Mas apesar de um cenário com poucas razões para comemorar, a fala dos jovens entrevistados para esta e outras pesquisas com as quais tive contato mostra que suas expectativas por uma vida melhor ainda persiste. Observando e trabalhando com os integrantes do hip hop foi possível perceber que algumas oportunidades são viabilizadas não somente pelo espaço urbano mas pelo próprio jovem, em função da sua habilidade para sobreviver com poucas ofertas, e do seu imperativo em agir, em vez de teorizar. Para quem observa as ruas e os indivíduos que nela circulam, e que tem o talento de saber usufruir do possível, e não do ideal, a cidade é um palco de novas experiências, encontros, e solidariedade.

Em 1985, Gilberto Gil dizia, em sua música *Barracos*, que “nos barracos da cidade, ninguém mais tem ilusão”. Para o movimento cultural hip hop, isto não é exatamente verdade. A letra, se escrita hoje e se levasse em conta o que vem sendo produzido culturalmente nas periferias e favelas do Brasil, especialmente no Rio de Janeiro, deveria ser repensada. Muitos destes espaços se transformaram em áreas de conflito, mas a produção cultural “orgânica” destas coletividades, longe de neutralizar seus problemas, mostra que acreditar é uma alternativa e que ela se tangibiliza através da arte, caminho que muitos jovens escolhem para expor as distorções e desigualdades que vão encontrando ao longo da vida. Para entender a capacidade desta juventude de conjugar a precariedade do lugar com a reconstrução do seu sentido, este capítulo apresenta “eixos teóricos”

ancorados em Robert Castel, Milton Santos e Michel de Certeau, autores que permitiram as costuras necessárias.

A convivência profissional com vários jovens do hip hop permitiu-me ver de perto as suas dificuldades financeiras. Conheci alguns dilemas acerca da sua inserção no mercado de trabalho e a forma como eles são afetados pelo desemprego em suas famílias. A abordagem sociológica que Castel faz sobre a questão do trabalho ajudou a compreender os problemas de adaptação dos jovens com os quais trabalhei. Eles buscavam no projeto que eu coordenava no SESC Rio as redes de proteção que lhes faltavam.

Uma experiência impactante na convivência com este grupo foi acompanhar alguns de seus integrantes nas suas “quebradas”.³ Surpreende a facilidade e a espontaneidade com que estes meninos e meninas circulam pela cidade. A rua para eles é lugar do público e do privado. Michel de Certeau me permitiu interpretá-los inúmeras vezes com seu *A invenção do cotidiano*. A força e a beleza da juventude anônima do hip hop, ora *outsider*, ora enquadrada pela sociedade de consumo, podem ser compreendidas por meio das observações sensíveis sobre as formas de invenção do cotidiano que foram capturadas por Certeau. A juventude carioca do movimento hip hop, seja como artista, seja como simpatizante, para tornar-se visível no mundo cria suas táticas e estratégias de sobrevivência usando a rua como aliado.

A sociedade pós-industrial impacta de forma decisiva a juventude e a produção cultural. Seu processo trouxe mudanças importantes para as questões do trabalho, para o uso da tecnologia, a formação de redes e para a forma de utilização do espaço urbano. Estes foram e são os elementos, o pano de fundo, para o surgimento e a resistência do movimento hip hop.

³ As quebradas são os lugares que tradicionalmente os jovens costumam frequentar, sejam locais onde moram ou espaços de lazer. Por exemplo, o viaduto de Madureira é uma quebrada.

1.1 Ponto de partida

As mudanças na sociedade pós-industrial e o surgimento e a transformação do hip hop

Para começar, é difícil definir o que é hip hop. Movimento cultural, movimento social, manifestação artística? No fundo, é um pouco disto tudo, mas será tratado aqui como um *movimento social urbano*. Sua complexidade demanda um olhar capaz de entender as particularidades de um tipo específico de juventude, contextualizando-a dentro do cenário social, político e econômico no Brasil e no mundo, indo além da simplificação que traduz o termo hip hop como balançar os quadris.

Antes de apresentarmos o hip hop, traçaremos em linhas gerais uma forma importante de organização civil, a dos movimentos sociais urbanos, que surgem ao lado dos movimentos tradicionais, ampliando o leque de possibilidades de transformação social. Partidos políticos e governo não vêm acompanhando o dinamismo da sociedade, tampouco têm contribuído para o protagonismo juvenil em importantes esferas, e a profissional é uma delas.

A urbanização desenfreada e contraditória dá sinais de que o compromisso prioritário dos governos é investir nos meios necessários à reprodução do capital, em detrimento aos investimentos nos meios de consumo e equipamentos coletivos (transporte, habitação saneamento básico, educação, etc) necessários á reprodução da força de trabalho.

No espaço urbano, a maior parte da população passou a ser alvo de problemas agudos. Acentuou-se o processo de formação das chamadas “cidades-dormitório” e a carência de condições para se ter domicílios adequados, levando a uma crescente favelização da população. Para Doimo, essas transformações no cenário urbano têm origem na fragilidade e na ausência de oferta de trabalho, impactando diretamente na drástica redução da renda familiar, fazendo surgir processos

organizativos que frequentemente são estimulados por agentes externos.⁴ A autora problematiza alguns ângulos da teoria sobre os movimentos sociais, à luz de Castells, que elegeu algumas características que são apresentadas pelos movimentos urbanos, entre elas:

- Estar conectado à sociedade por alguns importantes operadores organizacionais, tais como: mídia, profissionais e partidos políticos;
- Para conseguir acompanhar a transformação do significado urbano, de suas questões culturais, deve articular em sua prática: demandas de consumo coletivo, cultura comunitária e autogestão política;
- Mas embora deva estar ligado ao sistema político, de forma a alcançar, ao menos parcialmente, seus objetivos, um movimento social urbano deve ser organizacionalmente e ideologicamente autônomo.

O hip hop representa uma série de estratégias e proposições relativamente bem articuladas do movimento social brasileiro que tem produzido concretamente significativas ações de mobilização, projetos e reivindicações, contendo novas formas de ação política. A abordagem que Doimo realiza é útil para organizarmos as informações sobre o hip hop, no entanto ela não nos levará a um conceito do hip hop como uma categoria teórica generalizadora, pois isto seria um erro metodológico grave considerando o empirismo que inspirou este trabalho e que é a tônica do próprio hip hop. Para Doimo, a despeito de sua diversidade, os movimentos sociais urbanos apresentam como características básicas: “o fato de considerarem-se urbanos, ou ligados à cidade de alguma

⁴ DOIMO, Ana Maria. “Novas forças, velhos limites? Estudo de caso de um movimento social urbano” Serviço Social e Sociedade, n. 29, ano X, Ed. Cortez, 1989.

determinante; serem territorialmente definidos e, estarem mobilizados em torno de consumo coletivo, identidade cultural e autogestão política”.⁵ Nas palavras de Castells: tais características, quando juntas, formam uma força utópica que é suficientemente poderosa para enfrentar suas contra-partes” (apud Doimo).⁶

O hip hop é, sem dúvida, um ícone da cultura jovem urbana, e muito mais que simplesmente mexer os quadris, como é apresentado grosseiramente. Para DJ TR, um militante que tem dedicado boa parte de sua vida a pesquisar este movimento, ele pode ser apresentado como:

“uma filosofia de vida que não promove apenas o conhecimento a respeito dos seus próprios elementos. Ele é agente multiplicador de ensinamentos de “consciência política, sabedoria, entendimento, liberdade, justiça, igualdade, paz, união, amor, respeito, responsabilidade e diversão, superação de desafios, economia, matemática, ciência, vida, verdade de fatos e fé”.⁷

Foi com este espírito que os cinco elementos do hip hop, o break, DJ, graffiti, rap e, o mais importante deles (segundo seus integrantes), conhecimento, foram sendo agregados a esta cultura, que teve Afrika Bambaataa, Kool Herc e Grandmaster Flash⁸ como primeiros líderes ideológicos, que defendem e praticam até hoje os ideais do movimento que ajudaram a fundar.

Seu surgimento se deu nas ruas do Bronx no início dos anos 70, como resposta e sob o impacto de um importante momento nos Estados Unidos. Entre o final dos anos 30 e o final dos anos 60, a reestruturação urbana colocada em prática por Robert Moses em Nova York afetou

⁵ DOIMO, Ana Maria. Idem p. 3.

⁶ CASTELLS, Manuel. *The city and the grassroots. A cross-cultural theory of urban social movements*. London, Arnold, 1983.

⁷ DJ TR, *op.cit.*

⁸ DJ TR. *Acorda Hip hop, um movimento em transformação*. Rio de Janeiro, Ed. Aeroplano, 2007.

negativamente várias famílias, principalmente os negros, hispânicos e imigrantes de origem italiana e irlandesa, forçando o deslocamento de cerca de 170 mil pessoas. À época, a cidade passava por um sério racionamento de energia, o que provocou um blecaute que incentivou o saqueamento de várias lojas. Meses depois, uma visita oficial do presidente Carter para avaliar os prejuízos no bairro de South Bronx, visto como favela habitada por negros e hispânicos, os mais atingidos e esquecidos pela reforma urbana que aconteceu na cidade, consolidou a má reputação do bairro. Naquele momento o local já era conhecido pela população nacional como o “desgosto americano”.⁹

Nos anos 70, várias cidades americanas perderam gradativamente suas verbas federais para serviços sociais, enquanto as corporações substituíam as fábricas, o que acabou dando mais força ao setor de serviços. As imobiliárias adquiriam imóveis velhos para transformá-los em condomínios luxuosos, deixando aos moradores da classe operária uma reduzida área residencial, um mercado de trabalho enfraquecido e serviços sociais limitados. Segundo Jeff Chang, um jornalista americano que milita há mais de 14 anos no movimento hip hop:

“O hip hop é uma cultura de rua que reflete o abandono das vizinhanças do Bronx. Nos anos 60, metade dos brancos tinham mudado da área, o governo retirou seus serviços e os empregos deixaram o bairro. Aqueles que ficaram no Bronx eram extremamente pobres e os imóveis se desvalorizaram rapidamente. Nessa situação, com a região abandonada pelos negócios, pelo governo e pelos jovens brancos, os que ficaram formaram gangues para se proteger. No final de 68, historicamente conhecido pelos protestos juvenis, parte do Bronx estava tomada por gangues e traficantes. A violência chegou ao auge em 1971, e as gangues se reuniram para realizar o maior tratado de paz que Nova York já havia visto. A cultura hip hop é um efeito direto desse histórico acordo de paz. Depois de 1971, todo o Bronx mudou. Como os territórios das gangues não eram tão importantes os jovens passaram a sair e se encontrar em festas onde expressavam

⁹ ROSE, Tricia. “Um estilo que ninguém segura. Política, e a cidade pós-industrial no hip hop”. In Hershman, Micael. *Abalando os anos 90. Funk e hip-hip, globalização, violência e estilo cultural*. Rio de Janeiro, Ed. Rocco, 1997.

seu estilo. Quando as festas do DJ Kool Herc começaram, os jovens estavam procurando por uma alternativa¹⁰.

O autor relata a situação econômica da cidade de Nova York no início da década de 70. As condições da sociedade pós-industrial tiveram grande impacto sobre as comunidades negras e hispânicas, que foram especialmente afetadas pelo desemprego provocado pela substituição das fábricas pelos grandes conglomerados financeiros e a automação da cadeia produtiva.¹¹

É importante situar o hip hop no contexto da desindustrialização, mostrando como suas características refletem e contestam os papéis sociais legados aos jovens no final do século XX. Importantes mudanças pós-industriais na economia, como o acesso à moradia e às redes de comunicação, foram cruciais para a formação das condições que alimentaram o hibridismo e o conteúdo sociopolítico do hip hop.

“Por toda a América, as condições urbanas pós-industriais refletiram num complexo conjunto de forças globais que deram forma à metrópole urbana contemporânea. O crescimento das redes multinacionais de telecomunicações, a competição da economia global, a grande revolução tecnológica, a formação das novas e internacionais divisões de trabalho, o poder crescente da produção do mercado financeiro e as novas formas de imigração das nações industrializadas do Terceiro Mundo contribuíram para a reestruturação social e econômica da América urbana¹².”

A reestruturação dos bairros e dos mercados de trabalho afetaram vários aspectos da vida cotidiana. Isso pressionou as redes de comunicação locais e das comunidades, e diminuiu as

¹⁰ entrevista de Jeff Chang, autor do livro *Can't stop. Won't stop. A history of the hip hop generation*, concedida a Adriana Ferreira Silva do jornal Folha de São Paulo. Acesso em 10/05/2008. <http://www1folha.uol.com.br/foha/ilustrada/ult90u55195195.shtml>.

¹¹ ROSE, Tricia. *op.cit*

¹² ROSE, Tricia. *op.cit*, p.195.

poucas oportunidades de mobilidade social.

Os artistas mais jovens de hip hop, sejam eles porto-riquenhos ou afro-caribenhos, foram treinados para empregos em campos de trabalho que estavam em decadência ou que não existiam mais. Bambaataa, ex-líder de uma gangue conhecida como Black Spades, cresceu no lado sul do Bronx, uma das regiões mais violentas e deterioradas de Nova York entre as décadas de 60 e 70. Inspirado na luta política de Malcom X, Luther King e Panteras Negras, ele se mobilizou para criar alternativas de vida para os jovens de sua comunidade.

Histórico semelhante teve o DJ Kool Herc, outro fundador do hip hop. Saído de Kingston em 1967, o jamaicano buscava por melhores oportunidades que aquelas que seu país, em forte crise financeira, oferecia. Violência, desemprego, drogas e insatisfação política motivaram o DJ Kool Herc a levar seus equipamentos de som para as ruas, onde realizava festas ao ar livre, chamadas de *block parties*, velho costume jamaicano.

Esses e outros artistas tinham poucos recursos e se encontravam numa situação econômica marginal. mas cada um deles encontrou uma forma de se tornar conhecido como animador cultural, ao se apropriar de uma das mais avançadas tecnologias e forma cultural emergentes, gerando um jeito de contornar o desemprego.

“O sul do Bronx havia perdido 600 mil empregos industriais, 40% das vagas daquele setor havia desaparecido. Em meados dos anos 70, a renda média por habitante havia desabado para U\$ 2.430, ou seja a metade do que ganhavam em média os nova-iorquinos, e 40% da média nacional. A taxa de desemprego dos jovens alcançou 60%. Enquanto a cultura do blues havia se desenvolvido em condições de trabalho opressivas, a cultura hip hop se desenvolveu em condições de não trabalho”.¹³

¹³ entrevista com Jeff Chang, *op. cit.*

Se a mídia hoje dá um significativo espaço para divulgação do hip hop, o início foi bem diferente. Nos anos 80, um velado preconceito racial impedia que a grande mídia abrisse as portas para o hip hop. DJ TR, em *Acorda Hip Hop!* ao relatar a trajetória do movimento nos Estados Unidos, aponta a importância da mídia já desde o início, em suas palavras: “O que a mídia não controla, não decola”.¹⁴ Ele mostra que houve uma época em que a mídia não se interessava pelo hip hop. Grandes programas de TV não exibiam rappers por serem negros. “Apesar de ser escolhido pelos telespectadores brancos, o programa *The box*, da MTV americana, não exibia videoclipes de rap. O mesmo preconceito se manifestou no *Live Aid*, produzido pela MTV, quando, durante um dia inteiro, vários artistas famosos se apresentaram em benefício das vítimas de fome da Etiópia. Nenhum rapper foi convidado”.¹⁵ Segundo TR, somado ao fato de os rappers serem negros, a própria estética da música não encontrava respaldo pela grande mídia por apresentar um tom áspero, de protesto, com batidas e levadas diferentes do que se via naquele período. Quando o hip hop passou a interessar ao grande público, não apenas aos negros, a mídia sucumbiu, momento em que ela passou a “controlar” a situação, a partir disto, o hip hop decolou.

O selo CBS, forte àquela época, pressionou a emissora para exibir o clipe “*Billi Jean*”, de Michael Jackson, que em pouco tempo se transformou num astro da música pop. Mesmo assim, pouco espaço era dado à música do gueto. Os grandes selos rejeitavam os negros do rap, este gênero só interessava aos pequenos empresários. Segundo TR: “é apenas com a exibição de vídeos do Run DMC que começa a era do rap revolucionário”.¹⁶ Foi preciso que dois conhecedores e

¹⁴ DJ TR, *op.cit.*

¹⁵ DJ TR, *op.cit.*

¹⁶ DJ TR, *op.cit.* Run DMC era um grupo do Queens. Foi o primeiro a ter um clipe de rap a ser exibido na MTV. Seu álbum “*Rock box*” vendeu mais de um milhão de cópias em abril de 1984. p.72-73.

admiradores do rap se unissem para montar o selo Def Jam Recording: Rick Rubin, de origem branca e grande conhecedor de rock, e Russell Simmons, de origem negra e irmão de Run DMC. Russell vinha atuando como rapper desde 1977, quando estudava sociologia no City College de Nova York. Dois anos depois surgiram os primeiros discos de rap. Em novembro de 1984, Russell fala em entrevista à Billboard: “A proposta dessa empresa é educar as pessoas com o valor da verdadeira música de rua, lançando discos que ninguém no mercado distribuiria a não ser nós”.¹⁷

Como os grandes selos só se interessavam por artistas que pudessem dar lucro rápido e receavam a rejeição de importantes emissoras, como a MTV, foi preciso que alguns artistas mais experientes, engajados e habilidosos com o *show business* entrassem em cena para dar espaço ao hip hop. Durante os anos 80 a costa oeste do sul da Flórida transforma-se no local do rap *underground*.¹⁸

Em 1988 a MTV inclui em sua grade de programação o Yo! MTV Rap. Em poucos meses ele se torna o programa de maior audiência da tv americana e a emissora se rende ao rap, passando a dar espaço a vários artistas do gênero, divulgando também o movimento hip hop. Apesar disto, ela não exibe o clip de um grande sucesso do Public Enemy à época, “Rebel without a pause”, do álbum *It takes a nation of millions to hold us back*, um trabalho elogiado pela crítica, que considerou a proposta de conscientização do grupo bastante avançada para a época.

No mesmo ano, as mulheres dão início à sua inserção no mundo do rap. A gravadora Tommy Boy se interessa pelo trabalho de Queen Latifah, que se transforma em exemplo para a militância feminina contra o machismo colocado em prática pelos rappers em suas letras e condutas.

¹⁷ apud DJ TR, p.77.

¹⁸ DJ TR *op. cit.*

Segundo pesquisa do DJ TR:

“Embora o Public Enemy tivesse causado forte repercussão na sociedade, o grupo não chegou a causar o impacto do gangsta rap. Nascido nas ruas do bairro de Compton, o gangsta mostrou ao mundo, através de sua linguagem desmedida, a dura realidade do gueto”.¹⁹

No final dos anos 80, o hip hop consciente de seu papel político e engajado nas questões sociais da comunidade, começa a perder espaço. “Los Angeles subitamente lembra-se de seus bairros pobres. Assim, o rap da Costa Oeste começa a ganhar destaque. O polêmico NWA (Niggas With Attitude) é identificado como o pioneiro no estilo, apelidado pela mídia, *gangsta rap*”.²⁰ Rapidamente os empresários da indústria fonográfica identificaram uma grande possibilidade de lucro rápido. E assim foi. No início dos anos 90 o rap engajado e consciente passa a ter um papel coadjuvante.

1.2 Hip hop “do lado de cá”

Traduzindo a tradição

Seguindo uma tendência mundial, nos anos 80 a economia brasileira se abria cada vez mais ao mercado externo, flexibilizando suas restrições à exportação de bens de consumo, juntamente com o fim da Lei de Informática, que limitava a importação de tecnologia. Como desdobramento desta nova realidade, à medida que o Brasil vai se expondo mais no cenário mundial, surge com mais força a necessidade de “esclarecer” e afirmar nossa brasilidade, mostrar que nossa cultura não

¹⁹ DJ TR, *op.cit*, p.96.

²⁰ DJ TR, *op. cit*, p.96.

se resumia ao samba das mulatas exuberantes, uma quebra de paradigma na comercialização da nossa imagem na esfera cultural, uma tentativa que teve início com a Bossa Nova, nos anos 50. É nesse período que São Paulo, já na condição de coração industrial do Brasil, dá os primeiros passos na inserção brasileira na cena hip hop.

Se o surgimento do hip hop nos Estados Unidos foi marcadamente influenciado pelas condições socioeconômicas do final dos anos 60, início dos anos 70, em solo brasileiro não foi diferente. No Brasil, o impacto do processo de industrialização se deu nos anos 80, e não por acaso, momento também de chegada da cultura hip hop. São Paulo, representando a metrópole mais industrializada do país e também maior representante dos conflitos trabalhistas e sociais, é a primeira cidade brasileira a inspirar sua juventude através do movimento hip hop, que já começou representando a resistência de uma juventude afro-descendente, dando continuidade a um processo de construção de identidade negra. Nos anos 80 tivemos também, no Brasil, o surgimento de alguns tipos de movimentos sociais que davam voz a questões de gênero e raça, principalmente, em busca de uma organização social que respeitasse a pluralidade, e que mais democraticamente legitimasse as novas ações reivindicatórias.

“Antes de “acontecer”, o hip hop teve como embriões os bailes black cujo apogeu foi nas décadas de 60-70, e à medida que seu público foi se dispersando, o hip hop foi chegando, gradativamente se fundindo até ficar apenas o hip hop”.²¹ O orgulho racial e a forte presença da juventude que dançava com Jorge Ben, Cassiano, Gerson King Combo e Toni Tornado, preparavam, junto com as equipes de som, aquilo que na seqüência viria a ser o hip hop que, apresentando formas narrativas de protesto diferenciadas, assim como aconteceu nos bailes black, teve na forma

²¹ Claysoul é DJ, teve equipes de som nos anos 80 e hoje organiza a festa “Soulbalanço”. Entrevista concedida em julho/2008.

de dançar seu pontapé mais importante no Brasil.²²

Um dos grandes nomes e incentivadores do hip hop brasileiro veio de Pernambuco. O dançarino de *break dance* Nelson Triunfo, com seu profundo conhecimento sobre o maracatu e o frevo, envolve-se com o movimento hip hop aos 15 anos. Em 1977, quando se muda para São Paulo, Triunfo se relaciona com as equipes de som locais que promoviam festas *soul*. Sua idéia amadurecida e organizada sobre o *soul* faz com que ele crie um grupo de dança formado por jovens que ele observava nos bailes. Seu grupo começa a viajar pelo Brasil divulgando o trabalho, mas uma nova onda chega ao Brasil em 1983, a *break dance*. Era o efeito “Billi Jean”, que já contava com a imagem de Michael Jackson encantando a juventude com seu jeito de dançar. Triunfo absorve esta nova onda e, como aconteceu no Bronx, passou a organizar festas na rua 24 de Maio, em São Paulo.²³

Durante bastante tempo os cariocas adotaram o hip hop paulista como referência, e este por sua vez, quando chegou ao Brasil, adotou o estilo americano de Nova York. Mas, segundo informação do DJ Raffa:

“o que se fazia em Nova York era um estilo chamado def (batidas mais pesadas e com ritmo mais lento) e, em Miami, o miami bass (vertente do electro, com uma batida mais rápida). O def inspirou a galera de São Paulo. Por sua vez, do miami bass nasceu o funk do Rio de Janeiro (...) Em Brasília, o som que se desenvolveu e criou identidade própria, não foi inspirado em Nova York, tampouco em Miami, mas em Los Angeles. Foi o som eletrônico mais pesado como o do NWA e Ice T, precursores do estilo conhecido como gangsta rap, vindo dos bairros da periferia de Los Angeles, que contaminou os grupos e bailes do DF. Esse estilo predominou e serviu de inspiração à primeira

²² Sobre a influência do movimento negro no hip hop, notadamente o paulistano, ver tese de doutorado de João Batista de Jesus Felix, *Hip hop: cultura e política no contexto paulistano*, UNICAMP/2005.

²³ DJ TR, *op.cit.*

geração do rap nacional nos anos 90.”²⁴

DJ Raffa faz uma ressalva:

“Quero deixar bem claro que no início do rap nacional, os letristas e MCs não tinham ainda a visão política, social e de denúncia do hip hop de hoje. Todos éramos muito jovens e a falta de informação grande. A preocupação era de fazer as pessoas dançarem e não pensarem nos problemas do dia-a-dia. Com o passar dos anos, o rap nacional evoluiu em todos os seus aspectos. Amadureceu muito a visão sobre a favela e a periferia, a auto-estima e a discussão de temas como racismo, polícia corrupta e violência doméstica – esta última, após a ascensão da mulher no movimento”.²⁵

No caso do Rio de Janeiro, Giordana Moreira²⁶, militante desde os anos 90 que atua como coordenadora da ONG Comcausa, diz que hip hop não surgiu na periferia. Ao contrário do que aconteceu em São Paulo, no Rio ele veio do movimento *underground* iniciado pela classe média, e tinha à frente a ATCON (sigla para Atitude Consciente), uma coletividade cujo membro mais famoso era o rapper Gabriel O Pensador. Começou gerando polêmica ao discutir arte e mercado. “Se faz sucesso não é engajado”, “Se não é negro não representa ideologicamente”, e com tensões desta ordem o hip hop carioca foi se estabelecendo na cidade. Segundo Def Yuri, na sua chegada ao Rio de Janeiro, no hip hop prevalecia a essência do movimento:

“Até o fim dos anos 80, início dos 90, era coisa de playboy, revoltado (...) o tom de protesto de fato foi para o inferno depois. Um aspecto importante é que nos anos 80 tudo é realmente junto e misturado pela essência, e não por outros fatores. Nos anos 90 quando batiam no Gabriel por ser "rico" eu dizia - daqui um pouco para rimar tem que

²⁴ DJ Raffa, *Trajatória de um guerreiro*. RJ, Aeroplano, 2007. p.48.

²⁵ DJ Raffa, *op cit.* p.83.

²⁶ Giordana Moreira foi entrevistada em agosto de 2007 e novembro de 2008.

morar na rua, afinal o favelado ainda tem um barraquinho ...
ganhei algumas inimizades com isso”.²⁷

Segundo Yuri, para falar do hip hop carioca é necessário citar a sua verdadeira origem: a praça Sãos Pena, o ferro-velho de Botafogo e o Mackenzie, no Méier. Para ele a participação da classe média se dava porque era ela que trazia os discos. Para Toni C, a geografia pode ter interferido no estilo carioca de articular o movimento hip hop:

”tenho a impressão, vale reforçar, impressão, dele ser mais festivo, performático, integrador, por diversos motivos, inclusive geográfico, climático e cultural. Lí num livro recentemente, por exemplo, que na década de 70 o funk (original de James Brown e tal), o soul e equipamentos de som importados chegavam primeiro no RJ, através do porto, e isto foi responsável por termos até hoje grandes equipes de bailes e a proliferação do chamado funk carioca”.²⁸

A expressão “do lado de cá”, segundo DJ Boneco, expressa o descontentamento do pessoal da zona norte e baixada que buscava por um hip hop mais engajado, *underground*, enquanto a zona sul, o “lado de lá”, fazia um hip hop mais comercial, *mainstream*, distanciado das questões sociais e das reflexões do movimento. Ele explica:

“surgiu na época em que as músicas do *“mainstream”* do hip hop tiveram maior ascensão na zona sul da cidade, e aí o que se via era que o caráter social da coisa não era nenhuma prioridade daqueles novos consumidores que claro tiveram sua importância na parte do entretenimento, mas eu notava, que o que foi construído na fase de amadurecimento filosófico pelos integrantes (do hip hop), na sua maioria da baixada fluminense, zona norte, oeste e muitas

²⁷ Def Yuri atua no hip hop desde 1980. Começou como dançarino de break, depois foi MC, hoje é um articulador político do movimento. É carioca e tem 37 anos. Entrevista concedida em outubro/2008.

²⁸ Toni C é autor do livro *Hip hop a lápis* e diretor do filme *É Tudo Nosso*, de 2007. Concedeu entrevista por email, em novembro/2008. Durante as entrevistas e todo trabalho de pesquisa de campo, foi observada a preocupação de não ser leviano nas críticas à atuação dos integrantes do hip hop, Apesar das divergências internas, acusações diretas e confrontos abertos não foram manifestados pelos entrevistados. Na opinião da pesquisadora deste trabalho, sinaliza desejo de proteger a união dentro da cultura, sem deixar de dar espaço aos questionamentos internos.

comunidades da zona sul da cidade, não obtiveram nenhum tipo de retorno, pelo contrário”.²⁹

Para MV Bill, o rap carioca ainda precisa aproveitar mais suas influências culturais locais:

“é inconcebível que um grupo de rap carioca fale ‘morou, mano?’, ou ‘é nós na fita’, igual aos caras de São Paulo. Porque isso não é gíria do hip hop, é gíria de São Paulo, como ‘já é!’ é gíria do Rio de Janeiro. A preocupação é séria: “uma coisa que eu tenho dito é que eu acho que os grupos precisam se preocupar em sair da caricatura. Sair da caricatura é não querer ser o Mano Brown, porque só vai existir um. A gente tem que olhar novas coisas, tem que criar muito mais”.³⁰

Outros Estados concordam e preferem criar sobre uma base que privilegie a cultura brasileira, e local. Reclamando não somente da influência americana, como da influência dos paulistas, o rapper X de Brasília, integrante do grupo Câmbio Negro, dá seu recado: “como é que pode rapper de Brasília ficar falando “mano“, “treta“, “mina“, temos nossa personalidade em Brasília, não precisamos dos paulistas. Cada um faz seu trabalho e dá seu recado”.³¹ Mas as opiniões de Bill e Câmbio Negro não predominam. Para o DJ TR, “Isso já aconteceu, mas numa época em que tínhamos São Paulo como referência pra gente montar o nosso próprio movimento. A maioria tem um pensamento descolado, ou *underground*, como eles mesmos gostam de chamar, desenvolvido na Lapa”.

A possibilidade de hibridismo na cultura hip hop fortalece e amplia sua influência. É o que defende o próprio Afrika Bambaataa, que também acredita que o Brasil deve aproveitar melhor sua

²⁹ DJ Boneco, ou Walnir dos Santos. Entrevista concedida em setembro/2008.

³⁰ <http://smusica.blogspot.com/2006/12/o-hutuz-rap-festival-do-bernardo.html> acesso em 12/10/2008.

³¹ X, ex-rapper do Câmbio Negro. Extraído do filme *É Tudo Nosso*, de Toni C, 2007.

própria cultura, veremos melhor esta particularidade do hip hop no capítulo 2. O Recife é um exemplo disso. Lá encontra-se um hip hop com uma grande mistura de batidas e ritmos, experimentando bastante o que a cultura local produz, sem se distanciar do engajamento: côco, embolada, frevo, etc. A articulação política do hip hop naquela cidade quase sempre consegue reunir os quatro elementos estéticos da cultura para refletir sobre os rumos futuros do movimento no Recife e no nordeste, como um todo. Também criam grupos de discussão regionais e nacionais pela internet e realizam fóruns semestrais de discussão e apresentações artísticas, ratificando a fala de muitos artistas do hip hop que aponta o conhecimento como o quinto e mais importante elemento da cultura³². Em Recife, também não foi o rap que introduziu o hip hop na cidade:

“primeiro conhecemos o break, só nos anos 90 é que veio estourar o rap, rap americano, depois o nacional. Em 97 foi o boom com Faces (do Subúrbio) e Sistema X, duas bandas de peso no cenário local, que ainda existem, isso tudo no rolo do mangue beat. Chico Science ajudou muito a divulgar o rap, boa parte da galera do hip hop é fã do mangue beat e alguns foram protagonistas da cena mangue como é o caso do Faces. Naquela época a política no hip hop quase não existia, a política no hip hop veio aflorar no início dos anos 2000 e se mantém até hoje”.³³

Durante os quase sete anos de atuação no SESC Rio, realizamos vários encontros focando o hip hop. Em sua esmagadora maioria rappers e DJs eram as presenças mais constantes, os mais interessados em conhecimento. Os grafiteiros, em termos gerais, eram os mais ausentes. Não é prudente afirmar que é uma questão recorrente no hip hop, não investigamos “todo” hip hop, o que

³² A Associação Metropolitana de Hip Hop faz reuniões quinzenalmente no Sindicato dos Bancários em Recife. Em junho de 2006 participei de uma destas reuniões. Pouco a pouco, após suas atividades profissionais os jovens artistas de todos os elementos chegavam para discutir o Encontro Nordestino de Hip hop que estava sendo planejado para aquele ano, e as articulações locais e em outros estados.

³³ Sérgio, o Sociólogo da Favela faz parte da Associação Metropolitana de Hip Hop. Entrevista concedida em junho 2006 em Recife-PE. *op. cit.*

seria impossível, pois o movimento é muito maior do que uma pesquisa acadêmica, mas o que foi visto, em alguns momentos, é que os artistas de graffiti, especialmente os da *old school*, não reconhecem esta arte dos muros como elemento do hip hop, pois não concordam com a “rendição” do movimento à mídia, acusando os rappers de só pensarem em lucro financeiro e os b-boys de serem alienados e só pensarem no corpo. Durante todo o projeto Geração Hip Hop os artistas do graffiti foram os mais distantes e os mais resistentes às atividades que não estivessem diretamente ligadas ao graffiti, principalmente aquelas que trabalhavam formas de expressão corporal. O que pude observar no Rio de Janeiro é um maior distanciamento entre os elementos, um diálogo menos intenso do que aquele que percebi à época de minha visita à Associação Metropolitana de Hip Hop. Em relação à integração dos elementos no Recife, ele argumenta:

“Tem as vaidades entre os elementos, natural, estamos falando de arte, artistas... mas no hip hop ela é muito aguçada justamente por ser um segmento na maioria feito por jovens e pessoas com baixo nível de escolaridade... a vaidade é parte da raça, do ser humano de um modo geral”.³⁴

Existe uma polêmica em torno do rap que reside mais basicamente sobre a sua maior capacidade de geração de renda e fazer mais sucesso que os outros elementos do hip hop. Por ser um produto cultural com maior facilidade de difusão, ele é mais facilmente massificável, o que dá mais força ao poder e ao efeito de seu discurso. O rap, sem dúvida, na esfera mundial, é o que mais fatura no hip hop, mas no Brasil o graffiti tem mostrado ser uma ótima forma de geração de renda. À minha afirmação de que muitos grafiteiros não se considerarem do hip hop, Def Yuri argumenta:

“Fenômeno já conhecido: viram artistas plásticos e

³⁴ Sociólogo da Favela, *op. cit.*

passam a observar o hip hop como algo menor, aí mergulham no mundo das artes, onde são absorvidos num primeiro momento, e depois são colocados de escanteio para mostrar a diferença dos tradicionais, de quem está chegando... aí os grafiteiros se revoltam e readquirem a identidade hip hop na marra... já vi esse filme várias vezes”.³⁵

Na matéria sobre o graffiti feita pela revista Estampa, que tem como chamada de capa: “Enquadraram o grafite”, lê-se um relato sobre o deslocamento desta arte de rua dos muros para as galerias e para os desfiles de moda, presente em estampas de tênis da Nike. Em linhas gerais, mostra uma atitude irreverente que sai do *underground* para o *mainstream*. Artistas de graffiti foram requisitados para decorar quartos de hotéis de luxo em Copenhague, como aconteceu no Hotel Fox em abril de 2005, contratados pela Volkswagen para o lançamento mundial da marca de automóvel do mesmo nome do hotel. Speto, um grafiteiro paulista, foi o único brasileiro entre os 40 de 16 diferentes países que participou desta ação de marketing, cuja estratégia era posicionar as vendas do automóvel para o público entre 18 e 25 anos. Segundo a revista, esta tendência da arte de rua chegando ao *mainstream* se explica porque:

“as classes mais endinheiradas tiveram súbito interesse pelo que acontece nas tribos periféricas, é o baile funk invadindo as casas noturnas badaladas, a grife Gang das funkeiras no guarda-roupa das “patricinhas”. É romântico ter contato com a realidade, buscar um novo jeito de ser”³⁶

³⁵ Def Yuri, *op. cit.*

³⁶ Revista Estampa. “Moldura Urbana”, Ed. Valor Econômico, SP, agosto/2005, p. 23.

A relação entre os modelos *underground* e *mainstream* não aparece sob a forma de “guerra por posições”, ou de disputa aberta, mas os conflitos são latentes. Existem aqueles que são a favor de dialogar com a mídia e aqueles que querem evitá-la por significar se vender ao mercado, o que pode representar vender a resistência e o protesto contra a realidade social da periferia.

Alguns artistas conseguem dialogar com o mercado e com a arte

engajada, é o caso de Marcelo Eco, autor do graffiti acima, um importante protagonista da cena hip hop há mais de 15 anos, já considerado como “velha escola”. Bastante respeitado pelos artistas que estão chegando, e pelos que já chegaram, seu engajamento não invalida sua opção por viver de sua arte. Ele fala um pouco sobre o assunto: “No começo, eu via o graffiti como ideologia, nem dar entrevista eu aceitava. Hoje aprendi a viver do graffiti”.³⁷ Assim como vários outros talentosos grafiteiros, Marcelo Eco já fez grandes campanhas, como por exemplo para a Nike, desenhando estampas para tênis, painéis cenográficos para desfiles e peças de teatro (como veremos na página



³⁷ Entrevista concedida ao Jornal do Brasil publicada na matéria “Tempo de Grafite” na revista DOMINGO em 14/10/2007. p. 23. Marcelo Eco começou a grafitar em São Gonçalo aos 13 anos.

seguinte, com o artista na extrema direita da foto). Como ele, vários outros de outras estéticas do hip hop vêm transformando arte em geração de renda.

O hip hop há algum tempo passou a representar importante fonte de geração de renda, de trabalho vinculado a vários tipos de expressão artística, o que não invalida suas formas de protesto. Assim como aconteceu nos Estados Unidos, a realidade socioeconômica brasileira foi a grande fonte de inspiração para a chegada da cultura hip hop no Brasil. Não foi diferente em outros locais. Atualmente o hip hop se espalha pelas grandes cidades de países pobres e ricos, e se



reproduz apropriando-se da cultura americana, sua origem, e da cultura local de onde se manifesta.

No Brasil, esta apropriação da cultura nacional misturando-se aos atributos da cultura americana é bastante evidente e rica. Como a arte é um fenômeno social que tem sido fortemente influenciado pela modernidade e pelo processo de urbanização, de norte a sul do país proliferam grupos que mostram sua capacidade de criação bastante influenciada pela territorialidade que, para o hip hop é espaço de poder. Como apontamos anteriormente, o cenário socioeconômico dos Estados Unidos dos anos 70 já sinalizava o surgimento e os impactos da sociedade globalizada que temos hoje. O hip hop se contrapõe a um tipo de gestão urbana segregadora, reivindica a

valorização do espaço público enquanto espaço social.

Para entendermos historicamente as dimensões social e política do espaço urbano cabe ressaltar que, é na transição da sociedade rural-agrícola para a sociedade urbana que localizamos as transformações da noção de território. A região agrícola se transformou num local vulnerável e enfraquecido e em seu lugar deu-se o urbano caracterizando-se como um espaço de sobrevivência, mesmo considerando a precarização das relações de trabalho.

No Brasil, principalmente a partir dos anos 50, a transformação do subúrbio de área rural e agrícola em espaço industrial e endereço daqueles que não conseguem viver na área central da cidade, fez disseminar novas relações sociais e econômicas que estão sendo mediadas pela cidade.

Uma nova economia, a da indústria, trouxe um novo personagem: o operário:

“O operário, diferente do caipira e do escravo, não era um agente natural da ordem. Ao contrário, trazia consigo o novo germe das mudanças históricas. Em princípio anunciava uma nova modalidade de relacionamento social, a do contrato, e um novo modo de acumulação de riqueza, o lucro”.³⁸

A globalização impôs novas regras e lógicas à sociedade, atribuindo às cidades novas formas e novos sentidos, pressionadas pela racionalidade do mercado. Ao forçar o deslocamento de inúmeras comunidades rumo a um espaço de menor prestígio, tem-se um processo de fragmentação social e política que rouba do indivíduo a soberania da condução de sua vida. Milton Santos resumiu bem este poder do capital sobre o espaço geográfico: “Os atores mais poderosos se reservam os melhores pedaços do território e deixam o resto para os outros”.³⁹

³⁸ MARTINS, José de Souza. Subúrbio. *Vida cotidiana e história do subúrbio da cidade de São Paulo*. SP Ed. Hucitec, 1992. p.8.

Logo, as circunstâncias econômicas e sociais que formaram o cenário para o surgimento do movimento cultural hip hop em Nova York continuam atuais e influenciando a juventude de vários países. A transferência do grande capital para um pequeno número de mega-corporações, o aumento da especialização da mão-de-obra e do desemprego, e o avanço tecnológico, que exclui mais do que inclui, são elementos que têm dado forma e conteúdo ao hip hop em vários cantos do mundo. Com a reestruturação da força produtiva, a especialização é uma realidade que dá espaço a grupos cada vez mais restritos dado o avanço tecnológico que suprime postos de trabalho, culminando na precarização da mão-de-obra, aumentando a informalidade.

Com a gradativa e constante redução do emprego formal, alternativas de geração de renda são buscadas para preencher o espaço deixado pelo modelo tradicional de relação trabalhista, que não absorve a oferta de mão-de-obra, sobretudo aquela força de trabalho com pouca qualificação e quase nenhuma experiência que é a característica do trabalhador jovem da periferia, que, por sua vez, descredita da relação de trabalho segura, apesar desta ainda ser desejada por oferecer importantes representações sociais.

1.3 A centralidade do trabalho

Para entender a escolha cultural pelo hip hop

A questão do trabalho foi e continua sendo vital para entendermos o movimento hip hop. Não foi por acaso que o início dos anos 70 inspirou os jovens negros e hispânicos do Bronx. As relações de trabalho se transformaram. O sonho do pleno emprego não se concretizou e torna-se

³⁹ SANTOS, Milton. *Por uma outra globalização*. RJ, Ed. Record, 2005. p.79.

irrealizável a cada dia. A necessidade de sobrevivência de jovens com pouca qualificação e baixa escolaridade leva um número cada vez maior de trabalhadores ao mercado informal de trabalho, o que é confirmada pela pesquisa de Marcio Pochmann sobre trabalho e juventude:

“O desemprego juvenil, sem paralelo na história nacional, emerge como um dos problemas mais graves da inserção do jovem no mundo do trabalho. Além disso, as ocupações que restam aos jovens são na maioria das vezes, as mais precárias, encontrando-se praticamente bloqueadas as portas de ingresso aos melhores empregos. O quadro de escassez de empregos, em meio ao elevado excedente de mão-de-obra, torna os jovens um dos principais segmentos da população ativa mais fragilizados”.⁴⁰

A energia e a capacidade produtiva ociosa deste jovem é gasta nas ruas, visto que a escola não consegue absorver este grande exército à espera do primeiro emprego. Logo, sem deixar de se apresentar como a confirmação de suas limitações e ausências, a rua passa a ser também um espaço de formação de redes sociais que acabam por representar, tanto quanto possível, uma rede de proteção próxima.⁴¹

Em *As metamorfoses da questão social*, Rober Castel mostra o impacto da transferência da tutela do Estado para o contrato de trabalho que, no fim do século XVIII, desemboca na modernidade liberal. Para ele,

“a instituição do livre acesso ao trabalho é, sem dúvida,

⁴⁰ POCHMANN, Marcio. Emprego e desemprego no Brasil: as transformações nos anos 90. CESIT/Unicamp, 1998, mimeo.) p.9.

⁴¹ CASTEL, Robert. *As metamorfoses da questão social. Uma crônica do salário*. Petrópolis, Ed. Vozes, 1998. Segundo o autor, para vários grupos populares, a precariedade das condições de trabalho pôde, frequentemente, ser compensada pela densidade das redes de proteção próximas. *op.cit*;

uma revolução jurídica tão importante quanto a revolução industrial de que, aliás, é a contrapartida (...) sob o reino das tutelas, a condição de assalariado asfixiava-se. Sob o regime do contrato, ela se desenvolve, mas, paradoxalmente, a condição operária se torna frágil ao mesmo tempo em que se liberta. Descobre-se, então, que a liberdade sem proteção pode levar à pior servidão: a da necessidade".⁴²

Considerando a baixa receptividade e as raras oportunidades que o mercado de trabalho oferece ao jovem e a relevância, ainda, da dimensão do trabalho para todo indivíduo, a adesão ao hip hop, além de ser uma escolha de identidade, de pertencimento a um grupo, é uma filiação possível, capaz de se apresentar como formas de compensação da dificuldade de mobilidade na estrutura social e da desfiliação provocada pela ausência do trabalho formal, e conseqüentemente dos ganhos simbólicos que ele engendra. Para Castel, esta desfiliação significa refazer um caminho. A noção, para ele, pertence ao campo semântico da invalidação social.

"Ao tema da exclusão, hoje abundantemente orquestrado, preferirei o da desfiliação para designar o desfecho desse processo (...). A exclusão é estanque. Designa um estado, ou melhor, estados de privação (...) Procurar a relação entre a situação em que se está e aquela de onde se vem, não autorizar as situações extremas, mas juntar o que se passa nas periferias com o que acontece em direção ao centro".⁴³

Números sobre a violência nas grandes cidades apontam os prejuízos sociais provocados pelo desemprego, que afeta de forma particular os jovens de baixa renda da periferia, devido à sua proximidade com o comércio varejista de drogas que, em última análise, não é o principal

⁴² CASTEL, Robert. *Idem*, p.44.

⁴³ *idem*, *ibidem*.

responsável pela grande violência urbana.⁴⁴ Planos interrompidos e expectativas frustradas são realidade no atual panorama do mercado de trabalho do mundo atual.

Apesar da insegurança e instabilidade que a arte, enquanto geração de renda e profissão oferece, ela torna-se uma opção para vários jovens artistas do hip hop. Eduardo André, o Edu b-boy, fala da sua relação com trabalho:

”Eu comecei a fazer faculdade de administração mas saí porque não consegui pagar. Trabalhava numa empresa mas fui mandado embora porque meu setor foi extinto. Dispensei vários trabalhos de dança por causa do trabalho, porque não queria trocar o certo pelo duvidoso, e no final, não adiantou. Atualmente vivo da dança, mas não dá pra pagar todas as contas, tenho que fazer bicos aqui outros ali com outras coisas.⁴⁵

Já Claudia Talita pensa diferente: “Não sinto a menor falta de ter um patrão, cumprir horário (...) não vai ser uma carteira assinada que vai me dar segurança. No final, isto não adianta nada mesmo. Pelo contrário, ficarei limitada, prefiro fazer tranças e ter tempo para discotecar”.⁴⁶ Atualmente, a ênfase no trabalho se dá mais pela sua capacidade de integração social e menos pela capacidade de geração de riqueza. Os aumentos da taxa de desemprego aberto ⁴⁷ e das relações trabalhistas precárias afetam principalmente os jovens moradores da periferia e com baixa qualificação.

⁴⁴ MISSE, Michel. *Violência o que foi que aconteceu?* Jornal do SINTURF, ano XVII, n. 529, 2002. Artigo também publicado no site do IFCS/UFRJ. <http://www.necvu.ifcs.ufrj.br/arquivos/Violenciaoquefoiqueaconteceu.pdf> acesso em 12/11/2008.

⁴⁵ Eduardo André é dançarino de hip hop, mora no centro, faz parte do grupo de dança de rua Fator 4. Entrevista realizada em julho/2008.

⁴⁶ Claudia Talita é DJ, faz parte do grupo feminino de rap e DJ, Anastácias. Tem 25 anos e mora em Rocha Miranda. É de Porto Alegre e vive há 5 anos no Rio, trabalha como trançadeira. Entrevista realizada em julho/2008.

⁴⁷ Cf. site oficial do SINE (Sistema nacional de Emprego), desemprego aberto caracteriza-se quando o desempregado procura por trabalho de maneira efetiva por no mínimo 30 dias.

Em sua maioria, os jovens que começam a trabalhar produzindo shows e eventos de funk e hip hop, seja cantando ou agenciando outros artistas, o fazem por falta de alternativas profissionais. Para o *rapper* Kall, da posse ⁴⁸ Conceito de Rua, de São Paulo, o “problema é que as pessoas preferem ser empregados pacíficos e apáticos a serem super-heróis no hip hop desprofissionalizado”.⁴⁹ A questão do trabalho tem sido fortemente influenciada pelo processo de urbanização e modernização das cidades e interfere diretamente nas formas de socialização da juventude. A assinatura da carteira de trabalho ainda tem grande valor simbólico na vida das camadas populares. Como se praticando a aceitação do seu destino, que lhe reserva um espaço de subordinação na esfera do trabalho, ou talvez de proteção próxima, como disse Castel, o fato é que o trabalho formal, mesmo representando menor geração de renda, ainda ocupa espaço de relevante representação social para muitos jovens trabalhadores.

Se, por um lado, a inserção no mercado formal permite um status que confere ao jovem uma posição privilegiada em sua comunidade, por outro, a urbanidade viabiliza um novo ganho simbólico. O espaço urbano com suas ruas e praças dá oportunidade para uma vida mais livre e criativa, que convida à ousadia e a formas irreverentes de socialização e criação coletiva, transformando as ruas em um palco que permite fazer da arte uma possibilidade concreta de geração de renda. Esta utilização da “urbes” é a afirmação das maneiras de fazer, estratégias para preenchimento dos espaços deixados pelos vínculos e ganhos que não são possíveis dentro de um modelo mais

⁴⁸ As posses são coletivos de jovens artistas e integrantes do movimento hip hop, grupos organizados que se articulam e se reúnem para praticar e articular politicamente e artisticamente o movimento. Algumas mais organizadas se transformaram em grupos maiores, se aliando com instituições e ONGs ou mesmo, elas próprias, se transformando em ONGs com CNPJ para poder participar de editais de fomento à cultura e receber apoio financeiro governamental.

⁴⁹ Cf. Entrevista publicada na tese de doutorado de João Batista de Jesus Félix, *op.cit.*, p.31. A fala do rapper tinha como contexto a mesa de debates realizada durante a Semana de Cultura hip hop, realizada em São Paulo de 1 a 5 de julho de 2002. Um dos temas era Hip Hop, profissionalização e mercado. No capítulo 2 desta dissertação serão mostradas as formas de apropriação da mão-de-obra dos artistas emergentes da cena hip hop, e das distorções encontradas nas suas relações de trabalho no setor cultural.

convencional de socialização, como o que percebemos nas camadas médias, onde a liberdade, em geral, é mais restringida.

Alguns artistas do hip hop não sentem falta de uma relação formal de trabalho, preferem a autonomia de gerar renda por conta própria, optando pela própria gestão do seu tempo em vez da obrigatoriedade do horário exigida pelo patrão. Mas a maior parte ainda prefere o trabalho formal com a “segurança” da carteira assinada, que ainda carrega significados sociais importantes. A maior parte dos jovens que integram o hip hop tem em comum relações de trabalho precárias e baixa escolaridade no núcleo familiar. Isto pôde ser constatado durante os quase três anos de desenvolvimento do projeto Geração Hip Hop, que contou com um trabalho de avaliação e monitoramento das atividades realizadas dentro do projeto. O objetivo era acompanhar o impacto do projeto junto aos jovens e formatar uma metodologia social que pudesse ser multiplicada por outras instituições. O Instituto Imagem e Cidadania (IMAC), contratado para esta função, entrevistou todos os jovens artistas ao longo das etapas do projeto, abordando vários temas que compõem a realidade juvenil, particularmente aquela da periferia.

Os 49 jovens que participaram do projeto residiam na Baixada Fluminense e na zona norte e tinham entre 16 e 28 anos. Segundo relatório realizado pelo IMAC, apenas dois participantes tinham tido uma relação formal de trabalho até o início do projeto, em novembro de 2004. A maioria gerava renda eventualmente através de pequenos trabalhos que, às vezes, estavam ligados ao hip hop (tais como, trançadeiras, aulas de dança, desenho para estampa de camisetas, confecção de fanzines etc.). Para 40% deles, a participação no projeto estava vinculada à necessidade de conseguir atividade remunerada associada à melhoria da qualificação profissional, especificamente a artística. Como estar regularmente matriculado na escola não era pré-requisito para participar do projeto, a maior parte não tinha gratuidade para o transporte público, o que tornava a ajuda de custo

fundamental à permanência destes jovens.

Dois fatos recorrentes chamaram a atenção durante o trabalho com estes jovens artistas do hip hop que participaram do projeto: o desejo de uma relação formal com o SESC Rio ⁵⁰ (vários pediam pelo contra-cheque no dia do recebimento da ajuda de custo, quando na verdade o documento que oficializava o pagamento era RPA), e o desligamento do projeto para se inserir no mercado formal, argumentando que ter carteira assinada era muito importante, mesmo que fosse para ganhar só um pouco mais do que ganhava como ajuda de custo, R\$ 240,00, sendo obrigado a cumprir uma carga horária de 40 horas semanais. As atividades do projeto não ofereciam certificados oficiais de participação, mas contribuíam bastante para a qualificação geral e artística dos jovens (vale ressaltar que todos foram selecionados a partir da sua habilidade artística em algum dos elementos que representam o movimento - break, grafite, rap e DJ), o que confirma a pesquisa realizada pelo Fundo das Nações Unidas para a Infância que em 2000 identificou nos fatores econômicos, um dos grandes motivos da evasão escolar.

Em vários momentos constatou-se o desconforto do jovem com o fato de morar em favelas e o desejo de sair delas. Alguns dos jovens do projeto Geração Hip Hop, ao serem consultados sobre o que iriam fazer com o salário em euro que iriam receber na França, a resposta mais ouvida era: guardar o dinheiro e comprar uma casa fora da favela. Alguns dos jovens de vez em quando ficavam impossibilitados de ir às atividades no SESC por causa dos conflitos em suas comunidades. Nessas ocasiões, quando eles conseguiam sair, ficavam dias sem retornar à sua casa, “abrigados” em casa de amigos.

⁵⁰ Atendendo a pedido de vários participantes do projeto, foram providenciados crachás de identificação com as logomarcas do SESC Rio e do projeto. Um b-boy (dançarino de break) disse que iria ajudar na hora da “dura”, e que desta forma o policial não iria achar que ele era vagabundo. O mesmo jovem disse que já teve que dançar, mostrando alguns passos de break, para provar que era dançarino. Eles se apresentavam como artista, e, segundo eles, os policiais olhavam com melhores olhos negros artistas.

A noção de periferia é problemática, mas é possível considerar, de modo abrangente, que trata-se de um espaço precário onde a criação de bens simbólicos não é estimulada pelas políticas públicas. Mas apesar da falta de recursos técnicos e financeiros, as coisas acontecem devido a um tipo particular de socialização que é observada nestes espaços de convivência. O projeto Grafite Prazeres⁵¹, realizado no morro dos Prazeres, em Santa Tereza, trabalhou a linguagem do graffiti entre os moradores da comunidade, mostrando o universo de práticas possíveis para a utilização do espaço urbano (particularmente este) na efetivação de projetos individuais. Práticas diretamente ligadas à relação do jovem com seu espaço de moradia. Um dos objetivos do projeto era transformar pixadores em artistas de graffiti, valendo-se da presença de grafiteiros conhecidos no hip hop, dando destaque à atuação dos jovens dentro da própria comunidade onde viviam os participantes. Segundo Andréia Vianna, a imagem da favela aponta para um sujeito que ocupa um espaço urbano sempre marcado pelo social. Sobre os usos permitidos pelo fato de morar em favela, a partir de seu trabalho de campo acompanhando o projeto Grafite Prazeres, ela comenta: “Os agenciamentos que permitem empreender *projetos* se constroem na mobilidade dos significados produzidos nessas fronteiras, por meio da articulação das visões de mundo”.⁵²

Na minha experiência com o projeto Geração Hip Hop, vários dos participantes mencionaram que na busca por trabalho nunca revelavam seus endereços residenciais por recear serem excluídos das oportunidades. A auto-imagem que se cria como morador de um endereço carregado de estereótipos negativos afeta a confiança para se apresentar em outros locais, especialmente na busca de um emprego.

⁵¹ VIANNA, Andréia de Resende. O projeto Grafite Prazeres foi pesquisado na dissertação de mestrado *Cidade e Arte, uma rua de mão dupla*, apresentada em 2002 ao PPGCOM da Universidade Federal Fluminense.

⁵² VIANNA, Andréia de Resende. *Idem*.

Para Robert Castel, o trabalho é um instrumento privilegiado de inscrição na estrutura social, gerando uma forte correlação entre o lugar ocupado na divisão social do trabalho e a participação nas redes de sociabilidade que protegem um indivíduo. A liberdade que favorece as empresas é demasiado forte, demasiado selvagem para os que só podem suportá-las. Os trabalhadores que se encontram sem vínculos e sem suporte estão privados de proteção e de reconhecimento.⁵³ Neste universo de incerteza, o avanço tecnológico não inclui os indivíduos como quer fazer acreditar o neoliberalismo, o mundo em rede reconfigurou quase tudo o que diz respeito às relações sociais.

1.4 Novas perspectivas pós anos 90

Movimento social urbano e redes: os novos enfoques no hip hop

Costumamos aguardar que alguém com mais capital simbólico que o nosso fale aquilo que rezeamos dizer, mas me arrisco a sugerir que o hip hop é uma das raras boas notícias da globalização. Minha sugestão arriscada não padece de ingenuidade. Claro que Estados e corporações detêm o controle do poder, são hegemônicos, mandam no mundo porque controlam o capital, portanto, desempenham o papel principal neste cenário onde predomina a lógica do lucro máximo e o controle da informação, resumindo: são os grandes beneficiados pela hegemonia do dinheiro, mas há saídas estratégicas possíveis e negociar nem sempre é se entregar. E negociar, para quem está em desvantagem ao disputar forças, é questão de sobrevivência. Compartilhamos do otimismo de Milton Santos:

⁵³ CASTEL, Robert, *op.cit.*

“ (...) junto à busca da sobrevivência, vemos produzir-se, na base da sociedade, um pragmatismo mesclado com a emoção, a partir dos lugares e das pessoas juntos. Esse é também, um modo de insurreição em relação à globalização, com a descoberta de que, a despeito de sermos o que somos, podemos também desejar ser outra coisa.”⁵⁴

Muitos enxergavam na globalização a abertura das fronteiras nacionais, o que terminaria na formação de uma sociedade mundial cada vez mais integrada e regulada pelo mercado. A queda das barreiras comerciais, a livre circulação de capitais, a nova onda de inovações tecnológicas, a rapidez da circulação das informações etc., marcariam o início de uma nova etapa na civilização, que levaria o capitalismo para um mundo sem fronteiras, auto-regulado pelos mercados, onde os Estados nacionais teriam seu papel reduzido a simples condutores da administração de problemas e interesses locais. Esse otimismo esvaiu-se, no entanto não se podem desprezar as mudanças que ocorreram ao longo desse processo, que para Alves e Corsi foram profundas e contraditórias pois ao mesmo tempo em que muitos processos se mundializaram, outros reforçaram sua dimensão local, como por exemplo, o ressurgimento das tradições regionais e dos nacionalismos⁵⁵.

A poderosa rede mundial de *fast food* Mc Donald's acreditou que poderia ter seus processos e cardápios reproduzidos da mesma forma no mundo todo, mas precisou adaptá-los às especificidades culturais de determinados locais.⁵⁶ As propagandas de automóveis adaptaram sua abordagem mercadológica: a Peugeot, hoje, é uma empresa francesa que produz carros brasileiros,

⁵⁴ SANTOS, Milton. *op.cit.* p.114.

⁵⁵ ALVES, Giovanni e CORSI, Francisco Luiz. Artigo “Dossiê Globalização” publicado na Revista de Sociologia Política n.19 Curitiba, Nov.2002.

⁵⁶ <http://www.mauriciomorgado.com.br/2007/04/voc-visitou-o-mcdonalds-recentemente.html>.

uma outra francesa, a L'Oréal, substituiu a beleza feminina americana e francesa de suas campanhas por referências de beleza brasileira, só para citar alguns exemplos de como a cultura local tem sido levada em conta pelo mercado, para aumentar o lucro, claro.

Este argumento objetiva mostrar que, na era global, a cultura é um recurso que redimensiona questões econômicas e diferenças sociais, e tem se mostrado estratégia política para o movimento hip hop, quando transforma o território em espaço mutável e quando desloca o centro das atenções de uma produção cultural que, historicamente, sempre teve a elite como referência primeira. Sociólogo da Favela é um militante pernambucano do hip hop, ele opina sobre o impacto do mundo atual no movimento:

“ o hip hop é filho da globalização, e sua expansão é reflexo da revolução tecnológica. Eu conheci na faculdade um africano de Serra Leoa que dançou breaking na União Soviética na praça vermelha em frente ao Kremlin, isso nos anos 80”.⁵⁷

A juventude, em geral, mas particularmente a que faz parte da cultura hip hop, descobriu uma forma de tornar seu *local* um espaço *global* que independe do fluxo financeiro. Mesmo porque o global não controla o lugar naquilo que lhe é mais essencial e atávico, ele é espaço de emoções vividas, de experiências que se renovam, questionando o presente e o futuro. A sociedade informacional trouxe o admirável mundo em redes e os jovens do hip hop as utilizam como aliadas na expansão territorial das suas idéias e, principalmente, do seu estilo de vida. Não apenas o processo produtivo mas também a interação social, no que diz respeito às relações de poder e ao modo como o jovem se relaciona com sua cultura, estão sendo fortemente afetadas. A possibilidade de criar grupos de interesse virtuais, que podem ser tangibilizados, leva a um poder que aumenta à medida que é possível construir múltiplas e

⁵⁷ Sérgio, o Sociólogo da Favela, *op.cit.*

diferentes redes que dão corporeidade à periferia, criando fluxos de

poder muito próprios. Quando não é possível sair de sua comunidade, o jovem encontra uma forma de conectar-se. É possível achar locais para acesso gratuito à Internet em inúmeros bairros de baixa renda de várias grandes cidades. Segundo diagnóstico realizado durante as atividades do projeto Geração Hip Hop, no universo de 49 jovens, apesar do perfil socioeconômico que inviabilizava recursos tecnológicos na maior parte dos domicílios dos participantes, que tampouco estavam disponíveis nas escolas da rede pública que frequentavam, constatou-se que um grande número de jovens tinha acesso regular à Internet e que dominavam inúmeras ferramentas tecnológicas, especialmente as chamadas mídias sociais. Daquele universo, apenas 14% não havia entrado em contato com esta tecnologia.

A possibilidade de acesso ao mundo virtual combinada com a atitude expansionista típica da juventude urbana confere um novo perfil ao jovem com poucos recursos financeiros da periferia. Observando os perfis nas tradicionais mídias sociais tais como Orkut, My Space, Face Book, centenas de amigos compõem a rede de relacionamento dos jovens. Os bate-papos são simultâneos, nomes e endereços não são excluídos, só adicionados. Este volume de amigos e de contatos parece conferir uma tipo de autoridade e de soberania sobre o espaço de socialização, que começa de forma virtual mas que se estende ao urbano, público e privado.

A rapidez e a fluidez do mundo contemporâneo podem representar uma séria fragmentação, mas parte dela pode ser equacionada nos grandes centros urbanos, onde é possível encontrar jovens sem recurso financeiro com possibilidade de acesso à informação. Vários programas sociais implementados por ONGs e mesmo programas governamentais disponibilizam acesso gratuito à Internet, e muitos jovens se beneficiam deles. A ação social em rede extrapola a tecnologia:

“Uma estrutura social com base em redes é um sistema aberto altamente dinâmico, suscetível de inovação sem ameaças ao seu equilíbrio. Redes são instrumentos apropriados para a economia capitalista, baseada na inovação, globalização e concentração descentralizada; para o trabalho, trabalhadores e empresas voltadas para a flexibilidade e adaptabilidade. Mas a morfologia da rede também é fonte de uma drástica reorganização de poder.”⁵⁸

Atualmente, opera-se um descentramento que é geográfico e cultural, levando a um redimensionamento do papel da periferia e a uma nova morfologia social. Sem dúvida, os grandes centros de onde partem as tendências culturais continuam existindo, mas vemos sinais de que as experimentações que se multiplicam fora dos espaços hegemônicos têm se difundido muito mais rapidamente graças às redes que geram novas estruturas sociais e que atenuam a polarização entre o centro e a periferia. Não se deve esquecer, no entanto, que por trás desta valorização de um tipo de periferia e da valorização da cultura popular, ainda temos a elite articulando e elaborando seu processo no centro, que é, ainda, espaço privilegiado das decisões.

Dentro desta perspectiva de atuação em rede, apresentada por Manuel Castells, interessa especificamente a este trabalho a forma como o autor aborda as transformações sociais provocadas pelo surgimento desta sociedade em rede que é instrumento do mundo globalizado. A forma como a cultura e as relações de poder influenciam e ressignificam a interatividade através dos recursos imagéticos que estão disponíveis em rede produz lideranças diferenciadas. Ao compartilhar valores e códigos cria grupos de interesse que só se ampliam. Como têm múltiplos interesses, suas redes

⁵⁸ CASTELLS, Manuel. *A Sociedade em Rede*, “vol. I” Ed. Paz e Terra, 1999, SP. Para o autor, “redes são estruturas abertas capazes de expandir de forma ilimitada, integrando novos nós desde que consigam comunicar-se dentro da rede, ou seja, desde que compartilhem os mesmos códigos de comunicação. Nó é o ponto no qual uma curva se entrecorta”. rede é um conjunto de nós interconectados. Nó é o ponto onde a curva se entrecorta. O que um nó é depende do tipo de rede concreta de que tratamos”.p.498.

são diversificadas e se formam rapidamente. E da mesma maneira se alteram. Esta fluidez é um “próprio”⁵⁹ da juventude. O autor dá foco à questão tecnológica da formação de redes, e a utilizo aqui pra entender melhor as articulações dos jovens através do hip hop e do uso que fazem das ruas. A partir de sua experiência com jovens negros do ABC paulista, Beto, da UNEGRO diz que: “hoje com a internet, e as várias formas de conexão, podemos enviar um email e dizer: ‘tá caindo a casa aqui hoje’ (...) tem um telecentro aqui meu irmão, a informação é muito rápida.”⁶⁰

A rua é um espaço de luta, de disputas por espaços significantes e de releitura da ordem a fim de contornar um destino que parece marcado pela ausência de oportunidades, apesar de não ser um espaço marcado por zonas de conforto e “acolhimento”. O estilo de vida que estes jovens adotam é estudado, define lideranças e faz compartilhar expectativas. Um traço desta forma particular de vivenciar o espaço público é a existência de uma solidariedade que se manifesta quando a questão é “fortalecer” um ao outro em determinadas situações pessoais, como precariedade financeira, falta de moradia, violência etc. Mas quando o assunto é seleção de artistas para algum videoclipe, audição de dança etc., a concorrência é mais forte. Menos pela questão financeira e mais pela obtenção de capital simbólico, é na conquista de boas oportunidades profissionais que a concorrência se sobrepõe à solidariedade. Rafael Rodrigues, o Bala, tem uma opinião sobre isto:

“É tão difícil aparecer um trabalho legal pra quem é de comunidade, que quando rola um lance bacana, geral fica na moita. Esse pessoal que seleciona pra videoclipe só quer os bonitinhos da zona sul ... quem é feio, ou está fora dos padrões da tv, mesmo dançando muito bem, fica de fora. Os

⁵⁹ próprio, para Michel de Certeau em *A invenção do cotidiano*, é a vitória do lugar sobre o tempo. 1. Artes de fazer. RJ, Ed Vozes, 1994.

⁶⁰ Extraído do filme *É Tudo Nosso*, de Toni C, 2007.

feios e fora do estilo da tv só entram mesmo quando o assunto é dançar para apresentações, para companhias de dança ... mas também rolam as indicações. Mas quando é preciso cair em algum lugar, não é difícil descolar um lugar pra ficar".⁶¹

Além de se beneficiar do avanço tecnológico e, mesmo que relativa, democratização do acesso à internet, as redes sociais são uma realidade na cultura hip hop. Constatei isto na minha experiência profissional divulgando eventos para o público jovem, em especial as apresentações do projeto Geração Hip Hop. De um modo geral, as tradicionais filipetas, *flyers*, cartazes, banners, *outdoors* compõem a estratégia de divulgação de qualquer evento cultural, mas a divulgação que melhor funcionou foi Orkut e boca-a-boca feito pelos próprios artistas, tanto que maior parte das filipetas ficavam com os artistas do projeto, eles se encarregavam de distribuir entre os amigos e familiares. Na pesquisa *Cidade e arte*, realizada por Andréia Vianna,⁶² a entrevistada Fernanda relatou situação parecida: naquela pesquisa foi mostrado que o hip hop se vale destes mecanismos de divulgação para vender o resultado dos seus trabalhos (cd, roupas, etc).

As diferentes formas de interação praticadas pelos jovens do hip hop ajudam na compreensão de sua escolha pela cultura hip hop, e na utilização da rua como espaço por excelência para pensar as táticas e estratégias rumo à mobilidade social que esta juventude da periferia deseja para elaborar sua vida como projeto.

⁶¹ Rafael tem 28 anos, é dançarino de break e mora em Jardim América, comunidade vizinha à Vigário Geral. "cair em algum lugar" é dormir na casa de alguém. Entrevista concedida em agosto/2008.

⁶² VIANNA, Andréia Rezende. *op. cit.*

1.5 Os usos da cidade

O espaço urbano como princípio da resistência

Lapa, Madureira, Bangu, São João de Meriti, Duque de Caxias... são alguns dos lugares onde será possível encontrar jovens com suas calças muito largas e grafitadas, com tênis caros e, preferencialmente, importados. Estão pela cidade, nas “quebradas”, em busca de alguém ou alguma coisa. É um tipo particular de juventude esta que habita as periferias e que se envolve com o movimento hip hop e que, mesmo dividindo as dúvidas e conflitos acerca da vida adulta como acontece com jovens de todas as classes sociais e origens, especialmente trabalho e família, por fazerem parte de um espaço frequentemente em conflito, a forma como se dá a utilização da rua como espaço de negociação e observação das possibilidades de mobilidade, torna-os um objeto de estudo, no mínimo, particular.

A vida nas cidades é uma alternativa à expressão da cultura popular. Enquanto território, a cidade não representa somente um lugar de escolhas pragmáticas. Sua vivência está carregada de emoções. Para Milton Santos, o lugar é um local especial:

“Espaço de existência plena (...) O território, tanto quanto o lugar, são esquizofrênicos, porque de um lado acolhem os vetores da globalização, que neles se instalam para impor sua nova ordem, e, de outro lado, neles se produz uma contra-ordem, porque há uma produção acelerada de pobres, excluídos, marginalizados”.⁶³

Milton Santos identifica uma contra-ordem que é traduzida na possibilidade de preservar a individualidade e explorar a coletividade através da cidade, usando-a como aliada na construção dos

⁶³ SANTOS, Milton. *op. cit.* p.114.

inúmeros personagens que vão sendo elaborados para contornar um certo determinismo nas dificuldades que surgem para a trajetória social, permitindo-se o desconhecido porque ele representa mais ganhos do que perdas. Contrariando a regra, esta existência é mais baseada na mobilidade que na fixidez ao espaço.

A esquizofrenia que Santos menciona acerca da cidade indica que, se de um lado ela acolhe a lógica da globalização, de outro ela ajuda a produzir uma contra-ordem que torna o indivíduo socialmente mais relevante. Alguns locais de prestígio no “asfalto” dos grandes centros não são espaços de circulação confortável para quem habita a periferia, mas ainda assim é mais provável que isto aconteça com mais frequência do que o contrário, jovens classe média frequentando as comunidades, desafiando a noção de “estranhamento” que diz respeito ao encontro de realidades tão diferentes, o que dá à juventude hip hop uma possibilidade de mobilidade espacial diferenciada e mais extensiva.

Os jovens que aderem ao movimento hip hop confirmam aquilo que Michel de Certeau chamou de “maneiras de fazer”, eles usam as ruas das cidades para dar forma às suas práticas, inspirar seus raps, graffiti e movimentos do break, é como corporificam seu protesto. Para Certeau, essas maneiras de fazer “constituem as mil práticas pelas quais usuários se reapropriam do espaço organizado pelas técnicas da produção sociocultural”.⁶⁴ Um registro da reflexão sobre a realidade, o cotidiano rimado e ritmado, é o que representa o rap de Thaíde, um dos grandes ícones do rap engajado nacional na letra “Revolução”:

Sinceramente já estou de saco cheio / Todos sabemos, que temos nossos
anseios/ E as vezes quem me liga não se liga / E se ficasse mais ligado as coisas

⁶⁴ CERTEAU, Michel de, *op. cit.* p.99.

melhorariam mais rápido / Quem sabe o medo de lutar seja a causa disso?/Quantas vezes enfrentou / o sistema? pense nisto / Mas não da maneira que você faz todos os dias / Sempre ocupando com problemas e se escravizando por ninharia / Alguma vez parou? Analisou? Você é filho dessa terra e o que conquistou? / Mentiras, planos falíveis mais mentiras /É a panela política cozinhando seu cérebro / O tempero fica por conta do faz de conta, vê se não conta com as falcatruas, não / Eu sei que essa é a hora, a hora é agora /Vamos embora que esperar não é saber /Temos que vencer, tomar o poder, de uma vez por todas /Revolução é o que é preciso e eu to nessa lista /Precisamos com coragem unir as nossas forças / E acabar com esse flagelo, capitalista.⁶⁵

No cotidiano destes jovens residem microformas de sobrevivência que inspiram a arte que produzem e dão novos rumos e significados às trajetórias dos *hip hoppers*. Ao acusar o rap de evocar a violência, o rapper de Campinas explica:

“A gente fala o que sente na pele, o que a gente é. Isso faz do rap de Campinas parecer mais pesado, mais cruel que o das outras cidades – estamos mais para o gangsta rap de Los Angeles, que para o rap comercial de Nova York – mas nossa idéia é mostrar o que acontece, denunciar os problemas à periferia”⁶⁶

Certeau chama de estratégia “o cálculo (ou a manipulação) das relações de forças que se torna possível a partir do momento em que um sujeito de querer e poder pode ser isolado”. Ela postula um lugar capaz de ser circunscrito como um *algo próprio*, representando um suporte capaz de servir de base à gestão de suas relações com uma exterioridade distinta”. Como tática ele diz

⁶⁵ Thaíde & DJ Hum, rap *Revolução*, 1996. Thaíde é dos poucos nomes ainda em atividade cuja história se confunde com a do movimento hip hop. Começou como b.boy à frente de uma das primeiras equipes de break do país. Ao lado de seu ex-parceiro, DJ Hum, participou da primeira coletânea de rap brasileira, apresentando-nos o clássico “Corpo Fechado”, primeiro rap a se tornar hit em nossas rádios. Junto com DJ Hum criou uma carreira de sucesso que hoje somam oito discos.

⁶⁶ Entrevista de Adriano Dog D, vocalista do grupo de rap campinense Júri Criminal, na matéria “Músicas atestam violência na periferia”, publicada no jornal *Correio Popular* em 11/08/1998. Citada por Christian Carlos Rodrigues Ribeiro na dissertação “O movimento hip hop como gerador de urbanidade: um estudo de caso sobre gestão urbana em Campinas”, PUC-Campinas, 2006, p.117.

“depende do tempo, vigiando para captar no vôo “possibilidades de ganho” Tem que constantemente jogar com os acontecimentos para os transformar em ocasiões”.⁶⁷

A circulação pela cidade, o conhecimento do ambiente das ruas que interessam, a capacidade de identificar neste ou naquele personagem alguma utilidade, são ações que exemplificam o discurso de Certeau quando diz que “muitas práticas cotidianas podem se transformar em táticas e “maneiras de fazer”, vitórias do “fraco” sobre o mais “forte”. Para ele, a fragilidade do mundo atual faz proliferar táticas que não se fixam mais, e que tornam-se mais voláteis à medida que a urbanidade individualiza as pessoas. Táticas que se ajustam na medida da conveniência, e nesta mesma conveniência identificamos uma compatibilidade entre a noção Foucaultiana a respeito do cuidado de si (*souci de soi*) e a performatividade; Foucault pressupõe uma prática reflexiva do autogerenciamento frente a modelos impostos por uma determinada sociedade ou formação cultural. Uma vez que ela é uma orquestração das “vozes alheias”, pode servir de protótipo da ética performativa de Foucault, uma apropriação que consiste em “povoar essas vozes alheias” com as intenções do próprio indivíduo, com os sotaques próprios do indivíduo em questão. Ele ou ela que pratica o cuidado de si precisa também forjar sua própria liberdade trabalhando através dos modelos que ele encontra em sua cultura e que são sugeridos, proposto e imposto a ele por sua cultura, sua sociedade e seu grupo cultural.⁶⁸

Apesar de a cidade ter se transformado numa grande produtora de desigualdade social e concentração de renda, veneno que não gera antídoto, o hip hop se revela um articulador possível para a mediação entre o jovem e a vida urbana. Um remédio bom de ingerir que, se não cura as tensões entre espaços geográficos tão diferentes como o asfalto e a periferia, ajuda a compreender

⁶⁷ CERTEAU, Michel de, *op.cit.* p.101.

⁶⁸ FOUCAULT, Michel. *Dits et écrits*. v.4. Paris: Gallimard, 1994.

as razões por que novos significados surgem a partir do local para o global. Claudia Talita Fontoura, é DJ e integra o grupo feminino Anastácias, de Porto Alegre. Veio pro Rio há 5 anos e relata as motivações que a levaram a desejar fazer parte do movimento hip hop:

“Sou negra e gaúcha, e no sul as pessoas são muito racistas. Conheci o hip hop num Festival em 1999, cheio de negros, brancos, artistas, música, tudo muito agradável, todo mundo feliz, tinha rico e pobre ... Desde que vim pro Rio senti uma grande diferença ... aqui me sinto mais confortável como artista e como negra, não vejo tanto racismo como via em Porto Alegre, talvez porque aqui eu seja mais uma (...) aqui sou igual a todo mundo.”⁶⁹

Desta forma, os meninos e as meninas do movimento hip hop vão realizando seus projetos existenciais e identificando nas articulações socioculturais do movimento suas possibilidades de ganhos. Se para os adultos, comprometidos com a busca incansável de um estilo de vida que lhes preencha a existência, a metrópole é sinônimo de individualismo e solidão, fazendo-os reagir mais racionalmente que emocionalmente, para essa juventude o universo massificador da metrópole não se sobrepõe à liberdade e a igualdade que ela, contraditoriamente, torna possível.

A excessiva racionalidade pode ser melhor entendida. A divisão do trabalho provoca um grande desequilíbrio entre aquilo que Simmel chamou de cultura objetiva e cultura subjetiva.⁷⁰ A primeira seria a cultura ligada a objetos (coisas, conhecimento, instituições) e a segunda seria aquela ligada ao indivíduo. A necessidade de sobrevivência financeira poderia imprimir um comportamento rígido ou indiferente ao outro, mas o que se vê nos jovens que representam o hip

⁶⁹ Claudia Talita, *op.cit.*

⁷⁰ SIMMEL, Georg. “A metrópole e a vida mental. In Velho, Otavio (org.). *O Fenômeno Urbano*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1978.

hop, durante suas buscas profissionais e de lazer, é a necessidade da alteridade na formação de importantes vínculos sociais. Em vários casos, esta alteridade não será encontrada nas relações parentais, mas nos laços de amizade que os tornam “irmãos” unidos pelo hip hop. É por esta razão que “a característica mais significativa da metrópole é essa extensão funcional para além de suas fronteiras físicas”.⁷¹ Voltando um pouco e lembrando o título deste capítulo, a cidade é um palco para a juventude hip hop, é o que confirma Mayckon:

“Os jovens do hip hop usam a rua porque o hip hop abre essa fronteira de entendimento pra eles. A primeira coisa que obriga eles a sair da comunidade pra ir pra rua é buscar roupas de hip hop. Como ele precisa estar no estilo, ele vai atrás. Então, se ele compra a roupa, ele tem que circular pra mostrar, como ele vai ficar só na comunidade? Fica um ambiente restrito, ele não se populariza.”⁷²

Há uma característica muito própria das camadas populares, especialmente as que habitam na periferia, a de pensar na sobrevivência como uma questão para hoje, e não para amanhã. Por sua conhecida precariedade, as condições das escolas da rede pública não representam uma possibilidade de ganho futuro, capaz de afetar a mobilidade social da família e do jovem. Juarez Dayrell interpretou do seguinte modo a forma juvenil de lidar com o futuro:

“Os jovens mostram que viver a juventude não é preparar-se para o futuro, um “vir-a-ser”. Para eles o tempo da juventude localiza-se no aqui e agora, imersos que estão no presente. E um presente vivido no que ele pode oferecer de diversão, prazer, encontros e trocas afetivas, e também de angústias e incertezas diante da luta da sobrevivência que se resolve a cada dia”.⁷³

⁷¹ *Idem*, p. 23.

⁷² Mayckon Rosa tem 27 anos, é dançarino e mora no Andaraí. Entrevista concedida em julho de 2008.

⁷³ DAYRELL, Juarez A música entra em cena. O rap e o funk na socialização da juventude. Belo Horizonte, Ed. UFMG,

Ao viver o presente-mais-que-presente, a necessidade de reinventar-se torna-se constante, exigindo grande capacidade de adaptação e de criatividade para contornar as dificuldades. Esta capacidade de reinvenção é transgressora. Ao romper com os valores hegemônicos transita-se pela contra-mão da vida ordenada que impõe limites, inclusive geográficos. O indivíduo que habita nas grandes cidades vive num estado de resistência, para manter sua subjetividade, autonomia e individualidade, acumulando a necessidade mais primitiva de sobrevivência. Recuperando Simmel, a questão sociológica maior da vida urbana diz respeito à idéia de metrópole como ilustração do princípio da união em grupos sociais. As regras que os separam também unem, aprisionam e libertam. Segundo o autor, com o crescimento do grupo - e as redes só fazem crescer pois é uma característica juvenil ampliar mais e mais suas redes de interação - a tendência é das regras ficarem menos rígidas, dando maior liberdade aos indivíduos que compõem o grupo.

Das tensões entre o *local* e o *global* que ocorrem nas grandes cidades, e muito em função da produção de pobreza que nelas encontramos, as contra-racionalidades surgem em maior número que as racionalidades. Os jovens da periferia, que se apresentam e que desejam ser visualmente reconhecíveis como integrantes do movimento hip hop, desejam ser diferentes, para usufruir de uma posição de destaque social, porém iguais a todo mundo, para não se sentir excluído dos grupos sociais. Sem abrir mão das possibilidades de uma vida mais plena, e única, constroem uma nova capacidade política, que podemos chamar de resistência. Que não é organizada politicamente, mas é determinada exatamente pela presença da escassez, o que dá mais força ao processo de resistência.

Ao paradoxo de obedecer para subsistir e resistir para poder pensar o futuro, Milton Santos

chamou de “momento em que a existência é produtora de sua própria pedagogia”.⁷⁴ Uma ação política própria, que tem sido legitimada pela forte adesão dos jovens, cujas trajetórias com vivências, por vezes dramáticas, fazem escolhas que redefinem seu percurso. Nas sociedades individualistas a capacidade de interferir na própria biografia redefine a trajetória do indivíduo, permitindo-lhe maior autonomia na realização de si como projeto.⁷⁵

A pedagogia da existência de que fala Milton Santos transforma estes jovens em um tipo importante de intelectual ⁷⁶ nos dias atuais. Além de permitir que estes jovens se inscrevam no cotidiano com novos atributos, o conhecimento que eles produzem são capazes de gerar biografias mais felizes e otimistas, sem deixar de denunciar as distorções do mundo midiático, globalizado e urbano. Um mundo dominado pelas novas tecnologias, pela indústria cultural e pelo consumo. E tendo em vista que ele é inescapável, a estratégia é identificar as lacunas que podem ser transformadas em possibilidades de resistência.

Apesar do seu papel coadjuvante nas esferas política e econômica, a juventude é convocada para ocupar um papel importante no mundo globalizado. Mas as condições necessárias para que isto se concretize não são dadas. É na esfera pública que ele opera seu mimetismo social, misturam-se à pólis, devolvendo ao cotidiano o conhecimento que nele e a partir dele é produzido, mostrando seu importante papel na luta contra-hegemônica. Enquanto não se decide se os intelectuais estão ou não em extinção, nas comunidades e nas periferias o espaço tem sido ocupado por jovens negros e brancos do hip hop. Com microfone, toca-discos e tocador de cd por perto, o silêncio para essa juventude torna-se quase impossível quando o assunto é denunciar a

⁷⁴ SANTOS, Milton. *op. cit.*

⁷⁵ VELHO, Gilberto. *Memória, identidade e projeto*. “Revista Tempo Brasileiro”, n.95 out-dez, 1988.

⁷⁶ No capítulo 2 iremos esclarecer e ampliar esta questão abordando os intelectuais orgânicos do hip hop.

desigualdade social, com ritmo e poesia.

Este quadro inicial tentou mostrar o cenário que compôs e compõe a cultura hip hop hoje, pontuando os elementos subjetivos e objetivos para construção de sua força real e simbólica. Uma abordagem que mais à frente ajudará na compreensão de questões-chave sobre o hip hop tais como: juventude, ideologia, mídia, consumo e identidade, atributos fundamentais á sobrevivência e à longevidade desta manifestação cultural.

A juventude de hoje nasceu em uma sociedade de consumo, conectada em rede, mediada pelas poderosas transnacionais de comunicação e entretenimento. A rapidez e a facilidade com que atualiza seu presente lhes dá novas perspectivas temporais e espaciais, levando a diferenciadas capacidades de atualização. Os hip hops e as identidades de seus representantes refletem isso.

2. o hip hop como projeto

“Se tua existência cotidiana te parece pobre, não culpes a ela, mas a ti mesmo. Percebe que não és poeta o suficiente para dela extrair riquezas, pois aos olhos do criador não existe pobreza, não existe lugar pobre e sem atração”. *R.M.Rilke*

“Tem gente que vive como se não fosse morrer, e morre sem nunca ter vivido”.²

“Vem, vamos embora, que esperar não é saber. Quem sabe faz a hora, não espera acontecer”. Nesse clima, a juventude dos anos 60 amava, se divertia, protestava e, apesar da ditadura, planejava o futuro. Nos dias atuais, as canções de protesto, em sua maioria, já não são feitas por estudantes da classe média, que também não são mais os ouvintes mais atentos. Em seu lugar, trabalhadores assalariados ou autônomos, frequentemente na informalidade. Em comum com a juventude da década de 60, a capacidade de sonhar com dias melhores.

Em 2008 comemoraram-se 40 anos de um período que ficou marcado pela rebeldia da juventude. Em maio de 68, jovens ousaram pensar e defender uma idéia. Desde então, a juventude é assombrada por este fato histórico. Importante, sem dúvida, mas que só foi possível devido a um contexto econômico-social muito diferente do que temos hoje. A França e quase todo o mundo mudaram com o avanço tecnológico e a consolidação do capitalismo. Entre os elementos que deram unidade ao Maio de 68 estão o fato de que fizeram parte dele jovens com origem principalmente na classe média, além do que vários movimentos estudantis se deram em grandes cidades, que representavam centros políticos e econômicos. Fatores geopolíticos, como a guerra-fria, e

² Texto de um graffiti que durante muito tempo ocupou uma parede ao lado de um semáforo na Leopoldina, no RJ.

socioeconômicos, como o avanço da economia mundial pós Segunda Guerra Mundial, também contribuíram fortemente para esquentar os ânimos da juventude naquele período.³ Mas além das questões socioeconômicas, teve como fator marcante a transgressão de padrões de valores estabelecidos, transgressão que se permitiu o risco de afirmação de novos valores. O movimento feminista, por exemplo, foi parte do Maio de 68, e junto com o a emancipação social das mulheres havia a reivindicação por mais liberdade sexual, uma busca por formas mais diversificadas de prazer.⁴

Frequentemente comparados com a juventude que esteve à frente do Maio de 68, os jovens de hoje são, para muitos, o “bode expiatório” de uma realidade que não foi provocada por eles, e, em relação às outras gerações, aparentemente têm sido os mais prejudicados com a influência do mercado sobre o indivíduo.

De um modo geral, os adultos têm dificuldade de validar as escolhas juvenis – no seu imaginário permanece a ideia da juventude engajada de 68. Nas entrelinhas o jovem diz “meu corpo me pertence”, mas, de fato, não é óbvia a extensão do caráter revolucionário que essa liberdade permite. Se em maio de 68 os jovens tinham palavras de ordem, hoje a juventude acessa a meios de comunicação que são rapidamente atualizáveis, aliada à possibilidade de estar conectada com jovens de qualquer parte do mundo, em tempo real. Formas nada desprezíveis de se fazer revolução.

A expansão e a sofisticação dos meios de comunicação têm sido fundamentais a uma indústria que não pára de crescer, a da cultura, que se beneficia também do avanço tecnológico.

³ GROPPPO, Luís Antonio. “A revolta mundial da juventude e o Brasil”. IN: *Teoria e Debate. Especial 1968 – maio 2008*.

⁴ ZIZEK, Slavoj. “Missão Impossível”, publicado no Caderno *Mais*, do jornal Folha de São Paulo em 24/05/2008.

Sua espantosa capacidade de interferência no estilo de vida movimentada a cadeia produtiva da sociedade de consumo, que tem o poder de colocar cada um no seu “lugar”. Artistas que freqüentam a mídia têm poder e prestígio e são matérias-primas para as engrenagens desta poderosa indústria, da mesma forma que são referências para a sociedade do consumo. Depois dos anos 60, as grandes instituições coletivas perderam boa parte do seu poder regulador. “Comunicação e consumo, juntos, colocaram em órbita, há meio século, a “segunda revolução individualista”, marcada pela falência dos grandes sistemas ideológicos, pela cultura do hedonismo, pelo culto à autonomia subjetiva”.⁵ A indústria cultural tem provado que os lugares da cultura e da identidade são maleáveis, processuais e negociáveis.

A cultura de mídia e a sociedade de consumo transformaram muitas coisas, mas elas impactaram de forma especial a ideologia e a hegemonia, principalmente daqueles que eram jovens em 68, e dos jovens que já nasceram usufruindo de um mundo que funciona em rede. Elas têm também contribuído para uma nova história do movimento hip hop e sua juventude, que tem no MC (mestre de cerimônia) o intelectual orgânico que lhe representa e lhe dá voz. Para um determinado grupo de jovens as palavras de ordem são substituídas por rimas fortes que relatam a dura realidade de exclusão e violência a que são submetidos diariamente. No lugar da foice e do martelo, o microfone e as *pick-ups*. Para outro grupo, que não habita as periferias e que tem poder de consumo, a imagem do MC estimula desejo de potência e de participar de um grupo que desperta admiração da massa.

À acusação de que são alienados, esses jovens respondem mostrando as diferentes práticas culturais que se apresentam, hoje mais do que nunca, como alternativas de sociabilidade e

⁵ LIPOVESTY, Gilles. *Metamorfoses da cultura liberal*. Porto Alegre: Sulina, 2004. p.71.

de participação coletiva, e principalmente, na construção de uma hegemonia que permita questionar formas históricas de dominação. Contornando o número insuficiente de políticas públicas que estimulem a prática cultural, jovens moradores de comunidades se reúnem espontaneamente com o objetivo de mostrar diferentes formas de expressão artística, de contestação, resistência⁶ e engajamento. Sua ideologia mudou de forma, e o conteúdo não vem das grandes correntes de pensamento, mas do desabafo que se ouve nas ruelas das favelas. Os tradicionais projetos políticos e econômicos já não servem mais de receita, assim como estão saturados os grandes sistemas de interpretação. Isto significa que, através da localidade, do território e da vizinhança, podemos encontrar modos particulares de solidariedade e produção “orgânica” de conhecimento. Juventude falando para juventude, produzindo seus próprios intelectuais, produtores e multiplicadores do seu próprio saber.

Em *O silêncio dos intelectuais*, Marilena Chauí pergunta: *Intelectual engajado: uma figura em extinção?* Quando observamos as novas formas de engajamento colocadas em prática pela juventude, talvez a pergunta a ser feita é de que tipo de intelectual estamos falando, ⁷ ou mesmo,

⁶ A idéia de contestação e resistência aplicada neste trabalho é aquela estabelecida por Norberto Bobbio em *A era dos direitos*, RJ, Ed. Campus, 1992. Para ele, contestação se refere a uma atitude crítica que põe em questão a ordem constituída sem necessariamente pô-la em crise, superando a esfera do subsistema político para atingir não só sua ordem normativa, mas também o sistema cultural. A resistência é a culminância num ato prático. Em resumo: a contestação é um protesto verbal, a resistência uma ação concreta.

⁷ Sobre intelectuais, apresentamos algumas definições segundo importantes autores: Antonio Gramsci via como central a questão dos “intelectuais orgânicos e tradicionais”. O primeiro não está necessariamente ligado ao Estado ou aos seus aparelhos ideológicos, ele se articula na esfera dos organismos privados, exercendo suas atividades e consciente do vínculo entre sua função e as contradições da sociedade, e o segundo, se consideram autônomos e independentes do grupo social dominante, o que gera conseqüências importantes no campo ideológico e político. Para Gramsci, essa posição expressa a utopia social dos intelectuais que se acreditam como independentes. Michael Löwy citou o “intelectual revolucionário” como aquele que está radicalmente em oposição ao capitalismo e se alia à luta do proletariado, sinalizando a importância de entender o sentido e o conteúdo ideológico da participação dos intelectuais nos movimentos históricos. Beatriz Sarlo falou dos “intelectuais especialistas”, uma categoria que atuava na esfera pública e depois passou a ingressar o mundo acadêmico, acumulando poder com base em um campo específico de saber e técnicas, campo este que dá autoridade quase incontestável sobre seus discursos, e também dos “intelectuais eletrônicos”, os novos intelectuais que retrocedem cedendo o lugar das letras para a cultura da mídia, não se alinhando

qual é possível nos dias de hoje. Os intelectuais não perderam seu público. Ambos mudaram. Se, como Chauí sugere, a arte é uma autonomia racional moderna das ações e vem conferindo autoridade teórica e prática para criticar instituições, ela tem também o grande mérito de nos permitir sonhar e acreditar que um mundo melhor é possível. ⁸

Se por um lado, quanto mais a vida se desequilibra e negligenciamos a importância do afeto e das relações menos instrumentais e menos utilitárias, mais a arte se torna relevante para dar novos sentidos e fortalecer a subjetividade, de outro, a noção de arte se ampliou, conferindo poder a indivíduos e instituições, e circula globalmente como produto ideológico e econômico, cujo gerenciamento no século XXI já não é mais responsabilidade principal da esfera governamental. Como apresentamos no capítulo anterior, a juventude hip hop articula as “táticas” e “estratégias” que o pensamento de Certeau nos apresenta. Um utilitarismo que é mão e contra-mão para a cultura hip hop, pois a institucionalização da arte tem provocado distorções que reforçam a desigualdade e a concentração de renda na esfera cultural, prejudicando jovens artistas da periferia.

É desta forma que o movimento hip hop transforma a vida de jovens negros, artistas, militantes e simpatizantes de uma cultura que consegue ser global e local, pois de Nova York a Bombaim proliferam grupos de rap, dança e graffiti. Quase sempre são jovens moradores pobres da periferia, pobres e que encontraram nesta manifestação cultural uma identidade que lhes permite sair da invisibilidade. Neste cenário, a arte é um poderoso instrumento de protesto, um eixo importante para uma juventude que será apresentado aqui como uma categoria que pode ser

nem com a antiga cultura popular nem com a “cultura”. Marilena Chauí argumentou que o “intelectual engajado” necessita da negação à lógica capitalista para afirmar sua autonomia e sua intervenção pública, balizadas pela tomada de posição no interior da luta de classes contra os dominantes. Para ela a noção de engajamento “é inseparável da compreensão de que as artes e o saber são instituições sociais no sentido forte do termo”.

⁸CHAUÍ, Marilena. “Intelectual engajado: uma figura em extinção?” IN: Adauto Novaes (org.). *O silêncio dos intelectuais*. SP, Cia das Letras, 2006.

considerada como intelectual orgânico capaz de transformar seu grupo social. Prescindindo dos grandes teóricos da revolução, a juventude hip hop está fazendo história e política, através da arte, e segue resistindo com ritmo e poesia.

O senso comum demoniza a mídia pela falta generalizada de pensamento crítico. Ela tem sua responsabilidade, é certo, mas dar-lhe exclusividade é um reducionismo. Estamos todos muito ocupados com a luta pela sobrevivência, e o resultado disto é a existência de pouco tempo para aquilo que não significa uma possibilidade de prazer instantâneo que dê fim à angústia e ao esvaziamento existencial provocados pelo cotidiano, sempre repleto de tarefas muito urgentes e nada prazerosas. Não há culpados ou inocentes, há escolhas que precisaram ser feitas.

Entendemos que foi preciso contextualizar historicamente a juventude e sua formação ideológica, para em seguida explicar as transformações por que vem passando o movimento hip hop e entender como opera sua resistência e seu processo contra-hegemônico. Os jovens da periferia que atuam neste movimento transformaram suas formas de protesto graças à sua capacidade de articular-se através da arte e da fruição cultural que ela engendra, e às frentes de ação comunitária que conseguem abrir com recursos praticamente inexistentes. Jovens artistas que representam a dança, o DJ, graffiti e o rap, têm construído sua identidade e novos espaços hegemônicos, ampliando e atualizando o conceito de ideologia, atuando nas brechas deixadas pela sociedade dominada pelos meios de comunicação, pelas novas tecnologias, pelo consumo e pela indústria cultural, buscando alternativas para construção de sua subjetividade.

O tripé juventude, consumo e identidade são questões-chave neste capítulo, que tentará mostrar como o movimento hip hop articula a centralidade da razão com os jogos, nem sempre sutis, da paixão pela arte e pela vida. Ao corpo produtivo, ele subverte com um corpo erótico, substituindo

as certezas institucionalizadas pela multiplicidade e a beleza das experiências humanas.

2.1 Juventude, seu tempo é hoje

Juventude, ideologia e intelectualidade

Como falar de ideologia numa sociedade que come cada vez mais rápido, dirige protegida e anônima graças aos vidros fechados e escurecidos, e se diverte com opções culturais que se apresentam tão descartáveis quanto efêmeras? Este cenário oferece elementos para que especulemos sobre a possibilidade de uma crise ideológica e dá espaço à pergunta: de onde e como brota o posicionamento ideológico? Há ideologia em toda parte, e sempre haverá. Para o bem e para o mal, para dominar e para libertar. O capital tem sua ideologia, perversa, mas tem. É a hegemonia da ideologia capitalista que dá legitimidade e força à elite dominante, tornando-a assustadoramente longeva. A estratégia de sua ação política é manter a sociedade alheia à sua dominação, que alguns crêem que é invisível às classes subalternas, mas não necessariamente o é.

A visão de mundo, a construção das idéias - qualquer que seja seu suporte teórico, ou mesmo com a ausência dele - são temas de relevância que, felizmente, têm ultrapassado as fronteiras das instituições destinadas a produzir conhecimento, que sempre ratificaram a desigualdade das condições humanas com ajuda dos *técnicos do saber*.⁹ À revelia desta classe dominante, surgem cada vez mais sobreviventes que conseguem furar o cerco, utilizando rádios comunitárias, jornais de bairro, associações de moradores, blogs, ONGS... são vários os meios de comunicação alternativos e os canais não oficiais de conhecimento. A sociedade, incluindo os

⁹ SARTRE, Jean-Paul. *Em defesa dos intelectuais*. SP, Ática, 1994.

espaços populares, tem conseguido atualizar e tem inovado em suas formas de comunicação capazes de oferecer alguma resistência. Muito embora este dado seja insuficiente para festejarmos alguma vitória das classes subalternas sobre as elites, este dado é importante para destacar que as camadas populares não estão passivamente sendo oprimidas pelo grande capital.

Ultimamente ouvem-se lamentos acerca de uma juventude que não tem mais ideologia e que se desconectou do mundo real para conectar-se ao mundo virtual, como se a virtualidade não estivesse, ela mesma, impregnada de realidade e representasse apenas um imaginário idealizado cuja função seria a de proteger das responsabilidades do mundo externo. A grande ironia é que, se em maio de 68, como Negri e Cocco esclarecem¹⁰, a juventude protestava contra a opressão do pleno emprego industrial, e carregava em sua subjetividade o resultado de um longo período de prosperidade econômica, hoje vive-se o contrário, a juventude se angustia em função da crise do – inexistente – pleno emprego. Com a chegada do capitalismo, insegurança e precariedade reconfiguram as relações sociais e de trabalho, tornando visíveis as relações de classe entre as pessoas envolvidas na cadeia produtiva. A esperada prosperidade e integração mundial propagada pela globalização não aconteceu. Observa-se, hoje, uma profunda desigualdade entre as várias regiões do planeta, e mesmo que muitas delas encontrem-se à margem desses processos de globalização, a consciência de que sua propaganda otimista, e ideológica, era demasiadamente frágil a ponto de desmanchar no ar, é uma realidade, o que John Thompson ratifica quando diz que :

“É o próprio movimento do modo de produção capitalista moderno, o profundo surgimento associado com a expansão incessante, que torna as relações sociais transparentes às

¹⁰ NEGRI, Antonio e COCCO, Giuseppe. “O trabalho de luto”. Artigo publicado na Folha de São Paulo em 08/04/2006. http://scholar.google.com.br/scholar?hl=pt-BR&lr=&q=Paris%2C+maio+de+68+&btnG=Pesquisar&lr=lang_pt.

peças e as obrigam a enfrentar com sobriedade suas condições reais de vida (...) pela primeira vez na história, a classe subordinada pode compreender sua posição como classe e sua posição dentro do processo histórico de uma maneira mais geral".¹¹

Estamos propondo recusar a neutralidade da noção de ideologia das camadas populares, apostando mais na possibilidade que ela apresenta de ser uma arma que o indivíduo, o jovem, sobretudo, pode usar no campo das lutas contra-hegemônicas, marcando a resistência. Ao entender as condições sociais da produção do conhecimento e do pensamento, acreditamos que a noção de ideologia juvenil ficará esclarecida, rejeitando a concepção "particular" de ideologia e investindo na concepção "total" do termo, que Thompson¹² interpretou como sistemas coletivos de pensamento, relacionados a contextos sociais. Abrir mão do caráter valorativo dado às tradicionais concepções ideológicas resultará no reconhecimento das formas simbólicas de resistência à dominação.

Devido às questões da violência e do desemprego, freqüentemente associadas, muitos foram os debates que especularam sobre as motivações e interesses juvenis. A noção clássica de juventude menciona que ela é uma transição entre a infância e a vida adulta, quando a rigor teria condições de se sustentar, ressaltando que sua duração e seu significado social são culturais e históricos.¹³ É uma fase que prepara para a inserção na vida produtiva, refletindo as condições

¹¹ THOMPSON, John B. *Ideologia e cultura moderna*. Petrópolis, Ed. Vozes, 1995 p. 57.

¹² THOMPSON, *idem*. Para o autor, a concepção "particular" surge quando expressamos ceticismo a respeito de idéias e pontos de vistas trazidos pelos adversários, vistos como falsas representações da situação real. Já a concepção "total" surge quando dirigimos nossa atenção para os aspectos da estrutura mental global de uma época, ou de um grupo socio-histórico, como uma classe, por exemplo. Para ele, Marx foi o primeiro pensador a fazer a transição entre as duas concepções, guardando mais os elementos da particular. p.66.

¹³ ABRAMO, Helena. *Retratos da juventude brasileira*. SP, Editora Fundação Perseu Abramo, 2005.

materiais e sociais que lhe são oferecidas.

Num ritmo muito diferente dos dias atuais, vivia a juventude do Maio de 68, que deu origem a um tipo de juventude que chamamos aqui de “juventude dogmática“, e, sem dúvida, além de ser o ponto de partida de novos tempos, é também um fato histórico que assombra a juventude atual desde então, e que há algum tempo, por comparação, a coloca numa “suposta” situação de crise ideológica que, se existe de fato, na nossa opinião precisa ser entendida dentro do seu contexto histórico, com apoio de estudos multidisciplinares que dêem conta da complexidade do mundo de hoje, tais como a sociologia, a comunicação e a antropologia.

Sobre a juventude

A década de 60 ficou no nosso imaginário como um ícone da juventude rebelde, questionadora e inconformada, e muitos não vêem depois dela uma juventude digna de ser chamada de politizada. O golpe de 64 dava o tom trágico provocado pela ditadura. Não só o Brasil, mas vários países em todo mundo ferviam no final dos anos 60. Che Guevara marcou a década e transformou-se num ícone da luta revolucionária, passando a representar a rebeldia e o compromisso ético da militância. A juventude queria mudar o mundo, e tinha certeza que ia conseguir. Para melhor, bem entendido.

No Brasil, o período entre 64 e 68 foi marcado pela consolidação da ditadura e pela implementação de uma nova política econômica, com expressiva entrada do capital estrangeiro. Uma das principais medidas econômicas do governo militar foi o arrocho salarial. Os vínculos com o grande capital se aprofundavam e a chegada de multinacionais no país foi facilitada para reprimir as reivindicações dos trabalhadores. O movimento sindical foi atacado e obrigado a se adaptar à nova

ordem. As organizações políticas de esquerda foram empurradas para a clandestinidade e resistiam como podiam à ditadura, o que acabou por desarticular a hegemonia do PCB e do PTB.¹⁴

Não somente pela luta estudantil, o ano de 68 ficou marcado no imaginário brasileiro também pelas lutas trabalhistas protagonizadas pelos operários de São Paulo e de Contagem. Greves e protestos assustavam o patronato. Naquele ano, ocorreram as primeiras manifestações operárias de enfrentamento com o regime militar, que culminaria com a edição do AI-5. Entre 67 e 68, um vínculo estabelecido entre os movimentos estudantil e sindical, com a participação direta de estudantes em comissões de fábricas e sindicatos, ajudava a fortalecer a dinâmica das mobilizações, apesar de toda a repressão da época.¹⁵

A arte também teve papel de relevância na resistência. A arte engajada produzida no Brasil nas décadas de 60 e de 70 era representada por artistas com envolvimento na resistência à ditadura e estavam intimamente ligados aos partidos de esquerda. A criação do CPC¹⁶ nos anos 60 foi uma estratégia da juventude universitária para dar voz ao inconformismo através da contra-cultura. Grandes compositores tentavam driblar a censura: Paulinho da Viola, Chico Buarque, João Bosco, Aldir Blanc, Caetano e Gil eram alguns dos grandes nomes da MPB que mostravam-se atentos e fortes cobrando a volta do irmão do Henfil. Mas cabe se perguntar se a arte engajada havia, já antes de 64, se revelado como arte popular, no sentido de arte criada a partir do ponto de vista político da

¹⁴ WEISSHEIMER, Marco Aurélio de. "Movimento deixou raízes profundas". IN: *Revista Teoria e Debate*. Fundação Perseu Abramo. N.76 in 21. Março-abril-2008. Especial 1968, p.26.

¹⁵ *Idem, ibidem.*

¹⁶ *A questão da cultura popular: as políticas culturais do centro popular de cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UN)*. O CPC foi fundado em 1961 pela UN tendo à frente Oduvaldo Vianna Filho. Era vinculado ideologicamente ao PCB, um dos mais expressivos partidos políticos de esquerda daquela época.

classe operária.¹⁷

Na França, o Maio de 68 foi um processo de desestruturação em cadeia, iniciado com um núcleo de dez estudantes que se espalhou por toda sociedade ao mesmo tempo em que se punha em ação um dinamismo quase revolucionário, cujo núcleo foi a recusa do sistema liberal-capitalista. Foi um fato histórico que introduziu uma abertura teórica espantosa, dando início à teoria fenomenológica do mundo contemporâneo das sociedades chamadas industriais, recuperando a problemática da juventude, que já em 68 denunciava uma crise geral, que seria a da humanidade. Teve uma “natureza revolucionária, mas que não é revolução, é uma espécie de revolução (em seu dinamismo) sem revolução (em consequências)”.¹⁸ Edgar Morin levanta a suposição de que a juventude constitui uma camada hipersensível a estados de inquietação reprimidos no seio da sociedade, e que os seus protestos demonstram carências, aspirações, necessidades que depois aparecerão cada vez mais nítida e completamente. Para Morin:

“O maio de 68 (...) foi uma erupção súbita de uma sociedade burguesa que havia sufocado as manifestações de alegria sob a alternância trabalho-lazer, de uma necessidade cada vez maior de carnaval. No Maio de 68 houve algo de intenso e de impetuoso, de patético e de feliz, onde a um tempo se misturavam o jogo e o rito, e que é preciso explicar para compreender até que ponto, para os que a viveram, a Comuna Estudantil foi um “êxtase da História”.¹⁹

Da década de 60 pra cá, não é difícil perceber que a política mudou. Nos dias atuais, a ação política é principalmente a arte de negociar e fazer alianças, e a dura realidade é que os partidos de “esquerda” estão cada vez menos reconhecíveis. Para Milton Santos, “a política agora é feita no

¹⁷ MACIEL, Luiz Carlos. *Anos 60*. Porto Alegre, L&PM, 1987.

¹⁸ MORIN, Edgar. *Culturas de Massa no século XX*. “O Espírito do Tempo, Tomo 2, Necrose”. RJ, Editora Forense, 1977, p.41.

¹⁹ *Idem*, p. 40.

mercado”.²⁰ Além disto, a classe média não tem mais produzido arte *engagée* como se via nos anos 60,²¹ quando a contra-cultura recusava o conformismo, contestava a visão de mundo que prevalecia na sociedade ocidental, na medida em que trazia a possibilidade de maior liberdade para as pessoas. Mas, naquele período, apesar da repressão, a juventude sentia que podia sonhar, o futuro se apresentava com algumas oportunidades. A vida enquanto projeto poderia ser algo construído e realizado pois as condições materiais para isto ainda existiam. O futuro pertencia à juventude. Atualmente o cenário é bem outro. Do conformismo “moral” passamos para um conformismo “econômico”, do qual não se tem autonomia para sair.²⁰

A erupção da crise estrutural do capital localiza-se aproximadamente no fim da década de 1960 ou no início da seguinte. De fato, os levantes de 1968 na França e em muitos outros países, até mesmo nos Estados Unidos, depois de um longo período de expansão no pós-guerra e de acomodação em todo o mundo capitalista, podem ser vistos como um marco memorável. No Brasil, nos levantes de 1968, houve confrontações políticas significativas, mas eles se deram sob grandes conflitos econômicos, o que talvez seja mais representativo para entender o país que aguardava a juventude brasileira a partir da década de 70, quando estávamos submetidos a um desenvolvimento perigoso no mundo do trabalho, e que pouco depois se caracterizou como desemprego estrutural.²² Hoje temos um desemprego em massa que já dura um bom tempo, e os danos sociais desta realidade não são amenizados pelos governos neoliberais que enfraqueceram, e muito, a política de bem-estar social. Desde aqueles dias, este problema está ainda mais agravado, em vez de

²⁰ SANTOS, Milton. *Por uma outra globalização*. RJ, Ed. Record, 2005, p.67.

²⁰ *idem*.

²² WEISSHEIMER, *op. cit.*

solucionado, conforme as repetidas promessas e expectativas.

Juventude hip hop: o mundo “já é!”

Nos anos noventa, as culturas juvenis, em sua interação com a sociedade, são vistas de maneiras bem diversas e na era das crises e da globalização, reinventam e inventam sua realidade. Neste processo de sobrevivência, os jovens da periferia que integram o hip hop sinalizam através da arte que são capazes de interferir na construção de uma nova comunidade, pois tem o vigor e a utopia necessários devido à sua capacidade de questionar a realidade e facilidade para vivenciar experiências em grupos. A prática da cidadania, via ações comunitárias que passam pelo entretenimento e pelo engajamento social, mesmo que não seja exercida em sua plenitude, possibilita a construção de novas formas de modificação das estruturas sociais, políticas e econômicas numa sociedade em que a exclusão social e a pobreza são fatores alarmantes.²³

Cabe uma investigação do perfil juvenil presente no espaço urbano para situar as particularidades da juventude hip hop. Segundo análise do Ipea na Pnad-2007, os jovens de 15 a 29 anos somam 50,2 milhões de pessoas no Brasil e representam 26,4% da população. A taxa de desemprego entre os jovens (14%) é ainda três vezes maior que entre os adultos (4,8%). Cerca de 18% dos jovens de 15 a 17 anos estão fora da escola. Dos que estudam, 26,4% dos meninos também trabalham, apenas 54,7% deles só estudam. Para as meninas as taxas são mais favoráveis: 17% delas estudam e trabalham e 66% só estudam. A taxa de atividade (percentual dos que estão trabalhando ou procurando trabalho) de jovens de 16 a 17 anos chega a 45%. "São números preocupantes. Em um país ideal, que semeia seu futuro, a taxa deveria tender a zero. Ou seja,

²³ ABRAMO, Helena. *op. cit.*

esses meninos e meninas deveriam apenas estudar", analisa o diretor de Estudos Sociais do Ipea, Jorge Abrahão de Castro. "Mas a situação social, a necessidade das famílias e a pobreza empurram os jovens para o mercado de trabalho", diz Castro. "Pior: temos 7% de meninos e 12% de meninas que não estudam nem trabalham. Estes manterão o ciclo da pobreza no Brasil", alerta o diretor que coordenou a pesquisa.

Com uma pobreza juvenil tão alta, o futuro torna-se opaco. A pesquisa revela que apenas 15% dos jovens vêm de famílias com renda per capita superior a dois salários mínimos. Cerca de 30% dos jovens (um a cada três) são pobres e vêm de famílias com renda per capita inferior a meio salário mínimo. São 14 milhões de jovens vivendo com menos de R\$ 208 mensais e aproximadamente 54% deles vivem em famílias de renda per capita entre meio e dois mínimos. Dois milhões moram em favelas. ²⁴

Em 2001, pesquisa da UNESCO, realizada em 1998, revelou que são escassas as oportunidades dos jovens mais pobres se beneficiarem dos equipamentos culturais, mesmo onde existem em função da desigual distribuição dentro das cidades. Cerca de 21% dos municípios brasileiros não tinham uma biblioteca pública, 92% não tinham cinema e 24% não contavam com ginásios poliesportivos, informando que, no Brasil, a taxa de homicídios na população jovem foi de 54,5 para cada 100 mil, contra 21,7 para o restante da população..

Um dos importantes usos da cultura está nas aplicações socioeducativas que ela oferece. Na realidade brasileira atual, com uma grande carência de escolas públicas que consigam dialogar de forma adequada e eficaz com a periferia, incapaz de compreender e atender suas demandas,

²⁴ Pesquisa publicada no site www.ipea.gov.br. Mas o país está envelhecendo. Nos anos 1980, os jovens correspondiam a 29% da população e, pela projeção da Diretoria de Estudos Sociais do Ipea, devem cair a 19,1% em 2050. Acesso em 15/10/2008.

equipamentos culturais que trabalhem a cultura e a educação de forma combinada, oferecendo novas reflexões e abordagens para temas importantes (ou mesmo para apresentar temas que normalmente não seriam apresentados, tais como o SESC em todo Brasil, Oi Futuro, Centro Cultural Banco do Brasil, Caixa Cultural, só para citar alguns), seriam opções de educação complementar que representariam muito para os jovens das camadas populares moradores da periferia, caso não estivessem no mercado de trabalho. Dificuldade de acesso a bens culturais que não será solucionada com ajuda dos familiares, cuja renda não permitirá tal acesso. Para o secretário de cultura de São Paulo, Alexandre Takara:

“As escolas não sabem trabalhar com a periferia. Professores são elementos da classe média e querem jogar valores da classe média para a periferia, são duas culturas contrárias e antagônicas (...) eles são incapazes de fazer a leitura da cultura da periferia” .²⁵

É inquestionável que os dados divulgados não representam uma conjuntura social favorável à juventude que habita o espaço urbano, muito especialmente aquela que habita as comunidades de baixa renda, origem da grande maioria dos jovens que integram o hip hop. Se considerarmos o desemprego que afeta especialmente os jovens que estão se inserindo no mercado de trabalho pela primeira vez, sua dificuldade fica potencializada quando mais da metade está fora da escola e 66% abandonou-a sem concluir o ensino médio, muito provavelmente para entrar na informalidade, afetados por um desemprego que ficará cada vez mais difícil de ser contornado visto que evasão escolar e oportunidades de trabalho não se compatibilizam. Os efeitos desse quadro geral são maior precariedade nas relações de trabalho e insegurança quanto à posição social juvenil, aumentando as

²⁵ Depoimento extraído do filme *É Tudo Nosso*, de Toni C, 2007.

incertezas sobre o futuro. É desta forma que vivem hoje os jovens, em especial os da periferia, reféns da necessidade de sobrevivência e com a sensação de não ter capacidade de intervenção no presente.

Portanto, o perfil socioeconômico dos jovens que fizeram as revoluções, ou que tentaram fazê-las, não é o mesmo dos jovens que se dividem hoje entre o trabalho e a escola; jovens que não conseguem se preparar para o futuro, com muita dificuldade de fazer a transição entre a infância e a vida adulta. Em pior situação estão os meninos e meninas que são obrigados a abandonar a escola para trabalhar, e neste grupo há jovens demais ocupados com a sobrevivência para que tenhamos o mundo transformado pela sua rebeldia. Marcuse considerava que a classe operária não poderia assumir seu papel histórico de vanguarda do movimento revolucionário, pois estava plenamente absorvida no processo produtivo.²⁶

Apesar da herança que lhes é deixada, e do presente cuja realidade é concentração de renda, desemprego e insuficientes equipamentos culturais, os jovens - ainda - acreditam que podem mudar o mundo. Entre os três valores mais importantes para a construção de uma sociedade ideal, apontam primeiro a solidariedade; segundo, o respeito às diferenças; e terceiro, a igualdade de oportunidades, e esta última quer dizer mais que igualdade de renda, significa mais igualdade de condições de vida pois entendem que é importante colocar em prática seus próprios estilos de vida, desejando mais autonomia.²⁷

A base para explicar como se dão as formas de engajamento e resistência do jovem hoje está no cotidiano, onde se vê ação como resistência. Acusar a juventude de não levantar bandeiras

²⁶ CARMO, Paulo Sérgio do. *Culturas da Rebeldia*, São Paulo: Ed. Senac SP, 2000. p.79 (apud).

²⁷ ABRAMO, Helena. *op. cit.*

e de preferir o lazer à seriedade das obrigações profissionais é um reducionismo que deve ser evitado, pois, assim como se deu na contracultura, a estética que representa os jovens da cultura hip hop se fundamenta nos produtos da cultura de massa, mostrando as contradições e a realidade do que somos. As novas tecnologias e os meios de comunicação difundem essa estética que toca a sensibilidade de diferentes camadas sociais, de diferentes formas, tornando-se um vetor de conhecimento e de prazer. Contestação e resistência, como já indicamos antes, adquiriram nova configuração na atual sociedade do hiperconsumo,²⁸ cujo poder de sedução afeta de forma distinta vários grupos sociais e geracionais, uma afirmação que se tangibiliza por meio da juventude hip hop, que representa hoje a inteligência coletiva e a força transformadora da periferia. Nela, o resultado desta reação sobre o mundo se manifesta nas crônicas do cotidiano transformadas em letras de rap, onde persistem laços fraternos de afeto e cooperação dando mais poder à vontade de viver que à realidade do espaço onde vivem.

“... frente aos grandes significados que atormentam o corpo social, observa-se uma invariância de atitudes e situações ao longo das histórias humanas, um trágico estruturante bem mais significativo do que o otimismo de comando das ideologias oficiais (...) ao lado de uma representação homogênea e globalizante do dado social, existe uma sociabilidade multiforme, subterrânea e tenaz que é vivida num trágico mais ou menos consciente. A primeira culmina na racionalização da existência cuja expressão mais completa é a tecnoestrutura contemporânea. A segunda

²⁸ LIPOVETSKY, Gilles. *A felicidade paradoxal*. RJ, Cia. das Letras, 2007. O autor analisa as etapas de consolidação da sociedade de consumo de massa em três momentos: Fase I) Começa por volta de 1880 e termina com a Segunda Guerra Mundial, foi o início da construção cultural e social dos consumidores, momento em que fomos “educados” para consumir. O marketing já se encarregava de “defender” e dar “identidade” aos produtos, colocados no mercado em grande escala, graças ao modelo fordista de produção. Uma fase de consumo com predominância burguesa, já se transformando em “sedução” e “distração”. Fase II) A sociedade de abundância, marcada pelo crescimento econômico, democratiza o poder de consumo. Os ícones do status social podem ser adquiridos por outras classes sociais. A indústria se moderniza, aumentando muito sua produção. Consumir vira sinônimo de progresso. Fase III) momento do hiperconsumo, fase atual da sociedade, definido pelo menor poder regulador do coletivo, pela personalização das práticas cotidianas e “maior liberdade de ação dos atores relativamente à sua classe de inclusão”.

permanece e exprime, de várias maneiras, a irreprimível e misteriosa vontade de viver de toda existência individual e social”.²⁹

Para Maffesoli, é mais realista conhecer a impressionante capacidade de sobrevivência e ressignificação do cotidiano a partir do simbólico, operada pelas camadas populares em forma de produção cultural, do que apostar na constatação científica de um estudo que fica só no geral sem considerar o particular. O imaginário, o poder imagético, possui um papel de muita importância na estruturação da vida cotidiana. A aparência, sob todas as suas formas, fundamenta as múltiplas situações e ações sociais,³⁰ e nesta perspectiva, não cabe falar de uma juventude alienada, incapaz de assumir um posicionamento ideológico, visto que idéias e ideais prescindem de institucionalização.

É com a generosidade e sensibilidade com que Maffesoli observou o cotidiano dos que não acessam o saber institucionalizado - por inúmeras razões, mas a mais perversa é a concentração de oportunidades nas camadas médias – que nos debruçamos na compreensão da articulação juvenil do movimento cultural hip hop. Pensando sobre a complexidade de ser jovem:

“Ao perguntar o que significa, hoje, ser jovem, verificamos que a sociedade que responde ser o futuro incerto ou não saber como construí-lo está dizendo aos jovens não apenas que há pouco lugar para eles. Está respondendo a si mesma que tem pouca capacidade, por assim dizer, de rejuvenescer-se, de escutar os que poderiam mudá-la”.³¹

²⁹ MAFFESOLI, Michel. *A conquista do presente*. RJ, Ed. Rocco, 1984, p.12.

³⁰ MAFFESOLI, *idem-ibidem*.

³¹ CANCLINI, Nestor García. “Ser diferente é desconectar-se?”. IN: *Diferentes, desiguais e desconectados*. RJ, Ed. UFRJ, 2005, p.210.

Do vestuário à moradia, passando pelo encontro, sem esquecer o fantástico de todos os dias, para a juventude hip hop o presente surge em cena, é o palco de experimentações criativas de um grupo que complexifica o real mais por intuição que por convicção, potencializando seu poder de encantamento e tornando viável sua resistência. Basicamente, é essencial saber que para este perfil de juventude não se morre mais por uma causa, vive-se por ela. Desde sua origem, o hip hop surgiu como possibilidade de conciliar luta contra desigualdade com felicidade e diversão. Esta capacidade de agregar os jovens tem dado sentido e orientação à vida de um grande grupo de jovens atores sociais que circula pelas periferias de todo mundo. Existe sempre uma reapropriação, uma criação mínima encontrada no cotidiano cujo resultado não pode ser subestimado.

A cultura não apresenta apenas idéias e valores, como ressalta Canclini: "o conteúdo da cultura diminui em importância à medida que a *utilidade da reivindicação da diferença* como garantia ganha legitimidade".³² Durante muito tempo a classe média consumia a produção cultural que ela mesma criava, mas atualmente, na periferia e no asfalto, surgem novos territórios culturais que disseminam novas dinâmicas de criação e intervenção que rapidamente se articulam como respostas e interpelações aos efeitos contraditórios dos processos neoliberais de globalização e transnacionalização da cultura e da informação.³³ Desta forma, ao operar uma nova correlação de forças que extrapola a fronteira do espaço geográfico onde está inserido, o jovem artista da cultura hip hop se reinventa por meio da cultura nacional e por meio dela acessa informações importantes que são necessárias ao processo criativo dos seus raps, graffiti e movimentos de dança, despertando-o para a sua dimensão política, ampliando a esfera de sua atuação e criando novos e diversos espaços hegemônicos. A tradição da qual não abre mão é a das *block parties*, de vital

³² *Idem*, p. 43.

³³ HOLLANDA de, Heloisa Buarque. org. *Cultura e desenvolvimento*. RJ, Aeroplano, 2004.

importância para a o hip hop, como veremos no próximo capítulo. Para Martín-Barbero, refletindo sobre Le Goff, a cultura popular se dá na dialética de permanência e mudança, de resistência e intercâmbio.³⁴

Importante lembrar que as margens têm desempenhado novos papéis na vida cultural. No estudo realizado por Jane Souto de Oliveira e Maria Hortense Marcier, as letras apresentadas na produção musical feita nas favelas exaltam os aspectos positivos destes espaços de sociabilidade, contrapondo-se às questões negativas que se tornam públicas em função da violência que estão presentes no seu cotidiano. Seja pela complexidade que lhe é conferida por sua localização geográfica, por vezes com vistas privilegiadas e deslumbrantes da cidade que a cerca, seja pela necessidade mesma de buscar “novidades” na cena cultural, fato é que

“(...) essa mesma imagem se constrói de forma relacional, sendo os elementos definidores traçados a partir da e com referência à cidade. Quando isso ocorre, o que chama a atenção, num primeiro plano, é a rígida demarcação que se estabelece entre ambas, fazendo com que a cidade seja vista como uma coisa e a favela como outra (...) por seu crescimento e visibilidade social, a favela, sobretudo no Rio, passaria a ser objeto privilegiado pela produção musical”.

Mas apesar de suas atuações ainda se localizem fora do *mainstream*, não se pode dizer que é apenas uma brecha permitida pelos que estão dentro, em benefício dos que estão fora destes espaços estão sendo conquistados a partir de uma reivindicação de políticas culturais da diferença, produzindo novas identidades, lideradas por vários segmentos da sociedade, não se restringindo à

³⁴ MARTÍN-BARBERO, Jesús. *op.cit.*

esfera da cultura, como também às questões de gênero e raça. Em relação à desconstrução de um espaço cultural hegemônico com predominância no centro e nas classes dominantes, e à constatação de que as massas têm buscado por mecanismos de difusão de suas correntes ideológicas, aceitamos a sugestão de Hall de não cair na armadilha do ou/ou, ou vitória total, ou total cooptação.

Respeitando as particularidades de cada uma das suas estéticas, o hip hop dá condições de praticar de forma concreta sua consciência e sua necessidade de protesto. O graffiti de Marcelo Eco

³⁵ que vemos aqui denuncia a opressão do negro, uma forma que o artista, por sua vez branco, encontrou de mostrar por meio dos muros da cidade que não está alheio a este problema.

Como argumenta Maffesoli, frente a uma “teoria” ingênua e dogmática da alienação que faz do povo o sujeito histórico sempre enganado, mas potencialmente vitorioso de um progresso histórico contínuo, é preciso reconhecer que, em vista das



diversas histórias humanas, esse povo sempre soube negociar e usar de astúcia:

“Os atores sociais, não são, de modo algum, vítimas dos valores que praticam, eles os jogam, os vivem no jogo. A exploração, a alienação, a dominação, são de certo modo importantes para apreender a astúcia estrutural e corriqueira do jogo social, embora seja ela que se encontre na base dessa esplêndida cacofonia a que chamamos sociedade”.³⁶

³⁵ Marcelo Eco é artista de graffiti, cenógrafo e militante do hip hop. Oriundo de São Gonçalo, junto com Fábio Ema criou naquele município um importante movimento de graffiti.

³⁶ MAFFESOLI, *op. cit.*, p. 14.

Além disso, uma classe sempre terá sua própria compreensão espontânea, instintiva, vívida, porém não coerente ou filosoficamente elaborada, de suas condições de vida e dos limites e formas de exploração às quais ela é comumente submetida. Gramsci descreveu isto como seu “bom senso”.

Mano Shetara é um DJ que circula por periferias de São Paulo e de vários outros Estados, representando o hip hop. Quando diz: “a arte é propriedade da humanidade, e não de classe social nenhuma.”³⁷ torna-se impossível acreditar que esta fala terá influência zero sobre os jovens com os quais ele interage por meio de sua arte, de suas crenças e valores. Como disse Mano Brown, “a palavra é uma arma, eu tenho muita munição”.³⁸

A partir da experiência cotidiana que inspira e renova forças sociais que, de longe, surpreende por sua organicidade e convicção, é esta influência sobre outros jovens que nos permite nomear os artistas anônimos do hip hop como intelectuais orgânicos, visto que eles desempenham um importante papel como formador de opinião e como liderança nos espaços onde circulam, principalmente em suas comunidades. Formam opinião porque dominam a arte que representam, sendo assim legitimados por seu público, e exercem lideranças porque são capazes de implementar mudanças concretas no tecido social.

³⁷ Mano Shetara. “Malandro ou vacilão” IN: Toni C. (org). *Hip hop a lápis: o livro*. SP, CEMJ, 2005. p. 39. Shetara é DJ, produtor cultural, escritor dos livros *Nação Hip Hop* e *Canos, Ruas, Rimas e Manos*, estudante de jornalismo e curador da Casa do Hip hop de Campinas.

³⁸ Trecho do rap “Capítulo 4, Versículo 3”, do álbum *Sobrevivendo no Inferno*, dos Racionais MC, de 1997.

2.2 Os intelectuais orgânicos do hip hop

As transformações na produção de conhecimento

Dissemos anteriormente que é a habilidade de observar o seu cotidiano que permite ao jovem do hip hop agir sobre seu destino. Mais correto seria dizer: agir sobre o seu destino e sobre o do outro. Edward Said disse que uma das possibilidades de um intelectual na sociedade consiste em discernir sobre as intervenções que se podem realizar, e para isto é preciso que ele seja um observador capaz de localizar tais possibilidades.. Para Said: “o papel do intelectual é primeiro apresentar narrativas alternativas e outras perspectivas sobre a história (...) e segundo, construir campos de coexistência em vez de campos de batalha (...)”.³⁹

Para a quase totalidade dos jovens entrevistados, representar o hip hop é buscar conhecimento para multiplicá-lo onde for necessário, colocando em prática um tipo de militância intuitiva, acreditando na multiplicação do conhecimento como forma de contribuir para a melhoria do seu grupo social, apostando no envolvimento em uma ação cultural como alternativa à entrada de muitas crianças e jovens no tráfico de drogas. A resistência e o engajamento da juventude hip hop se dão na intervenção. Porque observam o mundo e identificam o efeito do seu discurso sobre crianças e jovens, é grande o número de integrantes deste movimento que realizam trabalhos voluntários em suas comunidades.

Walter Benjamin considera a arte uma forma de conhecimento. O movimento hip hop incorporou isto desde seu início nas festas de rua do Bronx. O intelectual voltado para uma comunidade, que usa os meios de comunicação de massa como instrumento para difusão de suas idéias, encontra na juventude um grande interlocutor.

³⁹ SAÏD, Edward. “O papel político de escritores e intelectuais”, IN *Combates e Utopias*. MORAES, Dênis de. p. 47 e 48.

Mayckon Rosa mora no Andaraí e ali articulou, com o CEMASI ⁴⁰ da sua comunidade, um espaço para permitir que dançarinos pudessem ensaiar:

“Como não tem muita coisa pra fazer na comunidade, a não ser funk e futebol, qualquer encontro voltado pra arte tem público. Para quem representa bem o hip hop, passando conhecimento e sua filosofia, tem muito o que fazer nestes lugares. A maior parte trabalha fora e vem pra cá direto do trabalho. O objetivo é não perder o contato com a dança e trocar informações”.⁴¹

Os dias de ir ao CEMASI são sagrados para Mayckon. Crianças e jovens da comunidade se revezam para assistir aos ensaios, que reúnem em média 11 dançarinos, num espaço amplo onde se veem apenas alguns poucos tatames (doados) e cd player. O cheiro do ambiente é de Salompas, um spray usado para aliviar dor muscular. Apesar das lesões que frequentemente não têm tratamento adequado, após a jornada de trabalho se submetem a quase três horas de treinamento para aprimorar a técnica e “fortalecer” um ao outro, solidariedade necessária para amenizar as dificuldades para se viver da dança. Importante ressaltar que não se trata de artistas iniciantes. Todos - de origem pobre, diga-se - possuem domínio da técnica, e alguns já se apresentam ou se apresentaram em grandes companhias. No dia de minha visita, um deles passava mal por não ter se alimentado suficientemente, especialmente para desempenhar o trabalho corporal de um dançarino de rua, que é extenuante. Isto acontecia frequentemente durante o projeto Geração Hip Hop, ocasião em que a equipe do SESC providenciava refeição nestes casos. Na visita que fiz, conheci

⁴⁰ CEMASI - Centro Municipal de Assistência Social Integrada, órgão ligado à Secretaria Municipal de Assistência Social da Prefeitura do Rio de Janeiro. Conforme mencionado na introdução, o CEMASI foi visitado pela autora desta pesquisa em outubro de 2008.

⁴¹ Mayckon Rosa dançou na Cia Étnica de Dança durante 2 anos. Lá conheceu a dança de rua e começou a se interessar por hip hop, à época tinha 20 anos. Foi entrevistado em julho/2008.

Alex Pitt, um jovem que impressionou pela combinação de talento, firmeza de opiniões e consciência de classe:

“Sou b-boy e não b-burro. Como somos da periferia, tem coreógrafo que acha que não temos informação e por isso exploram nosso trabalho como qualquer empresa faz com seus funcionários, pagando miséria, e às vezes deixando até de pagar (...) eles pensam que nossa cabeça não vai entender a tentativa deles de explorar a gente, mas quando um artista se dá conta do seu valor, se rebela. São coreógrafos da classe média, que não vieram do hip hop (...) A dança é revolucionária.”⁴²

Para Marilena Chauí, a noção de engajamento não se separa da compreensão de que a arte e o conhecimento são instituições sociais no sentido forte do termo⁴³. Se a velocidade e a superficialidade do mundo moderno tornam raro um bom ouvinte para o intelectual do tipo clássico, ele pode ser facilmente encontrado escutando o intelectual que representa o movimento hip hop: é a juventude, uma ótima representação daquilo que Gramsci chamou de intelectual orgânico. Acrescentando mais uma voz à de Chauí, pensando nos jovens artistas comprometidos com a comunidade onde vivem e que inspira seu processo criativo, para Gramsci:

“Todo grupo social, nascendo no terreno originário de uma função essencial no mundo da produção econômica, cria para si, ao mesmo tempo organicamente, uma ou mais camadas de intelectuais que lhe dão homogeneidade e consciência da própria função, não apenas no plano econômico, mas também no social e político.”⁴⁴

⁴² B-boy é breaker-boy, como geralmente são chamados os dançarinos no hip hop, embora existam outros estilos, como citamos anteriormente. Alex Pitt tem 26 anos, dança há 8, e recentemente participou de uma turnê na França. Na volta ao Brasil, se desligou da companhia onde dançava.

⁴³ CHAUI, Marilena. *op.cit.*

⁴⁴ GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do Cárcere*. Volume 2. Ed. Civilização Brasileira, RJ, 2001, p.15.

Assim como é cada vez mais raro o intelectual clássico,⁴⁵ que expressa uma radical oposição ao capitalismo e se alia à luta do proletariado, o movimento cultural colocado em prática pela juventude hip hop tem uma dinâmica própria, que não permite trabalhar de cima pra baixo, embora tenha abandonado as palavras de ordem contra o capital. Com o otimismo da vontade de fazer, os jovens encontram formas de repensar e discutir a questão do poder e da dominação, “praticando” um tipo de sujeito revolucionário que é capaz de implementar transformações concretas no tecido social. Frente ao conhecimento produzido pelos integrantes do movimento hip hop e suas articulações e engajamento junto às periferias, é possível reconhecer que esses jovens atuam como um importante tipo de intelectual que representa e articula a ideologia dessa cultura, interferindo na realidade social e transformando o cotidiano, apresentando novas formas de protesto. São vozes e escrituras que representam os novos protagonistas que surgem a partir de lideranças que implementam ações de políticas socioculturais. Podemos interpretar as novas configurações no cenário cultural brasileiro ainda que não estejamos muito atentos às novas cenas que se desenrolam, basta olhar a cidade e seus viadutos para vermos as múltiplas formas de reação. Caso do graffiti que ilustra um muro qualquer em uma rua da movimentada Lapa, no Rio de Janeiro. ⁴⁶

⁴⁵ Ver nota sobre definições e diferentes tipos de intelectuais segundo importantes autores na página 70 deste capítulo.

⁴⁶ Graffiti de Preas, Grupo Nação - situado na rua Gomes Freire, Lapa, Rio de Janeiro.



Para Ciro: “Este novo protagonismo não é apenas insurgente, mas, acima de tudo, criador de redes de produção com autonomia, deixando para trás os papéis de coadjuvantes, a partir dos quais eram requisitados e/ou se ofereciam apenas como objetos de estudo”⁴⁷. No próximo capítulo mostraremos estes novos protagonistas, aqui interpretados como intelectuais orgânicos do movimento hip hop, com suas formas de resistência.

A capacidade da juventude hip hop de acreditar que é possível está impregnada de uma liberdade que a sociedade com todas as suas formas de controle não oferece: a cidade como utopia, mais em função do fato de que a crença nas possibilidades oferece maior capacidade de resistência, e menos por desconhecer suas limitações. Nos espaços populares, exercem papéis de liderança aqueles que são capazes de agir no tecido social. Milton Salles fala sobre a forma como estes

⁴⁷ CIRO, Numa. Psicanalista e doutoranda em Ciência da Literatura na UFRJ. <http://www.pacc.ufrj.br/z/ano3/02/numa.htm>. Acesso em 03/02/2008.

espaços inspiram os revolucionários pensadores do cotidiano da periferia:

“O poder libertário da arte está nos puxadinhos, nas garagens, nos barracos de qualquer favela. A favela é um mundo em construção, recicla os materiais, ocupa o que está abandonado, constrói o barraco sem deixar que a janela dê de cara para a janela do vizinho, como acontece nos conjuntos habitacionais que o governo faz para confinar os pobres”.⁴⁸

Gramsci afirma que não se pode separar o *homo faber* do *homo sapiens*, pois “todo homem atua intelectualmente quando participa de uma concepção do mundo, suscitando novas formas de pensar”. Um *homo faber* que é também *homo sapiens*. Não somente letras de rap, mas também o graffiti e a dança falam da necessidade de conhecimento que o hip hop defende. Para Gramsci, “os intelectuais da classe emergente são uma minoria, pois a classe operaria é pobre em elementos organizadores (a classe hegemônica normalmente cuida disso através de um rigoroso processo de seleção) não podendo formar seu grupo de intelectuais, senão muito lentamente”. Talvez possamos complementar com uma ressalva: depende de como a comunidade se organiza. Mais à frente, no capítulo 3, veremos como se dá a resistência do movimento hip hop, mas é oportuno pontuar que é uma forte característica do hip hop articular a comunidade em busca de soluções alternativas quando o Estado é omissivo e sua eficácia desacreditada.

Muito se discute sobre o papel do intelectual na atualidade, criticando-se seu silêncio e alimentando-se a expectativa de que ele possa elaborar questionamentos e análises críticas sobre

⁴⁸ Milton Salles é considerado por militantes como Toni C como a eminência parda da velha escola. Foi porteiro e dono de baile black, militante político da esquerda e do movimento Black Power nos anos 70. Militão, como é chamado pelo hip hop, foi uma espécie de motor do movimento em São Paulo, ensinando os “moleques” da São Bento a produzir seus CDs, incentivando a formação das posses e dos selos independentes, montando uma rede paralela de distribuição de CDs nas quebradas e atuando como atacadista dos selos independentes junto às lojas da 24 de Maio. Orientou os Racionais MC na produção de seu primeiro CD.

http://carosamigos.terra.com.br/outras_edicoes/edicoes_especiais/hiphophoje/marina_amaral.asp acesso em 12/10/2008.

as questões que impactam na estruturação da sociedade e nas relações de força que ela apresenta. A juventude, uma importante categoria de análise para entender o impacto da cultura hip hop, entende e identifica as formas de dominação e cria seus mecanismos de resistência. Rafael Rodrigues, o Bala, representa a dança no hip hop, se considera um “sobrevivente“, e para ele, “resistir é fazer trabalho social“. Rafael comenta a forma como se posicionou diante do que viveu:

”(...) começou assim: passava na rua, via os moleques falando palavrão, brigando, zoando pra caramba. Um dia fui na escola que tem lá perto, e pedi a eles um lugar pros moleques dançarem, na quadra da escola mesmo. Falei com o cara que era porteiro da escola (...). Os meninos gostam porque a gente troca idéias, conversa ... os pais trabalham o dia todo, ou então estão fazendo merda também, daí eles nunca conversam. Esses moleques que tão aí revoltado fazendo besteira é fruto da própria sociedade, ninguém tem tempo pra eles”.⁴⁹

Em entrevista, o dançarino relatou a forma como observava a sociedade e o nocivo distanciamento dos pais em relação aos filhos, deixando-os jogados à própria sorte, sem orientação. O jovem foi criado pela avó, a quem chama de mãe, e foi morando com ela que Rafael começou a se envolver mais com a comunidade onde vive. Um dos traços da cultura hip hop é a intervenção, seja na paisagem urbana - dançando na rua, ou grafitando, incomodando ao levantar questões e se posicionando ideologicamente – ou realizando ações sociais e solidárias em sua comunidade.

Carlos Nelson Coutinho menciona que Gramsci não vê a organização da cultura subordinada ao Estado, mas como resultado do pluralismo da sociedade civil, articulando e

⁴⁹ Rafael Rodrigues, o Bala, tem 28 anos e é dançarino do hip hop. Entrevista concedida em agosto 2008.

afirmando suas posições ideológicas.⁵⁰ A arte produzida e pensada pelos jovens do hip hop dá forma às posições políticas e à ideologia de um grupo social que se organiza motivados pelo desejo de se expressar esteticamente ao mesmo tempo em que reflete sobre suas condições sociais, improvisando na realização de eventos e festas, utilizando a arte do graffiti em utensílios domésticos, em peças de vestuário, criando coreografias.

Sem esperar pela ação do Estado ou de uma política pública que dê mais equipamentos culturais para a comunidade, Rafael decidiu interferir na comunidade. O jovem artista foi batizado pela Zulu Nation,⁵¹ uma entidade criada por Africa Bambaataa antes mesmo que este criasse o próprio hip hop. Para Rafael ser Zulu é viver a essência do hip hop, se dedicar a ele, e completa:

“Um militante da cultura hip hop é aquele que busca por coisas boas para sua comunidade, isto é o principal. Os jovens negros da comunidade estão sem educação de verdade, sem qualidade de vida, aí você chega com uma coisa nova, resgatando coisas boas desse jovem através da arte, isso é militância, isso é revolução, porque os políticos quando chegam ao poder não fazem nada do que prometeram”.⁵²

⁵⁰ COUTINHO, Carlos Nelson. *Cultura e sociedade no Brasil*. RJ: DP&A, 2003.

⁵¹ A Zulu Nation Brasil é uma organização filiada à Universal Zulu Nation, criada pelo DJ Afrika Bambaataa, no Bronx, Nova Iorque, em 12 De Novembro de 1973. No Brasil é presidida pelo rei Zulu King Nino Bown e foi criada em São Paulo em 1992. A missão da Zulu Nation é manter o Hip hop vivo, praticando e ensinando valores positivos e seguindo o lema "Paz, União, Amor e Diversão". Com representação no mundo inteiro, a entidade nasceu a partir da necessidade de organizar as atividades de seus membros, todos ligados à Cultura Negra e ao Movimento Hip hop, privilegiando ações sociopolíticas e culturais junto à juventude da periferia, em especial a mais carente e em situação de vulnerabilidade. Os integrantes da Zulu Nation Brasil realizam ações em parceria com segmentos governamentais, não governamentais e privados, na construção de políticas culturais e sociais, que contribuam para a eliminação da exclusão social dos direitos de cidadania da maioria da população negra e pobre. Os integrantes do hip hop não precisam ser "batizados" pela organização, mas aqueles que o são, desfrutam de uma imagem diferenciada dentro do movimento, pois significa que a essência do hip hop está sendo respeitada por seu praticante. <http://www.zulunationbrasil.com.br>.

⁵² Rafael Rodrigues, *op.cit.*

Não por acaso o conhecimento aparece como o mais importante elemento para o movimento hip hop. Entre os artistas entrevistados para esta pesquisa, sem exceção, a busca pela origem histórica e inspirações estéticas que formaram e ainda dão forma aos elementos artísticos da cultura hip hop, o break, o DJ, o graffiti e o rap, é a tônica. Acreditam que a prática sem conteúdo fica enfraquecida. Heloísa Buarque de Hollanda afirma que uma das mais interessantes reações ao recuo do Estado no que diz respeito às políticas sociais é o caso dos processos de atuação que se desenvolvem na cultura do hip hop tal como vêm sendo praticados nas favelas e comunidades de baixa renda no Brasil. Ela chama a atenção para o fato de que:

“A partir da necessidade política de valorização da história local das raízes culturais do hip hop, podemos observar nas comunidades hip hop brasileiras um investimento bastante significativo nas formas de aquisição e produção de conhecimento, realizado de maneiras cada vez mais amplas e diversificadas, incluindo aqui um real aumento na taxa de entrada desses artistas em instituições de educação formal de ensino médio e superior”.⁵³

Para a rapper Re-fem, além de o hip hop permitir sua atuação como militante do movimento negro, ele também a estimula a tomar parte no movimento feminista⁵⁴, afirmando novas referências sem se distanciar da sua origem, da sua “ancestralidade”, como diz a rapper:

“Passei a querer conhecer meus ancestrais e a me informar sobre o mundo (...) Passei a ler a partir do hip hop, porque esta cultura nos força a buscar conhecimento. O hip hop me deu consciência negra, feminista, como uma possibilidade de resistência e de autorreconhecimento e autoconhecimento, e quero passar isto para outras

⁵³ HOLLANDA, Heloisa Buarque de. “A política do hip hop nas favelas brasileiras”. Acesso em 12/01/2009 <http://www.inesc.org.br/biblioteca/textos/Le%20monde%20-%20%20Heloisa%20Buarque.pdf>

⁵⁴ Mais informações sobre a participação feminina no movimento hip hop, ver dissertação de MATSUNAGA, Priscila Saemi. *Mulheres no hip hop: identidade e representações*, UNICAMP/2006.

mulheres”.⁵⁵

São jovens artistas que compreenderam a força transformadora de uma prática pedagógica e que agem sem a institucionalização da produção de conhecimento, permitindo o reconhecimento de saberes que se inscrevem num outro território, em outros corpos, na pluralidade, na diferença e nas formas de comunicação livre e horizontal. Como educador popular, no sentido da amplitude de sua atuação, este jovem é um mestre na periferia, permitindo que se identifique a força do protagonismo juvenil que pode, inclusive, influenciar na sua mobilidade social. Re-fem complementa:

“O hip hop é antes de tudo ativismo e acontece principalmente fora do palco, e enquanto estamos nele, se apresentando, precisamos tomar muito cuidado e conhecer o que falamos porque muitos serão influenciados pelos nossos atos, hoje é mais fácil chegar nas pessoas e nos lugares pela internet, posso ser muitas pessoas. O hip hop me mostrou principalmente que não adianta ficar acomodado e que temos possibilidades. Se hoje faço uma faculdade de cinema, dou graças ao hip hop, que me dá vontade de conhecimento”.

Neste universo onde agir é resistir, os negros são dominantes. Mesmo como manifestação cultural, não sendo portanto uma exclusividade dos negros, o hip hop ainda se apresenta no Brasil sendo produzido predominantemente pelos negros, visto que estes ainda compõem o grande espectro de habitantes da periferia⁵⁶. E como, midiaticamente, são os que mais aparecem como representantes do hip hop, são eles os ícones em termos numéricos e simbólicos, conferindo à

⁵⁵Fala da rapper durante o seminário “Cultura Negra e Psicanálise”, *op. cit.*

⁵⁶ Durante algum tempo o hip hop foi um movimento cultural somente associado ao movimento negro. Atualmente, com o aumento da precarização das relações de trabalho e da desigualdade social, o hip hop é um movimento dos excluídos do capital, logo, sua ação política, hoje, representa negros e brancos de muitos países.

negritude um papel dominante na cena hip hop. Desta forma, a arte torna possível um outro tipo de sujeito revolucionário, o qual se vale da força questionadora e integradora dela. Para este público a rebeldia se manifesta através da adoção de um estilo de vida que se destaca pela originalidade das composições visuais adotadas, formando seus grupos de interesse a partir da habilidade artística que os inspira. Vale lembrar o pensamento de Gramsci:

“Os grandes intelectuais que se formaram em seu campo de atuação não tiveram origem nas camadas populares, mas foram a expressão de classes intermediárias tradicionais, às quais retornaram nas grandes “viradas” históricas (...) A afirmação de que a filosofia da práxis é uma concepção nova, independente, original, mesmo sendo um momento do desenvolvimento histórico mundial, é a afirmação da independência e originalidade de uma nova cultura em preparação, que se desenvolverá com o desenvolvimento das relações sociais”.⁵⁷

Para a juventude quase sempre negra e pobre do hip hop, a arte é um produto que articula cidadania e educação, reivindicação e esperança, prazer e conhecimento, e, acima de tudo, escolha de identidade. O movimento hip hop é um veículo de protesto capaz de dar sustentação ao discurso das comunidades carentes da periferia que clamam por condições de vida que não as deixem serem esmagadas nem pela polícia nem pelos traficantes de drogas.

Eles conseguem agir sobre a estrutura e, de certa maneira, e dentro de alguns claros limites, alterar sua mobilidade social.⁵⁸ Dadas as condições que lhe são oferecidas, é preciso

⁵⁷ GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do Cárcere*. Volume 4. Ed. Civilização Brasileira, RJ, 2001, p.39.

⁵⁸ Seria ingênuo neutralizar o peso e o lugar que as estruturas ocupam em vários grupos sociais, em especial este que está sendo tratado neste trabalho. Nossa argumentação é que, para além das estruturas, e das formas de controle objetivas e subjetivas colocadas em prática pelo mercado, pelo consumo de massa e pelos processos comunicacionais, a desconstrução de modelos teóricos rígidos, operados pela fruição cultural, dá espaço a novas formas de conhecimento e de reação, cujo impacto transformador merece ser celebrado.

reconhecer os muitos méritos desta conquista, e que há muito o que aprender com estes revolucionários pensadores do cotidiano, bastante requisitados por pesquisadores e instituições. Durante o evento Maratona Hip Hop, DJ TR, militante e pesquisador do movimento, desabafou:

“Estamos cansados de ser procurados por pesquisadores que lucram com as informações que lhes passamos e depois desaparecem sem contribuir em nada com a comunidade. Queremos ser protagonistas de nossa própria história, e não apenas um objeto excêntrico de estudo para pesquisadores que ganham visibilidade com nossa história”.⁵⁹

Para Toni C, DJ e produtor, organizador do livro *Hip hop a Lápis* e diretor do filme *É tudo nosso*, “saber que os alunos de sociologia (da USP) estão usando o *Hip hop a lápis* como fonte de estudo é algo que me dá esperança; que a favela de certo modo está começando, e só começando, a ser ouvida”. A prática do hip hop valoriza mais o “vamos aprender juntos” que o “eu ensino, você aprende”. Na opinião de Toni C, o diálogo com a academia será bem-vindo para o movimento, embora no passado tenha pensado de forma diferente. Considerando-se a quantidade e a qualidade dos artigos, palestras e livros que os artistas do hip hop vêm mostrando, cresce a produção intelectual feita pelo próprio hip hop.⁶⁰

⁵⁹ O *Maratona Hip Hop* foi realizado pelo SESC Rio entre 15 e 17 de maio/2007. Foi parte do evento uma mesa-redonda para discutir o hip hop nos dias de hoje, da qual a autora desta dissertação foi mediadora. DJ TR é autor do livro *Acorda Hip Hop!*

⁶⁰ Outros casos notáveis do papel instrumental da literatura como fator de mobilização dos direitos culturais são o “Cooperifa”, do poeta Sergio Vaz, realizado no Capão Redondo, uma das regiões mais violentas de SP; Ferréz, que define seu trabalho como literatura comprometida em estilo e em ativismo com o movimento hip hop, autor de vários livros: *Capão pecado*, *Manual prático do ódio*, *Ninguém é inocente em São Paulo*, *Os inimigos não mandam flores etc.*; e o projeto de literatura de Alessandro Buzo, coordenador do movimento “Favela Toma Conta”, que escreveu os livros *O trem – Baseado em fatos reais* (2000), *Suburbano convicto – O cotidiano do Itaim Paulista*.

Alguns exemplos destes novos pesquisadores que partiram da prática para construir sua produção teórica: DJ TR, que tocou com MV Bill no início de sua carreira na Cidade de Deus, lançou recentemente seu livro *Acorda Hip hop! Um movimento em transformação*, pela editora Aeroplano; outro integrante do hip hop que também contribuiu para a bibliografia do movimento que representa foi o rapper Thaíde, com seu livro *Pergunte a Quem Conhece: Thaíde*. O trabalho mostra a trajetória pessoal do rapper, que se confunde com a história do surgimento do hip hop no Brasil. Dentro da linha do conhecimento construído coletivamente, o hip hop mostra as significativas alterações na função social da arte. Além de interpretar a sociedade, ajuda a divulgar os artistas que marcaram nossa história cultural, caso do graffiti do artista Akuma que vemos abaixo, onde o artista retrata e cita o poeta Mario Quintana, dizendo: “o verdadeiro analfabeto é aquele que aprendeu a ler e não lê”.⁶¹



Fala-se bastante do hip hop, dentro e fora dele. O interesse por parte da academia de alguma forma parece ter despertado o próprio hip hop para sua força social. O movimento tem tratado de reagir, exercitando o protagonismo na narração de sua trajetória, apropriando-se de sua memória, pensando no futuro. Somente em 2007, em todo Brasil, 86 teses e dissertações foram

⁶¹ AKUMA integra o grupo de precursores do graffiti em SG Junto com Fábio Ema e Marcelo Eco representa a velha escola do graffiti. Já atuou em vários projetos sociais no RJ.

escritas discutindo o tema ⁶², que não atrai apenas a indústria cultural, mas também a academia. Não é difícil entender. A sociedade de consumo tem oficializado a existência da estética juvenil do hip hop e contribui para a difusão do seu estilo. Estética e estilo que operam uma poderosa mediação entre o jovem e a sociedade. Por meio de textos e imagens dão forma à sua ideologia, resistem e se fazem reconhecer no mundo valendo-se de vários recursos narrativos e imagéticos.

2.3 Diga-me o que compras, e eu direi quem tu és

Mídia, sociedade do consumo, indústria cultural e identidade

Os meios de comunicação de massa são responsáveis por grande parte da construção e transmissão de bens simbólicos na sociedade contemporânea. Em grande parte em decorrência de sua intervenção, o hip hop passou a ser reconhecido por um tipo particular de estilo de vida, jeito de se vestir, linguagem, rituais urbanos; formas singulares de trocas significantes que tornaram-se públicas a partir da mídia, transformada em via de acesso ao hip hop. O hip hop tem na mídia o seu duplo.

Os estudos sobre a cultura de mídia exploram algumas maneiras como a cultura contemporânea, fortemente influenciada pela mídia, cria formas de dominação ideológica que ajudam a reiterar relações de poder ao mesmo tempo que fornecem instrumental para a construção de identidades, fortalecimento e luta. Kellner afirma que a cultura de mídia é um terreno cujo domínio

⁶² Informação dada por Marcus André Vieira, durante *Seminário de Cultura Negra e Psicanálise*, realizado entre os dias 30/08 e 04/09/2008, na Casa Zumbi dos Palmares, no Rio de Janeiro.

é disputado por grupos sociais importantes e ideologias políticas rivais, e que os indivíduos vivenciam essas lutas por meio de imagens, discursos, mitos e espetáculos veiculados pela mídia.⁶³

O fato, dificilmente recusável, é que hoje observamos uma reconfiguração das mediações onde se dão as novas formas de abordagem dos sujeitos e das representações que dão coesão à sociedade. Para Barbero, “mais que substituí-la, a mediação televisiva ou radiofônica passou a constituir, a fazer parte da trama dos discursos e da própria ação política. Pois essa mediação é *socialmente produtiva*”⁶⁴ De fato, ela é uma das forças subentendidas na formidável dinâmica de individualização dos modos de vida e dos comportamentos da nossa época.

Vale citarmos rapidamente um panorama feito por Prysthon sobre a mídia contemporânea e sua relação com a juventude. Para ela, a publicidade tem investido numa imagem de juventude que se estende ao público em geral, como exemplo a proliferação de cadernos e programas voltados para o público jovem, tais como: Folhateen, da Folha de São Paulo; Fanzine, da TV Cultura; Programa Livre, do SBT, que se segmentam inclusive por área: alguns são voltados para esportes radicais como o Woohoo etc. Há até uma emissora voltada para o público jovem, caso da MTV, que surgiu no início dos anos 90. Para a autora:

“a partir de movimentos culturais, especialmente da música, oriundos da periferia, jovens das classes menos favorecidas passam a ter voz num tipo de participação política completamente distinto daquele dos anos 60, por exemplo. Esse aspecto pode ser facilmente encontrado no hip hop (...) desta forma, a cultura já não pode mais ser reduzida a categorias estéticas e passa a ser um canal de expressão política e social”.⁶⁵

⁶³ KELLNER, Douglas. *A cultura de mídia*. SP, EDUSC, 2001.

⁶⁴ MARTIN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações*. RJ, Ed. UFRJ, 2008. p.14.

⁶⁵ PRYTHON, Ângela. “Negociações na periferia: mídia e jovens no Recife”. Artigo apresentado no XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Setembro/2002, p.8.

Canclini propõe o funcionamento da cultura como um processo de múltiplas montagens, uma articulação de partes, um mosaico de traços possível de ser lido e utilizado por qualquer um.⁶⁶ Para completar esta idéia, Maffesoli afirma que a “cultura é construída de pequenos nada que formam um sistema significante, cujo cimento seria a vivência em comum”⁶⁷. Nossa argumentação deseja contribuir para o entendimento da estruturação simbólica que dá suporte ao movimento hip hop. Os americanos foram e ainda são uma forte referência, o que não invalida as nuances do hip hop que é feito em outros lugares, mas os ícones que compõem a urbanidade da cultura hip hop tiveram seu ritual definido por um modo bem americano de demarcar um conjunto de bens simbólicos, no caso do hip hop, as roupas, a música, e um estilo de vida, consolidados pelos meios de comunicação que se interessam pelo jeito de viver de uma potência econômica importante no mundo.

Embora tenha escapado a precisão da fonte, num programa da TV Brasil sobre língua portuguesa em diversos países, uma entrevista com um jovem angolano chamado João fornece condições para avaliarmos a importância da construção dos mitos que a mídia possibilita, mas por outro lado, no entanto, permite uma **abertura para novas interpretações que fogem ao controle dos meios de comunicação**. O jovem João gostava de rap americano porque se um país rico como os Estados Unidos, que mostra luxo e poder em seus filmes, tinha tantos problemas como os que são narrados nos raps, era sinal de que ele na Angola não estava tão mal assim. Completa dizendo que por isso, em suas rimas, ele não era só pessimista e duro, tentava ser também romântico, falando de amor.

A comunicação e a cultura são hoje um campo de lutas que se apresenta para o movimento

⁶⁶ CANCLINI, Néstor García. *Consumidores e Cidadãos*. op.cit.p.17.

⁶⁷ MAFFESOLI, Michel. *A transfiguração do político*. Porto Alegre, Editora Sulina, 1997, p.42.

hip hop como uma possível correlação de forças, uma nova saída localizada no direito à cultura como chave do reconhecimento de um valor mais forte de dignidade e humanidade.

O hip hop e a mídia

Nos últimos anos, percebe-se um aumento do espaço dedicado às populações de baixa renda nos meios de comunicação de massa, que não diz respeito somente aos noticiários sobre violência e miséria. O cinema contemporâneo, a música, projetos sociais exitosos, inúmeras são as ações que têm como base a cultura, reorientando as pautas dos jornalistas que, se não totalmente, ao menos parcialmente, estão contribuindo para a criação de **um discurso que mostra o outro como sujeito, e não como objeto**. Os outros são os novos mediadores da cultura e residem na periferia, são rappers e funkeiros; ainda que corram o risco de serem vistos pelos mais desinformados como bandidos, a exposição que a mídia oferece interessa à maior parte dos hip hoppers. É o que pensa a rapper Joycelene:

“A mídia ajuda. Faz com que as outras pessoas conheçam o hip hop, se interessem pela cultura e faz com que esta se mantenha viva, embora nem sempre a imagem que aparece na TV vinda dos vídeos clipes americanos é a verdadeira imagem do hip hop”.⁶⁸

Certamente, embora não na mesma intensidade, a juventude hip hop reconhece o interesse da mídia por seu “mundo”. Cristiano recusa o estereótipo de artista pobre, negro e carente que esvazia o talento e a técnica elaborada, ao relatar um episódio que mostra que os artistas da periferia estão aprendendo a lidar com a mídia. Ele dança no Grupo de Dança de Rua de Niterói, o

⁶⁸ Joycelene é a rapper Joy-C. Entrevista concedida em setembro de 2008.

GRN, a mais importante companhia de dança de rua do Brasil. Interessada na divulgação do mais recente trabalho do grupo, a TV Globo buscou fazer uma associação dos artistas (entre os dançarinos, a maioria é negra) com a favela, levando em conta o endereço sugerido pela equipe de produção. O fato foi imediatamente percebido pelos artistas:

“A imagem do b-boy sempre foi a de pobrezinho, porque é negro (...) A Globo foi filmar o grupo e quis associar nossa imagem à favela, não topamos. Enviamos trechos da cena do último espetáculo. Não queremos ser vistos como coitadinhos, mas como dançarinos profissionais”.⁶⁹

Dizer portanto que a periferia, e junto com ela as camadas populares, é vítima da mídia é sinônimo de desconhecimento do poder que ela tem – e sabe que tem. Hermano Vianna, por ocasião do lançamento do programa de televisão “Central da Periferia”, expõe a radicalidade com que as periferias em todo o Brasil estão tomando as rédeas de sua história. A prova maior dessa transformação pode ser observada através dessas novas políticas culturais que as periferias estão desenvolvendo, numa velocidade impressionante, sem intermediações formatadas nos modelos de representação. Vianna enfatiza que:

“Este programa apenas se rendeu ao fato de que a periferia está em toda parte e agora ela é que engloba o centro e não mais o contrário, como sempre tinha sido. O programa não se constituiu para dar oportunidades a esses artistas, mas para colocar todas essas questões em discussão, trazendo essa realidade periférica - e suas festas, e seus problemas - para a TV, (mesmo tendo a humildade de saber que a cultura periférica não

⁶⁹Cristiano Gonçalves dança há 12 anos. Como ele diz: “6 por aí, e 6 profissionalmente”. Nunca frequentou escolas de dança. Se aprimora treinando na rua, com amigos. Entrevista concedida no dia da visita ao CEMASI, em outubro de 2008.

precisa mais da TV para sobreviver).⁷⁰

Assim, se constitui uma simplificação descartar toda a cultura da mídia pelo fato de ela circular na forma de mercadoria e poder ser facilmente cooptada pela cultura consumista. É também um reducionismo acreditar que toda chamada “cultura popular” fortalece politicamente o povo por produzir significados, prazeres e identidades que de algum modo o capacitem a controlar sua própria vida e resistir à dominação.⁷¹ A exposição midiática ofereceu ao hip hop uma ampliação de sua influência que não seria possível contando-se tão somente com a ação do tempo e o peso de sua tradição. No entanto, parece insuficiente acreditar que o movimento hip hop é um movimento de protesto que representa a voz da periferia, utilizando como único parâmetro o discurso dos grandes artistas dessa cultura, que tornaram-se reconhecidos justamente pela ação da mídia. As opiniões sobre a importância e a influência da mídia no movimento hip hop não são consensuais, ainda que a maioria entenda que ela foi/é importante e que é preciso saber usá-la. Para o Sociólogo da Favela, a mídia ajudou, mas não fez tudo:

“acho que a mídia deu uma grande colaboração, mas a cultura (hip hop) ela inevitavelmente se disseminaria independente da mídia, ela percebeu a riqueza dessa cultura e se apropriou para transformá-la em instrumento de acúmulo de capital”.⁷²

Estes *hip hoppers* midiáticos, que gozam de boa imagem diante da juventude que adotou o hip hop na sua construção identitária, facilitam o trabalho da militância. Seguramente, os artistas que

⁷⁰ VIANNA, Hermano. "Central da Periferia". In: *Folha de S. Paulo*, 8 de abril de 2006, p. A 6.

⁷¹ KELLNER, Douglas. *op. cit.*

⁷² Sérgio, Sociólogo da Favela, *op.cit.*

estão em maior evidência na mídia acabam por oferecer, a reboque, uma publicidade para o hip hop, mas para o movimento, entretanto, não são eles que travam no dia-a-dia a luta pela resistência, como abordaremos no próximo capítulo, não estão engajados nas questões internas do movimento. A grande influência da mídia reside na sua capacidade de fazer a mediação entre o hip hop e a juventude que está exposta aos meios de comunicação, conseqüentemente potencializando o trabalho dos militantes, facilitando sua ação multiplicadora.

Em outras palavras, a mídia legitima um hip hop que é real para a periferia, aquele que é “praticado” no imaginário cotidiano dos seus anônimos artistas, afetados e inspirados pelo poderoso recurso imagético que os videoclipes veiculam. Na verdade, um hip hop ao mesmo tempo real e imaginário que pode ser alcançável, levando em conta seu impacto como produto cultural. Um representante do hip hop consciente em todo Brasil, tendo influenciado muitos artistas, DJ Thaíde acredita que:

“(...) tem que ampliar o nosso espaço, o que é nosso. A gente desce a lenha em um monte de gente, mas não vai lá ocupar o espaço deles. Vamos parar de reclamar e fazer nossa parada, produzir um bom show, fazer uma música comercial, sim, por que não? A gente tem que ter programa de TV nosso, tem que ter música na novela, revista em quadrinhos dos rappers brasileiros, tudo o que os caras lá fora têm (...).”⁷³

Apesar de ponderar e evitar posições que se fecham demais a ponto de inviabilizar o diálogo, os raps de Thaíde são claros ao mostrar que ele sabe quem está a favor ou contra:

⁷³ Thaíde. “Enquanto isso na sala de Justiça”. *Especial Caros Amigos*, São Paulo, p.7, junho/2005. Entrevista concedida a Natalia Viana.

”E a eterna luta entre o bem e o mal / E o final está bem longe de ser trivial / Os estudiosos estudam, há anos, o relacionamento / Entre os seres humanos e o rumo que estamos tomando / Porém diante de tanta corrupção, violência / Sub-estima, guerra / Só nos resta dizer / Amém / O mundo que Deus criou não tem nada a ver com isto que está aí / Um monte de serpente querendo se divertir / E dividir o povo que já não sabe mais quem é quem (..)”.⁷⁴

A indicação que o discurso dos militantes do hip hop oferece é que a mídia é bem-vinda, entretanto é preciso saber utilizá-la. E eles aprenderam, conforme mostrou Cristiano na citação apresentada anteriormente. À medida que aumenta o interesse dos meios de comunicação por esse mundo hip hop que consegue articular o real e o imaginário na periferia e no asfalto, cresce também a necessidade entre estes artistas de dialogar com novos interlocutores, aprendendo na prática e com a observação a se posicionar de forma crítica e defensiva, sem fechar os canais de negociação.

A mídia e o hip hop

A mídia tem informado sobre as formas de coesão que têm sido articuladas na periferia, mas ela dá bastante enfoque às questões sociais, não abordando com a mesma frequência a qualidade da produção cultural que emerge das camadas populares. O jornalista Paulo Gramado dá sua opinião e explica: “a sociedade se interessa pelo que um grande veículo de mídia impressa (Veja) chamou de “pobrologia“. Indivíduos que “dão a volta por cima“, e reverterem a história da própria vida, transformam-se em heróis”.⁷⁵ Bastante interessada na produção cultural da periferia, os meios de comunicação encarregados de informar a sociedade sobre fatos importantes acabam se rendendo ao trabalho do assessor de imprensa para gerar as pautas que se transformarão em notícias

⁷⁴Thaíde e Dj Hum. “Assim caminha a humanidade“, 2000.

⁷⁵ Paulo Gramado foi entrevistado em agosto de 2008.

publicadas:

“A pauta é definida, teoricamente, pelo que é de interesse público. Mas na prática, o que define é a atuação do assessor de imprensa. Não dá pra dizer que eles “definem” a pauta, mas eles interferem, sim. O assessor não corrompe ou compra um jornalista, ele representa um ganho de tempo para as redações que têm cada vez menos jornalistas e mais notícias para cobrir. Ele “apura” a notícia no lugar do jornalista. Como disse Muniz Sodré, o jornalismo cultural é uma grande ação entre amigos. Um artista da periferia tem todas as condições de ser notícia se tiver um trabalho diferenciado e se souber passar minimamente as informações que o jornalista precisa, mas isto não ocorre. O artista da periferia que consegue se destacar é um sobrevivente que interessa à sociedade”.⁷⁶

A maior parte das articulações que os jovens artistas da periferia empreendem na divulgação de seus trabalhos está ligada às redes sociais de relacionamentos. Não operam a partir do conhecimento formal sobre o processo da produção cultural, e não têm recursos para contratar um especialista. Pelo menos no caso do hip hop, nosso objeto de estudo, as “quebradas”, em geral, fornecem os instrumentos e definem a estratégia comunicacional.

Barbero acredita que existem “novas maneiras de estar juntos pelas quais se recria a cidadania e se reconstitui a sociedade, a partir das associações de bairro para a resolução pacífica de conflitos,(...) até as comunidades que, com o rock e o rap, rompem e reimaginam o sentido da convivência desfazendo e refazendo os rostos e as figuras da identidade”.⁷⁷ Dentre as novas formas de estar juntos, a difusão da sociedade de consumo, como realidade ou como sonho, contribui para

⁷⁶ Idem

⁷⁷ MARTÍN-BARBERO, *op. cit.* p..21.

um “supermercado cultural”⁷⁸ que divide opiniões acerca dos resultados que pode gerar. Alguns autores, como Hall, acreditam que ele leva ao pensamento único, visto que contribui para uma prejudicial homogeneização das culturas. Já outros apostam no seu efeito positivo, valorizando a transculturação como potencializadora das identidades locais, algo na linha do que Miguel Àngel chamou de “glocalidade”⁷⁹, reconhecendo que o global e o local não devem se excluir, considerando o local como um aspecto do global. É nesta linha que desejamos caminhar para abordar a forma como o hip hop dialoga com a mídia e com o consumo.

Há várias décadas interferindo na construção de símbolos transnacionais, mídia e consumo articulam um conjunto complexo de mediações para o hip hop que interfere fortemente no imaginário da sua juventude. A indústria cultural produz os grandes ícones para este grupo que tem na música e na dança seu momento de entretenimento mais importante. O cinema, e como consequência os videoclipes, agem sobre estes jovens, e sobre eles exercem influência que têm origem no poder discursivo das imagens e dos textos que produzem, os quais certamente não são inocentes e inofensivos, podendo ser positivos e libertários, também disseminando ideologias. Para Kellner, esta ideologia produzida pela cultura de mídia deve ser vista da seguinte forma:

“(…) no contexto da luta social e do debate político, e não simplesmente como dispensadores de um tipo de consciência cuja falsidade é exposta e denunciada pela crítica da ideologia. Embora a desmistificação faça parte da crítica da ideologia, expor simplesmente a mistificação e a dominação não basta; precisamos olhar por trás da superfície ideológica para ver as forças e as lutas históricas que geram discursos ideológicos e examinar o aparato e as

⁷⁸ HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. RJ: Ed. DP&A, 2000, p.75-76.

⁷⁹ ÀNGEL, Miguel. *La globalización del guetto*. Texto digitado, México Fev/2001.

estratégias cinematográficas que tornam atraentes as ideologias.”⁸⁰

Os jovens consumidores estruturam sua identidade e seus hábitos de forma a aplicar uma ruptura entre grupos hegemônicos e subalternos via aquisição de bens simbólicos que, se não em termos gerais, mas ao menos em termos relativos, tornam-se cada vez mais igualitários. Apesar de a indústria cultural criar produtos que reproduzem os discursos sociais que deflagram os conflitos sociais que o mundo atual vive, o hip hop constrói seu estilo de vida com base nas opções de consumo que seus formadores globais de opinião sugerem. Assim, o consumo funciona para este movimento como um pêndulo que se movimenta entre *homogeneizar* – para ser respeitado como igual e incluir – e *distinguir* – de modo a dar força e espaço hegemônico a partir da diferença, do exótico.

Entre os jovens entrevistados, dentre eles alguns que participaram do projeto Geração Hip Hop, a partir da observação das movimentações dentro do seu ethos, pode-se perceber que a apropriação do capital simbólico oferecido pela sociedade de consumo mostra que a informação que a mídia veicula não elimina a diversidade do movimento, e que acaba por contribuir para a criação e rápida atualização de uma identidade que se beneficia com o avanço e a proliferação dos meios de comunicação. Como disse Boaventura Sousa Santos: “Tenho direito de ser diferente toda vez que a igualdade nos homogeneiza. Tenho direito de ser igual toda a vez que a diferença nos inferioriza”.⁸¹ A juventude hip hop poderia dizer de outro modo: “eu posso ser quem você é sem deixar de ser

⁸⁰ KELLNER, Douglas. op.cit. p.143.

⁸¹ FARIA, Hamilton. e GARCIA, Pedro. Arte e identidade cultural na construção de um mundo solidário. SP, Instituto Pólis, apud, p.48.

quem sou.”

Podemos perceber que a cultura de mídia é indissociável do movimento hip hop da atualidade; ela pode representar um terrível obstáculo para o processo democrático, mas pode também ser uma aliada, permitindo o avanço da causa da liberdade e da democracia. Assim como os meios de comunicação contribuíram para a desconstrução de numerosos valores da sociedade, a individualização permitida pela vida urbana oferece maior privacidade à identidade, uma realidade que Lipovetsky diz ter surgido :

“Ao sacralizar o direito à autonomia individual, promovendo uma cultura relacional, celebrando o amor pelo corpo, os prazeres e o bem-estar privados, a mídia funcionou como agente de dissolução da força das tradições e das barreiras de classe, das morais rigoristas e das grandes ideologias políticas (...) a mídia acionou, ao mesmo tempo que os “objetos”, uma dinâmica de emancipação dos indivíduos em relação às autoridades institucionalizadas e às coerções identitárias”.⁸²

Assim como o rock, e todas as suas variações, o hip hop não é vetor da cultura popular (no sentido convencional), e muito menos um dispositivo da cultura erudita. É um fenômeno que projeta as formas de transfiguração do político e da estética, expressando um novo modo de tribalização do mundo. A construção midiática que coloca em evidência o movimento hip hop é uma maneira de se compreender o imaginário coletivo da juventude, que forma sua identidade a partir da adoção de estilos de vida e grupos com os quais se identificam.

⁸² LIPOVETSKY, Gilles. *Metamorfoses da cultura liberal*. Porto Alegre: Sulina, 2004. p.70.

Compro, logo, existo.

Já há algum tempo o consumo não se resume a uma simples questão de satisfação das necessidades. Seu poder estratificador só faz se intensificar à medida que se aprofunda a associação entre poder aquisitivo e estilo de vida, sendo utilizado como estratégia na definição dos papéis sociais que ambicionamos e na demarcação dos espaços para a mobilidade que desejamos na estrutura social. Por definição Canclini trata o consumo como um conjunto de processos socioculturais em que se realizam a apropriação e os usos dos produtos, ajudando a entender por que o ato de consumir não se resume a uma simples questão de gosto ou ações impensadas. Castells é citado pelo autor: “o consumo é um lugar onde os conflitos entre classes, originados pela desigual participação na estrutura produtiva, ganham continuidade através da distribuição e apropriação de bens”⁸³. Para a racionalidade consumidora, consumir é parte de um processo de disputas por aquilo que a sociedade produz, por seus valores simbólicos e formas de utilização dos mesmos, conseqüentemente, um lugar de diferenciação e distinção. Não é por acaso que consumo aqui é uma discussão anterior à questão da formação identitária. No caso do movimento hip hop consumo e identidade estão diretamente ligados.

Mesmo representando a dialética da assimilação e resistência, o consumo dá oportunidades e brechas para a luta em busca de um espaço contra-hegemônico. O estilo hip hop de se viver é marcadamente influenciado pela indústria da moda. A roupa é a peça principal de que lançamos mão para apagar os vestígios da condição social a que pertencemos. Alba Zaluar constatou que a roupa “oferece a oportunidade mais clara e acessível para fugir à identificação de pobre, ou pelo

⁸³ CANCLINI, Nestor García. *op. cit.* p. 78.

menos a ilusão de poder fugir a esta identificação”.⁸⁴

Alguns artistas do projeto Geração Hip Hop trabalharam durante três meses na França, recebendo um salário mensal de 1.200 euros.⁸⁵ Dentre estes dez jovens, somente dois não moravam em comunidades de baixa renda, e apenas um economizou, pensando nos projetos futuros, em vez de gastar a maior parte do que ganhou com roupas e celulares. Ao perguntar-lhes por que era tão importante ter roupas tão bonitas e celulares tão sofisticados, um deles, João Paulo Félix ⁸⁶, o JP Black, morador da comunidade do Alemão, no Rio de Janeiro, respondeu: “quando chegar na comunidade vou ser respeitado”. Para as camadas de baixa renda, a roupa vale como certificado de urbanidade, dando sinais de que quem a veste sabe se movimentar num determinado espaço de consumo, reivindicando, num certo sentido, um novo status social. Mayckon explica como usou e usa seu estilo *hip hopper* para se destacar e se defender:

“Eu sempre gostei de ser diferente, de me vestir diferente, desde pequeno, eu não queria me conformar com a mesmice. Pelo padrão dos meus amigos, eu sempre fui pequeno, era chamado de mosquitinho, então eu precisava me destacar. Eu era invocado. Todos temos nossos complexos”.⁸⁷

O hip hop atua como consumidor e estimulador do consumo. Para Yuri, a âncora financeira do hip hop, no Rio de Janeiro, não está no rap, mas no graffiti, que se transformou no grande

⁸⁴ ZALUAR, Alba. *A máquina e a revolta: as organizações populares e o significado da pobreza*. SP, Brasiliense, 1985.

⁸⁵ Nota sobre viagem de Integrantes do projeto Geração Hip Hop à França na introdução, pags. 12 e 13.

⁸⁶ JP Black foi um dos artistas do projeto Geração Hip Hop que foi à França por intermédio do projeto. Entrevista realizada em junho/2005 e agosto/2008.

⁸⁷ Mayckon Rosa, *op.cit.*

produtor de *bens duráveis com valor agregado*⁸⁸. Para ele, “a forte presença como gerador de produtos de consumo no hip hop, midiaticamente, é o rap, mas em termos financeiros, tem-se a moda decorrente do hip hop, um espaço conquistado pelos grafiteiros. No Rio, sem chance de errar, é a galera que melhor capitaliza”.⁸⁹

Negros e poder de consumo não são elementos que estiveram associados ao longo da história. As relações hegemônicas mantiveram os negros, de forma geral, em um lugar de pouco acesso a bens de consumo e bens duráveis, colocando-os em uma posição subalterna com poucas possibilidades de mobilidade social de forma bastante longeva no Brasil. Se as telenovelas apresentam histórias de amor e drama que em princípio podem ser vividas por todos os espectadores, oferecendo válvulas de escape de uso diário, o hip hop oferece uma possibilidade de se mudar de vida, ao permitir que sejam incorporados ícones que conferem status e adequação social.

O imaginário se forma a partir destas brechas concretas deixadas pelo real, sugerindo modelos para a construção da subjetividade, uma inclusão que pode se concretizar. O impacto da narrativa que a mídia reproduz desenvolve histórias de modo a criar uma coerência narrativa com a qual o leitor ou espectador possa identificar-se. Recuperando Bakhtin, para quem todo discurso é dialógico, se interpenetrando com outros, o que o hip hop evoca em seu discurso verbal e imagético é a reivindicação de uma sociedade igual para todos, via consumo. A mensagem registrada no imaginário da juventude negra, que não tem o poder aquisitivo que historicamente sempre foi uma prerrogativa da classe média branca, é de que o céu (do consumo) é para ela também.

⁸⁸ O grifo é nosso.

⁸⁹ Def Yuri. *op.cit.*

Num mundo repleto de possibilidades de novos prazeres, consumir deixa de ser uma necessidade pontual e passa a significar a possibilidade de participar de uma sociedade e nela ser reconhecido. A sociedade de consumo parece tornar realidade alguns mecanismos subjetivos de poder, propõe reconceitualizar o consumo como espaço que serve para pensar e relaxar, onde se organiza grande parte da racionalidade econômica e sociopolítica nas sociedades.⁹⁰ Na sociedade do hiperconsumo, antigas formações de classe se fragmentam dando espaço para um consumidor com mais mobilidade na estrutura social.

“O que ainda caracteriza o hiperconsumo, ou o consumo mundo, é o fato de que até o não-econômico – família, religião, sindicalismo, escola, procriação, ética – é permeada pela mentalidade do homo consumericus. Todavia, esse cosmo não significa a eliminação dos valores não-comerciais, dos sentimentos, do altruísmo. Quanto mais se impõe a mercantilização da vida, mais celebramos os direitos do homem. Ao mesmo tempo, o voluntariado, o amor e a amizade são valores que se perpetuam e até se reforçam”.⁹¹

Apesar da possibilidade de se visualizar o poder da estrutura e sua capacidade de induzir ao desejo e de controlar a sociedade, via sedução da indústria cultural, cuja estética é pensada para ser facilmente consumida, há uma possibilidade de consumo irônico ⁹² que nos permite rir de nós mesmos e debochar do sistema, usando-o a nosso favor. Dependendo da capacidade de flexibilização e adaptação de cada um, pode-se fazer usos independentes dos produtos da cultura de massa, o que, mesmo sem a ilusão de se ganhar do sistema, ao menos permitirá alguma

⁹⁰ CANCLINI, Néstor García. *Consumidores, cidadãos; conflitos multiculturais da globalização*. RJ: Ed.UFRJ, 1999.

⁹¹ LIPOVETSKY, Gilles. *Os tempos hipermodernos*. SP, Ed. Barcarolla, 2004, p.122.

⁹² KLEIN, Naomi. *Sem logo. A tirania das marcas em um mundo vendido*. RJ, Ed. Record, 2002.

autonomia existencial. Isto faz lembrar o que Michel de Certeau chamou de “a arte de estar entre as coisas”.

A fala do senso comum apresenta o delírio da sociedade de consumo como um incentivo ao roubo e ao delito, mas essa acusação é dirigida, de forma preconceituosa, quase que somente para aqueles que integram as camadas populares, notadamente os negros, percebidos como quem não têm recurso financeiro suficiente para dar conta do seu imaginário consumista. Às camadas médias é permitido o desejo de consumir e a ela não é atribuída, como relação de causa e efeito, a possibilidade de vir a cometer delitos para realizar seu desejo de consumo. Diante da exposição a um universo onde consumir é existir e ser jovem é ser moderno, qualquer um se sentirá excluído, frustrado caso não se enquadre nesta afirmação. É o que observa Enne:

“A associação entre consumo e estilo de vida é uma forte marca da lógica do capitalismo, em especial em sua versão pós década de 50, quando cada vez mais o sistema se orienta menos para a produção e mais para a esfera do consumo, estimulado pelos conceitos de velocidade, transformação e obsolescência, ambigüamente construídos em concomitância com uma convocação permanente a uma vida no presente, eternamente jovem e permeada por um hedonismo tipicamente contemporâneo, em que o desejo armadilhoso estimula o consumo, mas, sempre não satisfeito, é fonte inesgotável de ilusão, frustração e eterno recomeço”.⁹³

O que tentamos dizer através de tais argumentações é que, longe de afirmar que o consumo representará uma pílula de prazeres inesgotáveis e de fácil aquisição, o que ele significa é

⁹³ ENNE, Ana Lúcia. In. “À perplexidade, a complexidade: caminhos para pensar a relação entre consumo e identidade nas sociedades contemporâneas.” Comunicação, mídia e consumo. Vol. 3, No 7, 2006.

a possibilidade de sermos como quisermos, ou em última análise, de sermos o que for preciso ser, em determinados grupos e em momentos específicos. Obviamente, o consumo não define *todo* papel social, contudo é verdadeiro afirmar que o indivíduo é impactado pelos recursos imagéticos que estão carregados de valores simbólicos, os quais por sua vez são construídos e legitimados pela sociedade trazendo em si a possibilidade de habilitar o indivíduo a utilizar seus atributos no seu grupo social. Resumidamente, a sociedade de consumo nos torna capazes de criar os hábitos necessários à “performance” social, além de representar uma considerável fonte de contentamento. Sem ingenuidade e sem cinismo, a sociedade de consumo expõe, sim, as condições de classe, mas acreditamos que as brechas estão sendo aproveitadas pela juventude, que identifica facilmente estes mecanismos de produção de bens simbólicos e de utilização destes como ferramenta social. Uma das brechas é o prazer. Apesar de haver uma busca crescente por atividades que representem aumento de qualidade de vida, o resultado raramente é satisfatório. Fischer fala sobre a necessidade da arte, também como fonte de prazer:

“Milhares de pessoas, especialmente os jovens, procuram escapar aos seus empregos insatisfatórios, às vezes ocupações cotidianas... procuram fugir às obrigações sociais e ideológicas, partindo para longe, em cima de motocicletas, experimentando embriagar-se pela velocidade – uma velocidade que consome todo sentimento ou pensamento – afastando-se de si mesmos e mergulhando em um domingo ou feriado no qual o inteiro significado da vida parece, de algum modo, ter-se concentrado”.⁹⁴

Três importantes poderes - mídia, sociedade de consumo e indústria cultural - têm “informado” a sociedade sobre os elementos de distinção e integração. Não foi a cultura de mídia

⁹⁴ FISCHER, Ernst. *A necessidade da arte*. RJ, Ed. Guanabara Koogan, 2002. p.117.

que nos introduziu a necessidade de sentir prazer, como se o êxtase fosse uma peça física numa engrenagem. Ela identificou este dispositivo chamado prazer que precisa ser por nós acionado, e que uma vez saciado, precisará ser acionado outras tantas vezes. Sponville nos mostrou o imperativo da felicidade. Na sua opinião a busca mesma da felicidade é o que dá sentido à vida, não necessariamente a sua conquista. Busca-se o que não se tem, e a movimentação é infinita.⁹⁵ Esta busca insistente e incansável é do ser humano e independe do avanço tecnológico, dos meios de comunicação ou da mídia.

Jovens moradores da periferia, artistas, espectadores, militantes encontram no hip hop não apenas uma manifestação cultural, mas também uma identidade, uma filosofia de vida, uma fonte de conhecimento. Há poucos limites para as possibilidades de construção identitária que a sociedade de consumo oferece. Há identidade possível para todos os poderes aquisitivos, e quanto mais se gasta, mais prestígio e status são acumulados, mais o imaginário, e seus desdobramentos, são afetados. O fato, que não é novo para a sociedade, mas que tem adquirido cada dia mais representação uma vez que o consumo tem se democratizado, é a sua capacidade de distinção e integração.

Identidade sem fronteiras

Falar de identidade é tratar de atores sociais voltados a uma construção que reflete um processo em constante transformação, cujas mudanças vêm sempre associadas a alterações de referências e a novas construções de realidade por parte dos indivíduos, determinadas por sua

⁹⁵ SPONVILLE, Andre-Compte. *A felicidade, desesperadamente*. SP, Martins Fontes, 2001.

participação em certos processos provocadores de impacto existencial. É um processo que além de representar o indivíduo, o inclui na estrutura social. Logo, a identidade, afora o fato de ser uma categoria pessoal, deve ser considerada como social e política, fluida e interativa, necessitando da relação com a alteridade.

Consumo e estilo de vida demarcam posições sociais no campo onde desejamos circular e ser notados, em outras palavras, compartilhar das mesmas referências simbólicas e de consumo é uma clara demonstração de demarcação de território. A identidade é um processo que se dá nesta dialética consumo e estilo de vida, e mostra-se central para entender a juventude hip hop. Quando ambos estão

associados, eles sustentam os papéis sociais que representarão ganhos estratégicos na negociação de uma aceitação na estrutura.

Apesar de sua centralidade neste processo, a mídia interfere de modo relativo. Não só a cultura, mas quase todos os aspectos da vida moderna sofrem diferentes mediações, tornando impossível falar de um tipo de identidade pura, original. Não se trata no entanto de defender aqui a ideia de que a escolha do que queremos ser seja definida pela capacidade de rápida substituição. O argumento proposto é que a multiplicidade de grupos e ambientes com os quais interagimos irá fornecer um pouco de tudo o que vamos absorvendo da infinita diversidade de narrativas com as quais nos deparamos.

A identidade, então, mostra-se como um mosaico existencial, uma compilação dos micropapéis que desempenhamos cotidianamente, resultado das microações políticas que operamos, costurando o sujeito à estrutura, estabilizando-o na mesma medida em que estabiliza os mundos culturais que ele habita, tornando ambos reciprocamente mais unificados, afirma Stuart

Hall.⁹⁶ Nas estruturas estão localizadas as regras do campo e, uma vez identificado, o *habitus* irá permitir a aquisição ou não do capital que definirá a condição de dominante ou dominado.⁹⁷ A escolha, desta forma, atua como elemento objetivo que dará conta da inserção neste ou naquele grupo do qual deseja-se fazer parte. Claudia Talita “escolheu” o hip hop em função da imagem positiva e da afetividade que ele atribuiu à sua condição de mulher negra, e de o ambiente da arte viabilizar sua inserção num grupo que a satisfazia e trazia-lhe bem-estar. Um grupo do qual ela escolheu fazer parte:

“No sul, as pessoas são muito racistas, muito mais que no Rio. Tinha 14 anos quando fui a um evento de hip hop. Fiquei encantada com o que vi: muitos jovens reunidos, arte, diversão, e um ambiente onde todo mundo era igual, branco, negro, feio, bonito, mal-vestido, bem-vestido ... o que me chamou mais a atenção foi ser carinhosamente chamada de “pretinha“, era a primeira vez que ouvia esta palavra com sentido positivo, carinhoso“. ⁹⁸

Para a juventude, as práticas de lazer e de sociabilidade contribuem para definir trajetórias e projetos individuais, os quais conseqüentemente se apresentam a partir de uma infinidade de situações sociais. As identidades juvenis têm sido profundamente marcadas pelas desigualdades sociais provocadas pelo mundo globalizado e ressignificadas pelas movimentações nos grandes centros urbanos, onde a precariedade das relações de trabalho e de oportunidades para os jovens está mais presente. Apesar disto, e talvez exatamente por isto, as manifestações culturais surgem

⁹⁶ HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. RJ: Ed. DP&A, 2000.

⁹⁷ BOURDIEU, Pierre. *op. cit.*

⁹⁸ Claudia Talita, *op.cit.*

para determinados grupos juvenis como alternativa de resistência. Para muitos, até de sobrevivência.

Já subjetivamente, para que esta escolha seja eficaz ou completa, é preciso que o imaginário responda positivamente aos signos que irão compor a identidade, quer dizer, os significados produzidos pela mídia precisam ter o crédito não só do indivíduo que constrói sua identidade, mas também daqueles que compõem sua alteridade, representando mais um dos impactos importantes na construção do eu no que diz respeito à interferência da relação com o outro na construção da subjetividade. A afirmação de Zizek auxiliará no melhor entendimento da questão: “Cada qual se refere a um outro sujeito que supostamente acredita, e esse outro que se supõe crer ‘diretamente’, ”ingenuamente”, exerce sua eficácia mesmo que não exista na realidade”.⁹⁹ Resumindo ainda mais: a crença não é algo que experimentamos na relação direta com o discurso, e sim quando acreditamos que o outro acredita. Segundo Jean Baudrillard em *A sociedade do consumo*, é desnecessário indagar se a publicidade mente ou não, pois seu discurso é performance.¹⁰⁰

Retomando um pouco e lembrando Certeau, a busca por táticas e estratégias que possam contribuir para a sobrevivência social mostra que o consumidor conhece bem as entrelinhas da sua escolha de consumo que, como mecanismo, remete a um processo de constituição do sujeito, pois é aderindo a determinados estilos de vida que marcamos nossa identidade e damos ao “eu” o suporte necessário. Ao nos descobrirmos artistas capazes de estar entre as coisas, encontramos no consumo as ferramentas que irão permitir a construção do que se quer ser, o que fica facilitado pela

⁹⁹ ZIZEK, Slavoj. “A paixão na era da crença descafeïnada”. Folha de São Paulo, 14 março de 2004.

¹⁰⁰ BAUDRILLARD, Jean. *A sociedade do consumo*. Lisboa, Edições 70, 1991.

possibilidade de desempenhar mais de um papel na interação, ou mesmo um papel diferente, dependendo da situação que nos é apresentada.

Desta forma, o eu é essencialmente social e a ideia de si é construída na relação com a alteridade. No processo de auto-representação, é importante percebermos como o indivíduo interpreta o universo simbólico visando resguardar sua identidade. A interpretação desse universo é realizada com base na informação social que o indivíduo possui, sendo também importante a forma como ele a gere no decorrer do contexto social no qual está incluído. A trama existencial é construída por situações aparentemente insignificantes que pouco têm a ver com as justificativas e finalidades que lhes são atribuídas pela racionalidade dominante. Tudo isto nos leva para a compreensão do que Erving Goffman chamou de “sociologia das circunstâncias”¹⁰¹ e que tem por objeto a banalidade da vida de todo dia.

O cotidiano oferece os elementos necessários à construção do universo social da juventude hip hop, facilitando sua inserção e posicionamento, representando mais que estilo de vida, também valores, conduta, visão de mundo, opções de vida. No limite, para o hip hop, é a capacidade de dialogar com seus ícones que levam a uma posição na estrutura social, com a possibilidade adicional de dialogar com a tradição e a modernidade, centro e periferia, local e global por meio das relações com a tecnologia e por intermédio das imagens urbanas. É imensa a abertura para construção identitária que o hip hop oferece. Re-fem se vale do hip hop para nortear sua forma de posicionar-se no mundo:

“Me reafirmo como negra, como mulher. Essa coisa de reafirmar a identidade é ajudada pelo hip hop. Passei a querer conhecer meus ancestrais e a me informar sobre o

¹⁰¹ GOFFMAN, Erving. *Les rites d'interaction*, Paris, Les Editions de Minuit, 1974 p.90.

... mundo (...) Passei a ler a partir do hip hop, porque esta cultura nos força a buscar conhecimento. O hip hop me deu consciência negra, feminista, como uma possibilidade de resistência e de auto-reconhecimento e auto-conhecimento“

Sobre reconhecer-se, em analogia, poderíamos citar os videoclipes que retratam a vida de um rapper, uma realidade que é “sonhada“ pelos jovens negros da periferia, mas especialmente por aqueles que conseguem afirmar-se socialmente a partir de exemplos bem-sucedidos. Não se trata de dar mais evidência ao simulacro que a realidade, trata-se apenas de identificar o poder das imagens, pois já sabemos que a publicidade e a indústria cultural operam pesadamente sobre o que o imaginário leva a crer que seja verdadeiro, mesmo que pontualmente.

Consumir é uma estratégia para dar legitimidade aos espaços desejados na estrutura social, fazendo crer que a integração do sujeito de alguma forma está assegurada através de um consumo que tem uma forte predominância nos dispositivos subjetivos que fortalecem o conjunto de significados produzidos por um imaginário que é despertado pelo prazer das sensações que não encontram lugar no cotidiano, mas que têm nele o lugar do seu gatilho.

No “país dos carnavais, malandros e heróis”¹⁰², o espírito dionisíaco é seduzido pelo erotismo dos raps e dos movimentos corporais dos dançarinos de break, uma mistura anárquica que tem desafiado a dominação pelo “asfalto“, uma vez que dá poder a jovens negros que participam de uma manifestação cultural adotada pela classe média. Desta forma, a cultura separa mas também une, pois resulta em instrumento de distinção; por isto, muito importante para compreender o poder do rap americano sobre a juventude que é do hip hop, e quer ser vista como do hip hop, é o fato de que primeiro tem-se a necessidade de ser igual, para estar incluído. Uma vez legitimada a inclusão

¹⁰² MATTA, Roberto da. *Carnavais, malandros e heróis: Para uma sociologia do dilema brasileiro*. RJ, Guanabara, 1990.

pela igualdade, busca-se a diferença, que, em última análise, permitirá a mobilidade que vai alterar a posição de classe.

A disputa pela identidade, no movimento hip hop, não é só uma disputa social, é também econômica. A cultura hoje é um mercado, dos grandes, e em expansão. Para a periferia é uma luta por hegemonia, de construção de espaços contra-hegemônicos, e de resistência. Além de criar, os artistas da periferia multiplicam sua criação, isto em si faz a diferença quando pensamos nas produções culturais que se encerram nelas mesmas. A economia da cultura, hoje, ainda não considera periferia no seu discurso de democratização. Os artistas que emergem desse espaço ainda se ressentem de serem vistos como “carentes” e necessitados de uma certa tutela, como relata Alex Pitt:

“Como artista, gostaria que a dança de rua fosse respeitada, e não tratada como qualquer coisa. Queremos respeito, e não ser tratados como coitadinhos. Enquanto os bailarinos giram 5 vezes na ponta do pé, a gente gira 10 com a cabeça, só usando o impulso do corpo, sem nunca ter pisado numa escola de dança”.¹⁰³

Uma busca de reconhecimento que não passa preferencialmente pelo desejo de ver sua identidade vinculada à condição de jovem negro, mas pela necessidade social e existencial de se fortalecer como artista. A reivindicação encontra eco e reconhecimento em importantes representantes do segmento das artes. Renato Vieira é um coreógrafo experiente na cena da dança contemporânea e teve a oportunidade de trabalhar com dançarinos de rua. Para Vieira, a disciplina que os artistas da dança de rua apresentam chega a um nível de perfeccionismo que por vezes o assustou, deixando-o receoso de que os artistas se lesionassem) em busca do “movimento perfeito”,

¹⁰³ Alex Pitt é dançarino e foi entrevistado no CEMASI em outubro de 2008.

justificativa dos dançarinos para tanta dedicação. Segundo ele, os outros artistas da dança também reconhecem o valor da dança de rua e completa. Ao que complementa:

“Não vejo com tanta intensidade na dança contemporânea ou no balé o amor e a dedicação pela arte que vi nos dançarinos do hip hop com quem trabalhei. O corpo tem uma inteligência muito própria, e a dos dançarinos de rua é muito forte porque eles aprendem na rua, com liberdade para criar sozinhos desde cedo, e isto muda muito a relação com a arte. Eu sei que eles se sentem inferiores, mas não deveriam porque o que eles fazem com o corpo, poucos dançarinos do balé ou da dança contemporânea fariam. São muito respeitados por todos”.¹⁰⁴

Não se observa, de forma geral, uma reivindicação por algum tipo de condescendência pelo fato de se ser negro, pobre e morador da periferia. Seria necessário um estudo que aprofundasse a questão; mas, especialmente na dança, verifica-se uma necessidade brutal de uma superação sempre constante. Ser reconhecido pela perfeição dos movimentos, talvez desejando, através disto, apagar os rastros da origem. Como protagonizam vários projetos sociais que têm como objetivo “contribuir para a cidadania”, estes jovens artistas talentosos da periferia têm o seu talento transformado em um nicho de mercado que os tornam em notícia, não por sua virtuosidade, mas por serem negros. São os novos usos da cultura.

O discurso de parte da produção cultural que busca sucesso na captação de recursos para seus projetos necessita, para ter legitimidade, de se apresentar com o objetivo de “atuar em áreas de risco social” para “inibir o surgimento de mais um bandido amanhã”. Assim, para Yúdice, atualmente existem duas eficientes formas de convencer líderes governamentais e empresariais a

¹⁰⁴ Renato Vieira tem 30 anos de carreira e dirige uma companhia de dança contemporânea que leva seu nome. Foi entrevistado em setembro de 2008.

investir na cultura. Uma delas é argumentando que ela reduz os conflitos sociais e que promove o desenvolvimento econômico; a outra é mostrando as formas de deduzir os investimentos realizados neste setor dos impostos a serem pagos. Yúdice chama nossa atenção para os usos que a cultura adquiriu a partir da lógica do mercado:

“A cultura como recurso é muito mais que uma mercadoria; ela é o eixo de uma nova estrutura epistêmica, na qual a ideologia e aquilo que Foucault chamou de sociedade disciplinar, são absorvidas por uma racionalidade econômica ou ecológica, de tal forma que o gerenciamento, a conservação, o acesso, a distribuição e o investimento – em “cultura” e seus resultados – tornam-se prioritários”.¹⁰⁵

Vê-se na produção cultural uma questão de mercado de trabalho semelhante àquela que encontramos no setor privado. Os artistas da periferia são autodidatas, não frequentam escolas de arte especializadas, sua educação formal precária torna mais difícil a compreensão dos editais de patrocínio que apresentam complexidades às quais não estão acostumados. Não é por esta razão que são escassas as ofertas para este grupo, mas o grande esforço a ser empreendido consiste em contribuir para a qualificação e autonomia destes jovens artistas. Cultura e desenvolvimento andam juntos: ao mesmo tempo em que as atividades culturais promovem o desenvolvimento econômico, as políticas culturais implementadas por órgãos governamentais e não governamentais precisam levar em conta as diferentes culturas e descentralizar a produção de riqueza que a cultura como mercado possibilita.

Estamos tentando mostrar que a mídia e a sociedade de consumo potencializaram a força social da cadeia produtiva da cultura, e que os jovens artistas do hip hop são duplamente afetados por essa realidade em seu processo de construção identitária: como consumidores, expostos que

¹⁰⁵ YÚDICE, George. *A conveniência da cultura. Usos da cultura na era global*. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2004. p.13.

estão aos apelos de um consumo que os inclui e os exclui, e como artistas, privados de um mercado ao qual desejam ser integrados mas que dele se beneficiam muito parcialmente e não de forma autônoma, pois são numerosos os projetos sociais que acabam recebendo muitos recursos que têm nestes jovens seu público-alvo.

A indústria cultural vale-se dos elementos de integração social produzidos pela sociedade de consumo, ao mesmo tempo que explora e evoca os mecanismos reais, e materiais, para a mesma integração, fornecendo os capitais necessários à posição dentro dos grupos sociais. Ela se antecipa ao indivíduo oferecendo-lhe a facilidade de escolher entre os produtos-estrelas que produz, criando ícones que se deslocarão muito facilmente pelo mundo, sem precisar respeitar sem que necessitem respeitar as fronteiras. O impacto social da cultura é abrangente, e não se resume à esfera da identidade. A dimensão econômica das manifestações culturais hoje constitui uma nova e poderosa perspectiva para o desenvolvimento de qualquer país e grupos sociais. Cultura e desenvolvimento é um tema que está na pauta do dia, constituindo objeto de interesse da economia da cultura e, se olharmos mais de perto, da economia política também.

Neste cenário, a arte é um eixo importante para a juventude que busca vivenciar seus múltiplos papéis na sociedade, além de exercer uma forte conexão que tem o poder de encantar e reencantar os jovens do hip hop dando-lhes força e capacidade de organização social e política no cotidiano. Prescindindo dos grandes teóricos da revolução, a juventude hip hop está fazendo história e política, e segue resistindo com ritmo e poesia. No próximo capítulo, abordaremos as formas de construção hegemônicas e contra-hegemônicas, e o lugar da resistência no movimento hip hop, contextualizando-as neste ambiente de criação que privilegia o lúdico, o prazer e a alegria de viver, sem abrir mão do conhecimento.

3. o hip hop como resistência

“(...) a arte é propriedade da humanidade e não de classe social nenhuma”.

Mano Shetara

A principal pergunta desta pesquisa surgiu quando ela sequer era cogitada. Quando me interoguei sobre como e onde se dava a resistência do movimento hip hop o fiz porque equivocadamente para mim, a ideia de organização política ainda estava muito vinculada a modelos tradicionais que não são os modelos que representam a periferia. A ação política tradicional não contempla as entrelinhas das escrituras do graffiti, dos bastidores das letras de protesto de um rap, a necessidade de perfeição do *power moving*¹⁰⁶ feito por um dançarino. Existem elementos objetivos e subjetivos presentes na resistência do hip hop.

Começamos este trabalho falando sobre como o surgimento do movimento hip hop foi marcado pelo impacto da sociedade pós-industrial que imprimiu uma nova morfologia à questão do trabalho, fragilizando as relações trabalhistas e contribuindo para o empobrecimento da população, que se desloca na pólis entre os grandes centros e as cidades-dormitório, resultado do acelerado processo de urbanização das metrópoles. Em seguida vimos como a juventude,¹⁰⁷ categoria-chave para entender a força do hip hop, se transformou junto com a sociedade, tornando-se inadequada a comparação com a juventude de Maio de 68, e por esta razão nos colocamos o desafio de mostrar que as formas de protesto mudaram, num mundo que funciona em redes, impulsionado pelos meios

¹⁰⁶ A dança break tem quatro movimentos (fases) para seu desenvolvimento coreográfico: começa com o *top rocking*, depois vem o *foot working*, evolui com o *freeze* e finaliza com o *power moving*. Um dos *power moving* mais conhecidos é o moinho de vento, onde o dançarino fica com as costas no chão e gira as pernas como se elas fossem hélices, impulsionadas pelo corpo.

¹⁰⁷ No capítulo 2 abordamos como as transformações sociais impactaram a juventude, contextualizando-a nos dias atuais.

de comunicação e representado pela sociedade de consumo que exclui, mas também inclui. É possível ver na aquisição de um produto mais que a simples satisfação de uma necessidade real, o que se tem, provavelmente antes de tudo, é o atendimento a pulsões que moram no imaginário, povoado pelos ícones que representam prazer, poder, felicidade, beleza, elementos facilmente tornados reais pela indústria cultural que, resumindo grosseiramente, apregoa: todo poder ao prazer.

Temos a tendência a considerar que o “prazer quantitativo” oferecido pela indústria cultural é incapaz de produzir uma cultura que possa representar uma necessidade ao espírito, constituindo-se apenas no luxo de um lixo produzido pela grande mídia e mediado pelas mega-corporações transnacionais do entretenimento. Longe da defesa deste tipo de produção cultural que só vê valor na troca, nosso desejo neste último capítulo é justamente o oposto, qual seja, mostrar que a arte propõe ultrapassar limites e que uma boa característica desta civilização atual é a multiplicidade de discursos que poderão compor a leitura de perspectivas que não se apresentam como dadas, obrigando-nos a preencher os espaços entre as polaridades resistência-cooptação, erudito-popular, *underground-mainstream*, velhas-novas-escolas.

Todas as manifestações culturais são legítimas e o pluralismo e a diversidade precisam ser respeitados, assim como todas as opiniões (à exceção daquelas que dialogam com algumas barbáries). O fato de não serem iguais torna a tarefa ainda mais estimulante, se pensarmos que a diferença enriquece e amplia os pontos de vista.

Durante as entrevistas alguns representantes mais experientes e bastante engajados no movimento hip hop mostraram-se ora desmotivados, ora preocupados com os rumos do “novo” hip hop: rendição e cooptação foram algumas das palavras usadas. No entanto, os representantes mais novos mostraram-se mais otimistas, demonstrando maior tolerância com estes novos rumos. Entendemos que a explicação se assemelha àquela usada para falar da juventude de 68 e da

juventude de hoje: o mundo não é mais aquele da década de 80, quando o hip hop chegou ao Brasil. Inútil esperar pela manutenção do “mito fundador” numa sociedade que muda tão rapidamente. A resistência, o protesto e o engajamento do hip hop hoje estão na articulação de suas polaridades, na dialética resistir-negociar. Os vários hip hops que surgem, mesmo em oposição às opiniões que internamente são produzidas, são a mistura necessária para sua sobrevivência e, é inegável, a mídia contribuiu para seu fortalecimento porque nem ela consegue controlar completamente o resultado de sua interferência.

Não é por acaso, nem como resultado de uma moda passageira, que o hip hop como movimento social urbano tem surgido na cena cultural e social com a importância que tem sido observada para a juventude da periferia, e do asfalto, importante ressaltar. São jovens que representam verdadeiros laboratórios de experimentação, de práticas criativas, nos quais são testadas e praticadas novas alternativas societárias. Não estamos falando de propostas sofisticadas, elocubrando sobre o “se”, ou sofismando em torno do que “poderia ser”. São experiências concretas, localizadas, objetivas, sem meias-palavras, no “papo reto”, utilizando-se a sua linguagem, que ampliam enormemente as perspectivas de transformações sociais. Na guerra contra a desigualdade, o hip hop, com a arte e a diversão, entre outras coisas, implanta um tipo de medida compensatória que age sobre desigualdades materiais e culturais, se não contornando, ao menos amenizando.

Zizek disse que “o que sobreviveu da libertação sexual dos anos 60 foi o hedonismo tolerante, facilmente incorporado a nossa ideologia hegemônica: hoje o prazer não apenas é permitido, é ordenado – os indivíduos se sentem culpados quando não podem desfrutá-lo”.¹⁰⁸ Este capítulo pretende mostrar o lugar da resistência do hip hop, um movimento social urbano feito por

¹⁰⁸ ZIZEK, Slavoj. “A paixão na era da crença descafeinada”. Caderno *Mais*, Jornal Folha de São Paulo, 14 março de 2004.

peessoas, jovens homens e mulheres, negros e brancos e, pode-se dizer, todos urbanos, filhos da metrópole, órfãos de algo, pois esta parece ser condição dos que “sobrevivem” na periferia, que não querem mudar o mundo, mas que acreditam que ele pode ser mudado. São pessoas que partem da teoria em busca da prática.

3.1 A vitória sobre o medo

Cultura e hegemonia

Para Bakhtin, “o riso popular é uma vitória sobre o medo”. O autor foi lembrado por Martin-Barbero, que completa afirmando: “já que surge justamente por tornar risível, ridículo, tudo o que causa medo, especialmente o sagrado – o poder, a moral -, que é de onde procede a censura mais forte: a interior”.¹⁰⁹ É desta forma que achamos mais apropriado iniciar nossa abordagem sobre hegemonia. Para Martin-Barbero, o medo é a seriedade, o riso é a liberdade em oposição ao pecado e ao controle, e completa:

”As procissões são o contra-teatro em que os símbolos da hegemonia são ridicularizados e ultrajados. Eis aí uma chave: dado que as classes populares são muito sensíveis aos símbolos da hegemonia, o campo simbólico, tanto ou mais que o da ação direta, se converte em espaço preciso para investigar as formas de protesto popular”.¹¹⁰

O conceito de hegemonia pensado por Gramsci permite refletir acerca do processo de

¹⁰⁹ MARTIN-BARBERO, Jesús, *op.cit.* p.103.

¹¹⁰ *Idem*, p.146.

dominação social não como imposição, mas como um processo no qual uma classe se torna hegemônica a partir da tentativa bem-sucedida de fazer com que seus interesses se tornem também os interesses da classe subalterna. Essa hegemonia se daria num constante processo de construção e reconstrução, e segundo Martin-Barbero, “feito não só de força mas também de sentido, de apropriação de sentido pelo poder, de sedução e de cumplicidade”.¹¹¹ Na abordagem gramsciana de hegemonia, a cultura popular está ligada à subalternidade, apresentando uma particular perseverança, uma capacidade própria de se adequar às condições materiais de vida, demonstrando eventualmente valores políticos progressistas, de transformação. Diante de suas possibilidades políticas:

“(...) o valor do popular não reside em sua autenticidade ou em sua beleza, mas sim em sua representatividade sócio-cultural, em sua capacidade de materializar e de expressar o modo de viver e pensar das classes subalternas, as formas como sobrevivem e as estratégias através das quais filtram, reorganizam o que vem da cultura hegemônica, e o integram e fundem com o que vem de sua memória histórica”.¹¹²

A cultura hegemônica historicamente tenta fazer crer que a cultura “oficial” é a cultura erudita, como se as classes subalternas fossem despojadas de recursos materiais e de cultura. Artistas do hip hop têm buscado este espaço de reconhecimento, resistindo contra a defesa e a manutenção de uma cultura “erudita” em oposição a uma cultura “popular” menos válida e menos legitimadora. Mano Shetara defende a diversidade cultural e o respeito a todo tipo de manifestação cultural, qualquer que seja a origem de sua produção, e aponta a dimensão política de seu

¹¹¹ *Idem*, p.112.

¹¹² *Idem*, p.113.

posicionamento:

”Quem quer separar o que é erudito do que é popular é a burguesia, eles querem essa divisão de conhecimento. Tipo assim: esta aqui é nossa cultura, refinada, intelectualizada e vocês ficam com aquela outra ali, sub e desqualificada”.¹¹³

Entre outras coisas, a classe hegemônica tenta submeter a classe subalterna a um processo contínuo de assimilação, mas as camadas populares podem resistir aos significados e mensagens criando um modo muito próprio de apropriar-se da cultura “oficial”, imprimindo a ela novas leituras. Nem toda assimilação do hegemônico pelo subalterno significa submissão. Vejamos um exemplo das possibilidades de criação e resistência cultural praticadas pela cultura hip hop. O filme *É Tudo Nosso* mostra a apresentação conjunta da Orquestra Sinfônica de Campinas e do grupo de rap Afro X, também daquela cidade. Segundo o líder do grupo, Afro X, “o rap com a Orquestra Sinfônica tem o objetivo de levar música clássica para a periferia, porque ela é elitizada, assim ela vai ter acesso, e aproveitamos pra mostrar que o rap é música. Para mim, foi a química perfeita”.¹¹⁴ Opinião da qual discorda radicalmente o maestro Julio Medaglia, que ataca dizendo:

“O rap é uma bosta de música, medíocre, qualquer retardado mental faz esse tal de hip hop, feito por gente desprovida de talento, que fica imitando o que uma pequena indústria cultural americana nos Estados Unidos faz (...) aí o negro brasileiro, colonizado, fica imitando”.¹¹⁵

¹¹³ Mano Shetara. “Malandro ou Vacilão?” in *Hip hop a lápis. O livro*. (org). Toni C, SP, Editora e Livraria Anita, 2006, p. 39

¹¹⁴ Depoimento extraído do filme *É Tudo Nosso*, de Toni C, 2007.

¹¹⁵ *Idem*.

Nem toda cultura hegemônica invalida a cultura popular. No mesmo filme, João Galindo, o regente da Orquestra Sinfônica de Campinas, à frente daquela apresentação, tem outra opinião, bem diferente:

“O hip hop é um fenômeno cultural importantíssimo. Daqui um tempo vão estudar os músicos de rap nas escolas de música, assim como os trovadores da idade média são estudados (...) eles davam as notícias para as pessoas, e faziam isto cantando. O pessoal do rap tem uma mensagem a passar para as pessoas.”

Na opinião da rapper Re-fem, a imagem do negro que prioriza o prazer e a vida hedonista, como categoria que pouco valoriza o trabalho, tem origem na escravidão: “nossa cultura é muito ligada à música, à festa, à alegria ... era a cultura que nos mantinha, os negros, vivos física e mentalmente, e permitia àquele povo viver mais um dia, a passar por toda humilhação”.¹¹⁶ Misturar dois mundos tão distantes, duas classes tão antagônicas, se mostra ainda um trabalho sobre o qual se deve insistir, e atualmente torna-se uma tarefa ainda mais laboriosa visto que a disputa por uma cultura única e hegemônica é uma realidade que envolve, além da esfera política, a econômica. Acrescente-se a isto o fato de a sensualidade e o prazer de divertir-se não desfrutarem de uma boa imagem diante da lógica conservadora dos valores da burguesia.

Há uma dupla movimentação praticada pela flexibilidade discursiva do hip hop ilustrada por Marilena Chauí quando fala da adequação do discurso das classes dominadas ao discurso das classes dominantes buscando atenuar os efeitos da dominação, e aumentando as possibilidades de resistência também. Hall por sua vez fala de uma mudança ideológica concebida não em termos de substituição ou imposição, mas de articulação e desarticulação das ideias. Para o autor, “as

¹¹⁶ Janaína Oliveira, a rapper Re-Fem, *op. cit.*

ideologias não são transformadas ou alteradas pela substituição de uma concepção de mundo inteira, já formada, por outra, mas pela renovação crítica de uma atividade já existente”.¹¹⁷

Os jovens apresentam enorme e crescente interesse pela cultura como forma de participação social. Nas músicas, enquanto se divertem, falam da realidade. GOG é um dos nomes mais politizados do rap nacional. Como vários rappers, ele entrou no hip hop através da dança e em suas letras tenta mostrar seu compromisso com a juventude e com o movimento, e com eles divide sua ideologia:

o rap treme o chão a verdade que liberta / só os sangue bom cara bonita não interessa /
click-clack agora a casa cai / baseado em fatos reais / a vida é um desafio tem que ser
sofredor / sai da reta, ideia de caô Caô / quebrando as algemas do preconceito / nem
cristo agradou, não sou perfeito / madrugada de sexta, noite infeliz / a vida por um triz
/disparo o princípio das dores / apenas mais um velório sem flores / o trem, crime vai crime
vem / o barato é loco, click-cleck bang / terceiro mundo terra sem lei / fora da lei do
amanhã não sei / do pesadelo acordei.

O rap é compromisso, nova combinação / paz no coração sem drogas / sem canhão
gladiadores por um pouco de lei / do microfone a justiça, a lei / O rap é compromisso nova
combinação / paz no coração sem drogas, sem canhão/ gladiadores por um pouco de lei
/do microfone a justiça, a lei / Só os fortes, um brinde aos guerreiros / histórias da vida,
relatos de um guerrilheiro / aviso ao sistema, nós somos pesados / nosso inimigos, tempo
esgotado.¹¹⁸

As manifestações culturais que se constituem em torno da arte e da diversão reivindicam sua importância como canal de expressão, ou mediadora da expressão juvenil. Vários projetos culturais transformaram-se em ONGs¹¹⁹ para permitir maior legitimidade junto à sociedade civil e ao governo. Para Gramsci, no âmbito da sociedade civil, as classes procuram exercer sua hegemonia, ou seja, buscam ganhar aliados para os seus projetos através da “direção” e do “consenso”. Assim,

¹¹⁷ HALL, Stuart. *Da Diáspora. op. cit.* p.307.

¹¹⁸ GOG, rap *Dinheiro na Mão*, 2002.

¹¹⁹ Alguns exemplos: O Afroreggae, que surgiu após o massacre em Vigário Geral, ocorrido em agosto de 1993, e a CUFA, Central Única das Favelas, a qual despontou em função da origem de MV Bill na Cidade de Deus.

“Sociedade civil e sociedade política se diferem por uma materialidade (social) própria: enquanto a “sociedade política” tem seus portadores materiais nos aparelhos coercitivos de Estado, os portadores materiais da “sociedade civil” são o que Gramsci chama de “aparelhos privados de hegemonia”, ou seja, organismos sociais relativamente autônomos em face do Estado em sentido estrito.”¹²⁰

É condição básica para qualquer princípio democrático o acesso de todos os indivíduos aos bens culturais que uma sociedade produz, não se considerando a dicotomia entre cultura popular e cultura erudita. A diversidade cultural, em sua criação e difusão, precisa ser respeitada para assegurar o desenvolvimento sustentável do segmento cultural, necessita agir em benefício de todas as gerações, a do presente e a do futuro.

”Pensar o popular a partir do massivo não significa (...) alienação e manipulação, e sim, condições de existência e luta, um modo novo de funcionamento da hegemonia. Por isso, frente à crítica da massificação, tem-se o direito de perguntar, se o que se rejeita é o que há nela de opressão e domínio, ou o que ela comporta de novas formas de relação social e conflitividade”.¹²¹

A recusa à ideia de que tudo o que “vem de cima” é bom, e de que aquilo que as camadas populares produzem “vem de baixo”, é ruim, pobre, de baixa qualidade, constitui um maniqueísmo fácil e tem sido observado e sentido pela cultura hip hop, que se inspira nessa trama para criar seu processo ideológico e para dar corpo à sua luta contra-hegemônica, sem se distanciar do fato de que as condições onde se dará a criação serão as condições materiais de sua existência.

¹²⁰ COUTINHO, Carlos Nelson. *A dualidade de poderes*. Ed. Brasiliense, SP, 1985. p.63.

¹²¹ MARTIN-BARBERO, Jesús. *op.cit.* p..311.

3.2 Ideologia na prática = contra-hegemonia

Arte e cultura; uma questão de classe

Para o hip hop, as motivações e a força para construção de espaços contra-hegemônicos estão na arte, é nela que vemos materializar-se a ideologia juvenil capaz de permitir a resistência do movimento hip hop. Para ele, a ação cultural é o lugar da ideologia e espaço privilegiado da interação, *locus* da construção hegemônica que se torna possível com a alteridade. É essa interação que desejamos sublinhar na medida em que toda ação social não é mais do que a representação de papéis nos quais nos conhecemos e reconhecemos uns aos outros, representações de um mundo que compõe uma realidade social que afeta todos que estão no raio de alcance dessa juventude. Uma realidade social definida pelas condições materiais de existência que afeta diretamente a formação do posicionamento ideológico das camadas populares. Chauí define tais representações como um corpo, também de normas, que nos "ensina" a conhecer e a agir, indicando que:

"o discurso ideológico é aquele que pretende um encontro com as coisas, anulando as diferenças entre o pensar, o dizer e o ser, levando a uma lógica de identificação que dê unidade de pensamento, linguagem e realidade para, através desta lógica, obter a identificação de todos os sujeitos sociais com uma imagem particular universalizada, isto é, a imagem da classe dominante".¹²²

A arte oferece a possibilidade de se desconstruir o discurso dominante, ao mesmo tempo em que permite tanto capital simbólico e cultural, quanto um outro tipo de capital que é fundamental à manutenção das relações de dominação: o financeiro. Este ponto de vista é uma *démarche*

¹²² CHAUÍ, Marilena. *Cultura e democracia: o discurso competente e outras falas*. SP, Ed. Cortez, 1990. p.3.

importante para a compreensão da ideologia da juventude hip hop e está expressa na sua produção cultural, cujos artistas, em sua quase totalidade com origem nas camadas populares, têm sido prejudicados pela indústria cultural que não diversifica no que diz respeito à circulação de oportunidades e ganhos.

Para Michael Löwy, as ideologias são construídas nas estruturas sociais, lugar onde se operam os diversos interesses dos grupos. Seguidor e admirador de Lukács, Löwy considera que é necessário observar a ideologia na sua dialética com as relações de produção e a luta de classes, sob o ponto de vista de uma *totalidade histórica concreta*. Isto significa dizer que o ponto de partida da construção ideológica está nas relações que se estabelecem com o mundo, no *conjunto global* do pensamento, logo, não é possível analisar os fatos de forma isolada.¹²³ Já Marx trata, em sua obra *Ideologia Alemã*¹²⁴, das relações de produção como a base da estrutura econômica da sociedade e sobre ela apoia-se uma super-estrutura jurídica e política que representa a consciência social. Não por acaso, no Capítulo 1 abordamos a centralidade do trabalho para questões importantes que dizem respeito à juventude, tais como sua socialização e escolha de agrupamentos culturais, que não residem na produção tão somente material.

Há uma significativa alteração na função social da arte e são claras as evidências da entrada da produção cultural no mercado e na economia, tornando-se fundamental para o processo de afirmação da cidadania, geração de emprego e inclusão social. O hip hop contribui para a potência política da arte popular e da cultura de massa, expondo as diferenças sociais e econômicas por meio

¹²³ LÖWY, Michael. *Para uma sociologia dos intelectuais revolucionários* SP, ED. Lech, 1979. O autor definiu a categoria da totalidade como fundamental à compreensão da formação dos intelectuais revolucionários. A relação com a totalidade histórica, socioeconômica e político-social esclarece o significado de uma obra, permitindo compreender a evolução ideológica do autor.

¹²⁴ MARX, Karl. *A ideologia alemã*, SP, Ed. Hucitec, 1984. Segundo John Thompson, em *Ideologia e cultura moderna*, a concepção marxista de ideologia tinha um caráter negativo, para Marx, ela estava no reino da abstração, da má-representação e da ilusão, ela expressava o interesse das classes dominantes e representava o *status quo*. Não é por esta que optamos neste trabalho.

de sua criação, oferecendo uma nova correlação de forças para a cultura popular, que tem pressionado as instituições que regulam e controlam o mercado das artes, embora não ostensivamente.

Atualmente, na periferia e no asfalto, surgem novos territórios culturais que disseminam outras dinâmicas de criação e intervenção que se articulam como respostas aos efeitos contraditórios dos processos neoliberais de globalização e transnacionalização da cultura e da informação.¹²⁵ No caso brasileiro, é importante informar que o hip hop é mais abrangente do que sua forma original norte-americana, composta por dança, DJ, rap e graffiti. Aqui, já incluímos o basquete de rua e a literatura, e tal ampliação é convertida também em novas frentes de geração de renda, demonstrando as ações implementadas pela juventude para equacionar a dificuldade de inserção no mercado de trabalho, na opinião de Hollanda, uma importante reação ao recuo do Estado no que diz respeito às políticas sociais. Para a autora:

‘o que une e define o hip hop no Brasil é a criação de um conjunto de ações mediadas pela cultura, buscando a transformação de suas comunidades. Essa *atitude* (como é chamada) é agora experimentada simultaneamente como arte e ativismo. Chama atenção ainda que a jovem cultura negra do hip hop parece agora mais descompromissada com uma cultura focada em suas raízes (ainda que estas sejam um elemento central dessa produção), sendo assim capaz de articular um fórum supranacional de jovens pobres e pretos que levantam a bandeira da resistência’.¹²⁶

Desta forma, ao operar uma nova correlação de forças que extrapola a fronteira do espaço geográfico onde está inserido, o jovem artista da cultura hip hop se reinventa por meio da cultura nacional, desperta para a sua dimensão política e amplia sua atuação criando novos e diversos

¹²⁵ HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (org.) *Cultura e desenvolvimento*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004 p. 8.

¹²⁶ *Idem, ibidem*.

espaços hegemônicos.

O fato historicamente novo que Gramsci enfatiza é a autonomia material e funcional em relação ao Estado que a esfera ideológica nas sociedades capitalistas mais avançadas ganha. As novas tecnologias e a sociedade produziram importantes deslocamentos dos tradicionais centros produtores de saber e poder, que em última análise se relacionam entre si. A arte, a manifestação cultural, no cenário atual que dá cada vez mais relevância à indústria cultural, imprime ao saber materialidade e prática como peça de um dispositivo político, que na condição de dispositivo se articula com a estrutura econômica.¹²⁷

Com apoio de importantes parcerias com ONGs e instituições internacionais dedicadas a contribuir com trabalhos que visam dar mais autonomia às camadas populares, o hip hop se transformou em uma forma de economia criativa que alavanca, junto com suas formas de produtividade por meio da arte, novos saberes que permitem o surgimento de protagonismos juvenis, ampliando assim as fontes de produção de poder e expressão. Na medida em que é capaz de produzir ideologia e renda ao mesmo tempo em que produz arte e encantamento, é possível que o hip hop esteja no caminho para reverter a afirmação de que “a máxima concentração de poder ocorre quando os que detêm o monopólio do poder coercitivo, no qual consiste propriamente o poder político, detêm ao mesmo tempo o monopólio do poder ideológico”.¹²⁸

A onipresente busca pelo conhecimento praticada pelo hip hop aponta para as particularidades de sua matriz ideológica. Ideologia como conjunto de ideias e crenças e não como doutrina. Ao assumir a parte que lhe cabe no processo de autodesenvolvimento e busca pelo seu espaço, o hip hop acredita que é importante ter a liberdade de não se tornar refém das políticas

¹²⁷ FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Introdução, RJ, Ed. Graal, 1979, p. XXII.

¹²⁸ BOBBIO, Norberto. *A era dos direitos*. RJ, Ed. Campus, 1992. p. 147.

públicas, uma estratégia para praticar sua resistência que a reboque lhe permite preservar a auto-estima. Logo, seja na representação dos graffitis (como vemos mais abaixo),¹²⁹ nos raps, ou na coreografia da dança de rua, o que se ouve e se vê inscrito no hip hop é o oposto da fala dominante que tenta fazer acreditar que as camadas populares buscam um Estado paternalista, ressaltando que o casamento entre arte e ideologia reconfigura a forma de ver as disputas sociais e o papel dos atores na estrutura.



Parece evidente que o poder ideológico da cultura hip hop está centrado na capacidade de mobilização juvenil que essa cultura empreende valendo-se das suas narrativas estéticas, em defesa de um coração justo que pressupõe também um coração solidário, com atitude e consciência, que pratica sua crença de que a liberdade e o respeito às diferenças são indissociáveis do verdadeiro princípio democrático. A estética do movimento hip hop produz formas simbólicas que contextualizam sua ideologia, fazendo da vida social um campo de contestação. Conseguiremos

¹²⁹ Graffiti em Recife fotografado pela autora em junho de 2006.

entender esta construção ideológica à luz do pensamento de Thompson, que repensou a relação entre ideologia e os meios de comunicação face a seu desenvolvimento:

”Ideologia (...) é uma característica criativa e constitutiva da vida social que é sustentada e reproduzida, contestada e transformada, através de ações e interações, as quais incluem a troca contínua de formas simbólicas”.¹³⁰

A forma como Thompon aborda o conceito de ideologia é bastante adequada para esclarecer a mediação que o hip hop pratica entre o universo juvenil e a sociedade, muito de acordo com o posicionamento que Barbero nos apresentou sobre os meios e as mediações que eles operam. O argumento-chave que Thompson defende diz respeito à conceituação de ideologia levando-se em conta de forma adequada a natureza e o desenvolvimento da comunicação de massa e seu papel como mediação ideológica nas sociedades modernas. Na esfera da cultura, ideologia é usada para descrever sistemas de crenças que puderam dar aos indivíduos “novas formas de consciência, novos referenciais de sentido num mundo que sofrera uma mudança social rápida e sem precedentes”.¹³¹

Logo, se pairavam dúvidas acerca da rendição ou não do hip hop aos meios de comunicação, adulterando sua ideologia e comprometendo sua resistência, pode-se dizer que a proliferação dos meios de comunicação e o crescimento das redes de transmissão – também considerando a convergência tecnológica e a ampliação da acessibilidade a um grupo cada vez

¹³⁰ THOMPSON, John B. *Ideologia e Cultura Moderna: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa*. Petrópolis, Ed. Vozes, 1995, p.19.

¹³⁰ *Idem*, p. 21.

¹³⁰ *Idem*.

¹³¹ *Idem*, p.21.

maior de receptores -, em efeito, potencializaram a ideologia do hip hop num mundo em que as experiências pessoais são, cada vez mais, mediadas pelos sistemas de produção e transmissão simbólica. Apesar de estar claro que existem pelo menos dois hip hops, qualquer que seja sua orientação, a abordagem do negro como recurso imagético que remete a uma ideologia de classe é bastante significativa, o que em si acaba por garantir a manutenção do viés ideológico da cultura hip hop. O mundo social que gravita em torno da figura de um negro, ostentando riquezas ou criticando o *status quo*, em algum momento levantará as questões que levam a contextos sociais que estão presentes na sociedade há algum tempo.

Sob a ótica do pensamento gramsciano, o que distingue o tratamento dado pelo autor à ideologia é a preocupação que estrutura o *pensamento popular*. Assim, ele insiste em que todos somos filósofos ou intelectuais, na medida em que pensamos, pois todo pensamento, ação ou linguagem são reflexivos, contêm uma linha consciente de conduta moral e, dessa forma, incluem uma concepção particular de mundo (embora nem todos exerçam a função especializada do intelectual),¹³² teoria que convida a que se recuse a noção pequeno-burguesa de cultura "erudita".

Outro dado que se observa com a ampliação dos meios de comunicação é sua influência na transmissão cultural, oferecendo formas de comunicação propriamente ditas, e seu encorajamento para se expor à sua mediação, arriscando-se a novas formas de sociabilidade e de expressão, levando a novos espaços de produção cultural popular. Samantha Pilar é MC do grupo Alforria, tem 16 anos; encontramos em seus versos a ideologia que defende e divulga:

"Mais vale um rimando/
Que dois se drogando/
Tenho uma coisa de surpresa/
Dentro da mente/A caneta/
É a bala no pente/
Espero que você perceba/
Devagar se vai ao longe/
A roupa não faz/
O caráter do homem/
Quem com porco se mistura/
Farelo come/
Escreveu não leu/
A rima nasceu/
Quem vê terno/
Não vê corrupção/
A carapuça serviu/
Tá dispensado da missão/
A caneta é bússola/
Que me conduz sobre o papel/
A palavra pra

¹³² HALL, Stuart. Da Diáspora, *op.cit.* p. 323.

uns é antídoto/ Pra outros, veneno, fel.¹³³

A produção de bens simbólicos e espaços hegemônicos que a arte engendra, sua transformação em um produto que oferece valor no uso e na troca, são realidades que fazem das noções de cultura “popular” e cultura “erudita” uma polaridade que remete a questões de classe e raça, questões que se encontram e se confundem. A produção cultural, notadamente a negra, da periferia, pontua essas duas esferas, formando a base para a construção ideológica do hip hop.

Cultura erudita x cultura popular = questão de classe na cultura

Há toda uma polêmica polarização sobre a legitimidade da arte popular em oposição à arte “erudita”, que tem sido alimentada pelo preconceito em relação ao que é produzido culturalmente pelas camadas populares na periferia e pelos que defendem o viés das identidades nacionalistas. O movimento hip hop no Brasil frequentemente é acusado de ser uma manifestação artística dos americanos. A fragilidade dessas acusações se torna mais evidente quando elas são apresentadas apoiando a argumentação de que o *hip hop* não é arte, e que o *rap* não é música nem poesia.

A dificuldade em legitimar o rap como música também é institucional: um rapper tem encontra obstáculos para se apresentar em importantes equipamentos culturais porque não tem registro na Ordem dos Músicos do Brasil. A exigência de “formação oficial” aparece na dança também. Sem ter frequentado escolas de dança e apresentando um talento que se aprimora pelo autodidatismo, a dança de rua esbarra em semelhante situação: segundo alguns de seus artistas, encontra dificuldade de ser legitimada por importantes companhias de dança, que poderiam

¹³³ Samantha Pilar. “É como o ditado diz” . in *Hip hop a lápis. O livro.* (org). Toni C. SP, Livraria e Editora Anita, 2006, p.120.

representar uma alternativa de trabalho para os talentosos artistas da periferia, mas que nem sempre contratam esses dançarinos. Apresentando a mesma habilidade e talento de jovens brancos, de classe média, que puderam frequentar escolas de dança, Mayckon Rosa relata sua experiência:

“já fiz vários testes para tradicionais companhias de dança moderna e contemporânea e seguramente meu “perfil” não agrada. Franzino, negro, morador de comunidade (...) além disso pedem meu registro profissional como bailarino (...) eu aprendi em projetos sociais, me especializei na rua, com os outros, não passei por esse processo”.¹³⁴

O morador da periferia não sofre apenas preconceito racial. DJ Boneco é branco, mora em Madureira, e diz: “nunca tive problemas em ser branco (dentro do hip hop), pelo menos aparentemente, e sim em ser pobre, isto sim, eu sofro preconceito (fora dele)”. Ao ser consultado sobre o preconceito em relação ao fato de “ser pobre”, ele responde: “é porque morava na zona norte, quando eu tocava na zona sul, independentemente do trabalho, que graças a Deus era muito elogiado (...) nós temos que fazer mais que os outros para ter espaço.”¹³⁵.

As formas de exclusão denunciadas pelo hip hop em suas várias vertentes estéticas aparece no pensamento de García Canclini, que ajuda a esclarecer essa questão:

“O popular é nessa história o excluído: aqueles que não têm patrimônio ou não conseguem que ele seja reconhecido e conservado; os artesãos que não chegam a ser artistas, a individualizar-se, nem a participar do mercado de bens simbólicos “legítimos”; os espectadores dos meios massivos que ficam fora das universidades e dos museus, “incapazes” de ler e olhar a alta cultura porque desconhecem a história dos saberes e estilos”.¹³⁶

¹³⁴ Mayckon Rosa, *op.cit.*

¹³⁵ DJ Boneco, *op.cit.*

¹³⁶ CANCLINI, Nestor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução Heloísa Pezza

O reconhecimento do hip hop como cultura popular e, sobretudo, nacional, é uma reivindicação recorrente no movimento e sua origem mais clara está na dificuldade que muitos artistas têm de obter apoio financeiro para seus projetos sob a alegação de muitas secretarias de cultura, produtores culturais e equipamentos culturais de que hip hop não é uma cultura nacional, esquecendo-se de que o rock, o jazz, o blues, e tantas outras que são traduzidas por nossa brasilidade, também não o são em sua origem. Sérgio entende da seguinte forma a capacidade de se misturar e absorver outras culturas dentro do hip hop:

“no hibridismo que caracteriza a pós-modernidade no campo da arte essa sinergia é o que acontece quando o local se funde com o global, Renato Ortiz fala muito bem disso. Somos uma parte que produz cultura popular de qualidade e intensa nesse país”.¹³⁷

Para além de exigir o respeito à diferença, reivindica-se um lugar legítimo para seu espaço de manifestação cultural e o reconhecimento do hip hop como cultura popular, capaz de apoiar sua pesquisa e produção artística. Maninho, dançarino de Rondônia, diz: “não quero mais ficar esperando pelo lugar deixado pelo axé, pelo forró, não queremos o lugar de ninguém, queremos o nosso, ser respeitado como cultura”.¹³⁸ Ecio de Salles pesquisou essa especificidade sobre o estatuto de arte que deve ou não ser conferido ao *hip hop*, e se o *rap* pode ou não ser considerado uma forma popular de expressão literária. Diz que, em vários países onde o *hip hop* se estabeleceu, o tema vem sendo discutido. Sobre os rappers brasileiros, Salles diz que:

Cintrão, Ana Regina Lessa. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003: 285. – (Ensaio Latino Americanos, 1).

¹³⁷ Sérgio, o Sociólogo da Favela. *op. cit.*

¹³⁸ Toni C. Extraído do filme *É Tudo Nosso*, 2007.

“Eles estabelecem um vínculo entre arte, cultura e o cotidiano de suas comunidades, o qual implica uma recuperação de aspectos do fazer artístico há muito superados na história da cultura ocidental, realizando uma arte profundamente arraigada na cotidianidade, nos problemas e nas belezas que fazem parte da vida dos setores populares”.¹³⁹

O desconhecimento sobre a linguagem e a proposta do hip hop leva a um reducionismo que o coloca na prateleira de produtos importados, quando sua estética e sua filosofia da experimentação fazem dele uma cultura híbrida que inspira artistas de norte a sul do país, e do mundo inteiro, a considerar a cultura local no processo de criação de seus trabalhos. Milton Salles é uma importante referência para o hip hop em São Paulo e seu discurso ilustra a maneira de pensar e fazer hip hop no Brasil:

“o rap é parecido com a favela. Também é uma forma de construir em cima do que já foi construído. O cara pega Martinho da Vila e constrói uma nova música, entendeu? E isso possibilita à periferia do mundo produzir com os recursos de que ela dispõe e a criar núcleos de produção independente, como a gente foi fazendo nas oficinas de hip hop, nas posses”.¹⁴⁰

Uma favela que não quer ser vista apenas como espaço de conflitos e que recusa e luta contra sua segregação a um espaço inferiorizado. Por ser uma cultura da periferia, com predominância dos negros das camadas populares na produção e no consumo, para muitos, funk e hip hop são as mesmas coisas, uma associação que está ligada ao prazer e erotismo que ambos

¹³⁹ SALLES, Ecio de. "A narrativa insurgente do *hip hop*". In *Literatura das margens*. Revista de literatura brasileira contemporânea. Brasília: 2004. p. 92.

¹⁴⁰ Entrevista concedida a Marina Amaral no Especial "Hip Hop" da revista *Caros Amigos*. Milton Salles é da velha guarda do movimento, milita no hip hop desde sua chegada a São Paulo. Foi militante do movimento *black power* nos anos 70 e ensinou muitos jovens em São Paulo a produzir seus próprios discos, incentivando a formação de posses e selos independentes. Ensinou o Racionais a produzir seu primeiro CD. Sobre posses, ver p.48 desta dissertação. http://carosamigos.terra.com.br/outras_edicoes/edicoes_especiais/hiphophoje/marina_amaral.asp. acesso em 12//10/2008.

sugerem. A tentativa de eleger uma cultura oficial responde a um desejo de controle disciplinar e luta hegemônica. Em outras palavras, “com a ideia de cultura a burguesia designa, nomeia, a unificação do sentido que ela “produz” ao universalizar o sentido que reduz todas as diferenças ao seu equivalente geral: o valor”.¹⁴¹ Martín-Barbero chama nossa atenção para a tentativa da cultura dominante de classificar a cultura popular como “atraso” diante do fato de não ser aquela que produz os sentidos da classe dominante, por não responder à produção de significados de uma categoria que está no centro do processo decisório. A “grande arte” é produzida, e pensada, pelos “eruditos”, e o “pastiche”, a que não requer talento, pelas camadas populares, que reconhecem esta disputa. Mayckon provoca enquanto mostra sua opinião sobre a questão:

“Para intimidar a burguesia, o funk foi ficando cada vez mais proibido, pra chocar. Ora, o axé, o grupo É o tchan, era tão vulgar quanto é o funk hoje, mas como a burguesia, os brancos, consumia, e não vinha da favela, não escandalizava tanto”.¹⁴²

E João Paulo se posiciona:

“É muito importante para mim poder dançar na França, mostrar que no Brasil não tem só bandido e favelado que provoca violência, mas que tem produção artística de qualidade, porque nós sofremos este preconceito, o que vem da favela é ruim, sem qualidade, com talento menor... todo mundo só pensa em funk quando pensa em favela”.¹⁴³

O dançarino criou uma coreografia para dança de rua que foi apresentada no Centro Cultural Chateauvallon, na França, em novembro de 2007, tendo como base musical para duas cenas o hino

¹⁴¹ MARTÍN-BARBERO. Jesús. *Dos meios às mediações*. RJ, Ed.UFRJ, 2008, p. 140.

¹⁴² Mayckon Rosa. *op. cit.*

¹⁴³ João Paulo Félix. Entrevista durante ensaios do dançarino na França, em junho de 2005.

nacional brasileiro e a música Asa Branca, de Luiz Gonzaga. Ele justifica sua escolha: **“é preciso mostrar a força da nossa cultura e dizer, pelo hip hop, que não somos colonizados servis”**, e confirmando a opinião de Martín-Barbero:

“esse caráter de dominação, isto é, de ruptura entre progresso e libertação, as classes populares perceberam muito antes de que fosse convertido em discurso político, o perceberam e o enfrentaram a seu modo nos movimentos que resistiram à enculturação”.¹⁴⁴

O funk também oferece sua vertente politizada sem abrir mão do “balanço”, e nestes casos se confunde bastante com o rap. Um representante deste estilo que traduz bem o espírito e o sentimento da favela pode ser encontrado na letra “Rap da Felicidade”, que por muito tempo esteve presente nas rádios e na cabeça dos jovens:

Eu só quero é ser feliz/Andar tranquilamente na favela onde eu nasci, é /E poder me orgulhar/ E ter a consciência que o pobre tem seu lugar (...)/ Pois moro numa favela e sou muito desrespeitado/ A tristeza e a alegria aqui caminham lado a lado / Eu faço uma oração para uma santa protetora / Mas sou interrompido a tiros de metralhadora (...)/ Pessoas inocentes que não têm nada a ver / Estão perdendo hoje o seu direito de viver (...)¹⁴⁵

Tais reações dos jovens não devem ser tratadas como “falsa consciência”, mas como uma consciência da importância da arte, da sua possibilidade de atuar como indicador de um determinado saber que se vê potencializado em função de sua manifestação engajada. Além de defender um hibridismo que possa enriquecer o diálogo e a criação, o hip hop é um encontro de culturas que não nega o valor da tradição e provoca, encantando, outras gerações. Com o espírito “estamos juntos e misturados”, deixa-se aberto à participação de tudo e todos que possam somar

¹⁴⁴ MARTÍN-BARBERO, Jesús. *op.cit*, p.140.

¹⁴⁵ Rap da Felicidade (1994). Julinho Rasta e Katia.

atributos positivos e fortalecer o discurso político e a estética do movimento.

O filme *É Tudo Nosso*, escrito, produzido e dirigido por Toni C, um representante da velha escola do hip hop paulistano, mostra entrevistas com representantes e simpatizantes do movimento espalhados por todo Brasil. Num universo predominantemente jovem, eis que surge um senhor de fala muito firme, que, com extrema tranquilidade, relata sua admiração pela energia revolucionária do hip hop. Sr. Zezinho é um ex-guerrilheiro do Araguaia e surge na tela como um contraste geracional que, na nossa opinião, é digno de reprodução aqui para exemplificar a extensão do hibridismo e a força contagiante do hip hop:

“Dentro da necessidade cultural aparece o hip hop, buscando tirar lá das entranhas do rolo compressor que quer liquidar com a nossa cultura. E aí que aparece pra muitos, criando um corpo que está aí. Essa maravilha é um pouco do que é a guerrilha, somos guerrilheiros culturais”.¹⁴⁶

Vejamos uma outra razão por que a classe dominante deseja preservar a distância entre a cultura popular e cultura “erudita”. Segundo informações do BNDES, a economia da cultura é hoje um setor estratégico, já responsável por 7% do PIB global, conforme aponta estimativa do Banco Mundial. As atividades culturais constituem atualmente um dos setores mais dinâmicos da economia mundial, com impactos significativos e crescentes sobre a geração de renda e emprego e sobre a formação do capital humano das sociedades. Trata-se do setor que mais cresce, mais emprega e melhor paga em diversos países, superando setores mais tradicionais da economia.

Por serem baseados em criação e propriedade intelectual, os bens e serviços culturais se encontram no epicentro da chamada “economia do conhecimento”, e integram, deste modo, um dos segmentos mais dinâmicos e atrativos da economia contemporânea, uma vez que, na atual fase da

¹⁴⁶ Depoimento extraído do filme *É Tudo Nosso*, de Toni C, 2007.

economia mundial, o que está cada vez mais no centro das disputas competitivas são os ativos intangíveis, baseados em criatividade, ideias, conceitos e valores geradores de direitos de propriedade intelectual (marcas, patentes, direitos autorais).¹⁴⁷

O BNDES informa ainda que, no Brasil, a economia da cultura tem um vasto potencial ainda não realizado de produção e distribuição de riqueza de forma sustentável, mas não menciona a concentração de recursos que insiste ter os grandes artistas, companhias e produtores culturais como principais beneficiados. A cultura hoje é sinônimo de geração de emprego e renda, para compreender a importância social e política desta nova demanda do “mercado”. O Brasil tem evidente vocação para fazer da economia da cultura um vetor de desenvolvimento, em função da força e diversidade da nossa cultura, que deve ser entendida como um grande ativo do país. Trata-se, no entanto, de uma vocação que necessita ser democraticamente trabalhada de modo a contribuir decisivamente para o crescimento do país.

Sendo assim, o mundo da cultura aparece como um espaço privilegiado de práticas e representações, atuando de alguma forma sobre o ambiente de socialização do jovem, permitindo que muitos deles deixem de ser simples fruidores e passem também a ser produtores que não somente se mobilizam em torno do próprio talento ou de terceiros, mas também configuram os textos e as narrativas que os representam.

¹⁴⁷ Consulta ao site do BNDES em 10/11/2008 <http://www.bndes.gov.br/cultura/default.asp>.

3.3 O hip hop é um texto

Narrando a contra-hegemonia

Enquanto produto cultural, ou instrumento de resistência, o hip hop é um texto que usa seus cinco elementos e seu estilo de vida como formas empíricas de linguagem, e tem sua ideologia materializada na ênfase dada por seus integrantes ao quinto elemento, o conhecimento. As práticas sócio-culturais localizadas no interior dessa cultura formam o contexto do movimento, que dá significado à condição social de sua produção, e nela temos incluído todo o processo de interação comunicacional, a saber: produção, circulação e consumo de sentidos. A juventude que produz (no caso, os artistas) e consome a cultura hip hop são os sujeitos dessa cultura, e isto os coloca na condição de se submeter aos sentidos que ela evoca e de produzir seu sentido mesmo,¹⁴⁸ apoiada pela mediação que a mídia, ONGs e pesquisadores têm realizado, cada vez mais interessados em compreender o poder de afetação da subjetividade juvenil que o hip hop vem provocando.

A música, devido à sua grande capacidade de difusão, é uma aliada bastante importante e permite construir uma arena privilegiada para construção de um espaço hegemônico, além de ser a atividade que mais envolve e mobiliza a juventude. O poder do rap, junto com o DJ, não reside somente na sua capacidade de difusão. A oralidade, a narratividade e o discurso conferem um poder que faz diferença para a afirmação do hip hop como movimento de protesto que, muito importante ressaltar, não está presente somente no rap mas também nos graffitis espalhados pelos muros da cidade e nos movimentos dos dançarinos, mostrando que o mundo por eles vivido é o mundo narrado.¹⁴⁹ A análise do discurso é um campo importante da comunicação¹⁵⁰ e bastante útil para

¹⁴⁸ PINTO, Milton. *Comunicação e Discurso*. SP, Hacker editores, 1999.

¹⁴⁹ RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa*, vol II. Campinas:Ed. Papyrus, 1995.

descrever a consciência e o lugar do pensamento crítico produzido pelo movimento hip hop.

Devido à sua complexidade e amplitude, a utilizaremos neste momento tão somente para introduzir nosso olhar sobre as apropriações simbólicas realizadas pelos jovens que integram o movimento hip hop, seja como artistas ou integrantes que se identificam com essa cultura, considerando a relevância que as movimentações do cotidiano têm na produção e reprodução de sentidos sociais, constituídas pela concepção ideológica do movimento hip hop.

“Definir os discursos como práticas sociais implica que a linguagem verbal e as outras semióticas com que se constroem os textos são partes integrantes do contexto sócio-histórico e não alguma coisa de caráter puramente instrumental, externa às pressões sociais (...) Todo texto se constrói por um debate com outros, é a dialogia de Bakhtin.
“¹⁵¹

Analisar o discurso do rap e do dj, da dança e do graffiti, e a forma como eles agem na construção identitária e na adoção de um estilo hip hop de viver é fundamental para localizarmos o poder da cultura hip hop e responder sobre sua questionada resistência cultural. Como disse Mano Brown, “política de verdade é se fazer entender. O cara que é compreendido, faz política”,¹⁵² O rap, com o DJ, a dança e o graffiti se mostram, a partir das teorias de Bakhtin, como *indicadores*¹⁵³ da transformação social mesmo que esta não tenha ainda aberto caminho para um sistema ideológico estruturado.

¹⁵⁰ A análise do discurso é um lugar-chave para os estudos da comunicação. Por falta de tempo suficiente, ele não será tratado aqui como metodologia, mas como um conceito para ajudar na compreensão das disputas por significado que fazem parte do universo juvenil, sobretudo no hip hop.

¹⁵¹ PINTO, *op.cit.*, p.27.

¹⁵² Mano Brown é o líder e principal vocalista do grupo Racionais MC, criado em 1988, quando teve duas músicas gravadas pelo selo Zimbabwe, especializado em música negra, na coletânea “Consciência Black”. É atualmente o mais conhecido grupo de rap nacional. O trecho acima é do álbum “Holocausto Urbano”, gravado em 1990.

¹⁵³ BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. SP, Ed. Hucitec, 1986.

Só o hip hop salva

Em maio de 2006 fui conhecer a Casa do Hip Hop de Diadema, santuário do hip hop no Brasil, onde fui recebida por Nino Brown¹⁵⁴ com toda gentileza e hospitalidade dignas de um Zulu King¹⁵⁵. Quase chegando a Diadema, quando o trem passava pela rede ferroviária, vi uma inscrição no muro: “só o hip hop salva”. A força daquela frase inscrita em um muro da periferia me fez lembrar a presença do rap nas penitenciárias e de um rapper que conheci no final de 2003 em uma palestra promovida pelo SESC Rio.

Jovem Cerebral foi traficante e assaltante, e depois de cumprir pena no Complexo da Frei Caneca se define como alguém “salvo pelo movimento hip hop”.¹⁵⁶ Privado de sua liberdade, Cerebral começou a fazer rimas e se viu também capaz de improvisar (*free style*, como é também chamado). A lembrança do rapper ficou na memória. Em 2005 Cerebral deu aula de rap no projeto Geração Hip Hop, mais uma oportunidade para o projeto praticar arte, conhecimento e engajamento entre seus participantes. O que estava explícito na relação do já experiente rapper com aqueles jovens artistas negros e pobres da periferia, que sonhavam poder viver da arte, era que onde muitos não viam saída, alguns enxergavam arte. Ele argumenta:

“Não sei se podemos tirar quem já está no tráfico. Mas dá para evitar que uma criança vá. O importante é dar à criança uma nova referência. Em vez do garoto admirar o traficante, passa a admirar o cantor de hip hop, o grafiteiro ... ele vai querer ser como eles (...) A truculência policial não faz mais mal à favela do que a falta de escola, de ensino (...) o movimento hip hop é das comunidades. Cada uma tem

¹⁵⁴ Nino Brown foi o primeiro nome no Brasil a ser reconhecido pela Zulu Nation mundial por seu trabalho no hip hop. Atualmente é representante oficial da Zulu Nation Brasil e coordena a Casa do Hip Hop de Diadema.

¹⁵⁵ Zulu King é o título conferido aos artistas do hip hop “batizados” pela Zulu Nation. Um dos pré-requisitos mais importantes para ser um Zulu é o engajamento político e a ação social.

¹⁵⁶ Vários são os casos parecidos com o de Jovem Cerebral: Ice Band (citado nesta pesquisa) Dexter, 509-E, Pavilhão.

seus intelectuais, seus pensadores, independem de facção".

157

A pedido do SESC Rio, para dar início ao projeto Geração Hip Hop, Cerebral fez um rap em parceria com Vinícius Terra, que também atuava no projeto, cuja letra foi pensada pelos compositores para exemplificar a cumplicidade que o hip hop deseja estabelecer com a juventude:

“Hoje desperta a consciência e esse é mais um ato / Só reclamar do dia a dia tá ficando chato / E de fato construa seu próprio caminho / E tenha sempre certeza que você não está sozinho./ É no talento, com carinho e dedicação / Estudar é a saída, não é fácil irmão/ E busque o bom tom, o groove e o bit / A fita é essa galera se é de fechar acredite / Então vamos lá, o som não vai parar / Cultura hip hop para revolucionar / Lado B, Lado A, fugindo do perigo/ Conceito é pra quem tem / E quem não tem passa batido / Junte sabedoria mais conhecimento / Vem de dentro pra fora / E de fora pra dentro / Nessa simples teoria / Que vai se tornar a prática / Da óbvia operação... matemática / É a tática pra sua vida / Uma nova saída, corra atrás (...)”¹⁵⁸

Localiza-se no hip hop um grande indicador de transformação social, uma manifestação que é capaz de provocar os jovens positivamente, convidando à mudança, a uma efetiva participação na sociedade. Assim como Cerebral, vários são os casos de rappers que se descobriram talentosos poetas na condição de apenado.

A maioria dos raps tem uma base¹⁵⁹, uma marcação meio trágica, meio dramática. O semblante “zangado” dos rappers parece não querer deixar dúvida quanto à seriedade de sua luta, desprovida de raiva, mas sem trégua. O rap produziu letras que ficaram registradas na memória de muitos jovens, um dos mais conhecidos talvez seja o “Diário de um detento”, do álbum *Sobrevivendo*

¹⁵⁷ Jovem Cerebral é Alexandre dos Santos, deu aula de rap no Projeto Geração Hip Hop de março a agosto de 2005. Saiu da cadeia em 1999 e começou a trabalhar com ONGs e grupos de hip hop. Prestou serviços para a equipe de "Tropa de Elite" ensinando os bandidos do filme a falar, se posicionar e a simular tiroteios. Em um dos confrontos do filme, ele faz uma ponta: quando Neto, personagem vivido por Caio Junqueira, resolve sair como doido no meio de uma favela, quase leva um tiro de Jovem Cerebral.

¹⁵⁸ Rap Geração Hip Hop (2004), de Jovem Cerebral e Vinícius Terra.

¹⁵⁹ Base é a música de fundo que acompanha o rapper, além do DJ que também faz seus próprios sons ao deslizar os dedos movimentando os discos na pick-ups.

no *Inferno*¹⁶⁰ do grupo paulistano Racionais MC, que Mano Brown representa. A força dos Racionais, e a influência exercida pelo rap, levou Brown a convocar uma reunião com os principais representantes do hip hop nacional, mais particularmente os rappers. Motivo: em alguma data do primeiro semestre de 2004, no interior de São Paulo, um jovem foi morto a tiros durante um show do grupo e o corpo foi “transportado” pelos braços da plateia até o palco, onde Mano Brown o deitou e – música interrompida – rezou um Pai Nosso pela alma do jovem. Todos acompanharam a oração, inclusive o Jornal Nacional, assim que recebeu as imagens feitas por um cinegrafista amador. A tragédia serviu para provocar uma reflexão no rap nacional.¹⁶¹ Vejamos um trecho deste longo rap com batidas cortantes e uma base musical que imprime uma certa dramaticidade:

"São Paulo, dia 1º de outubro de 1992, 8h da manhã/ Aqui estou, mais um dia/ Sob o olhar sangüinário do vigia/ Você não sabe como é caminhar com a cabeça na mira de uma HK/ Metralhadora alemã ou de Israel/ Estraçalha ladrão que nem papel/ Na muralha, em pé, mais um cidadão José/ Servindo o Estado, um PM bom/ Passa fome, metido a Charles Bronson / Ele sabe o que eu desejo/ Sabe o que eu penso / O dia tá chuvoso. O clima tá tenso / Vários tentaram fugir, eu também quero / Mas de um a cem, a minha chance é zero/ Será que Deus ouviu minha oração/ Será que o juiz aceitou apelação?/ Mando um recado lá pro meu irmão / Se tiver usando droga, tá ruim na minha mão / Ele ainda tá com aquela mina / Pode crer, moleque é gente fina..."

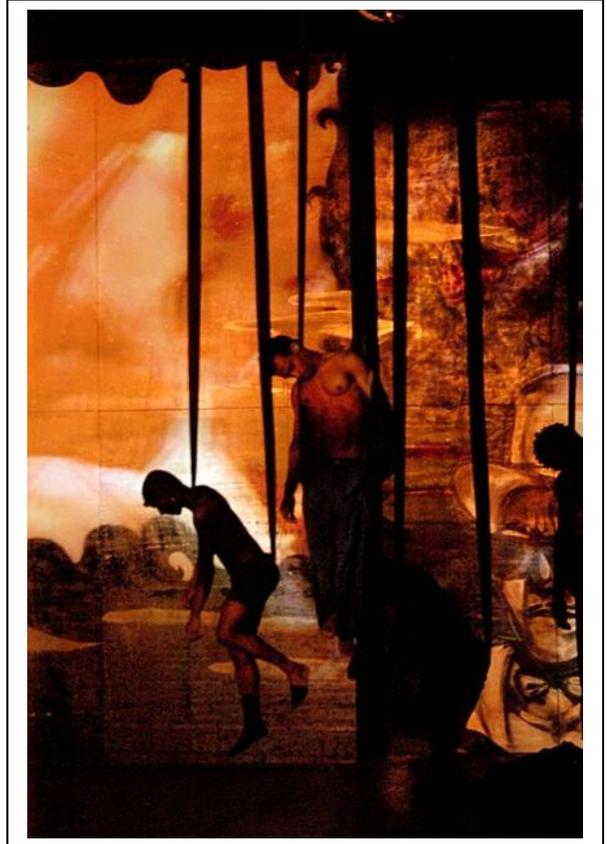
Se vista somente a partir da violência que virou paradigma da periferia, a construção dos signos que vêm inscritos nos raps reproduz a indagação de Bakhtin, que diz respeito à questão de saber como a realidade (a infraestrutura) determina o signo, como o signo reflete e retrata a realidade em transformação. Uma realidade que é afetada pela sociedade do consumo, gerando como consequência uma sociedade do desejo que substituiu a coerção pela sedução, multiplicando os papéis exercidos pelo corpo e permitindo autorizações que há muito eram negadas. Um grande

¹⁶⁰ O *Sobrevivendo no Inferno* está consagrado como um dos discos mais importantes da década de 90. Foi lançado em 1998.

¹⁶¹ <http://smusica.blogspot.com/2006/12/o-hutuz-rap-festival-do-bernardo.html> acesso em 12/10/2008.

leque de significações e representações tem se aberto para o corpo.

A dança no hip hop,¹⁶² conforme observamos na foto, mesmo que não apresente a força do rap, por ter a música, indiscutivelmente, maior poder de difusão, tem no movimento suas próprias narrativas. Quando os jovens do Geração Hip Hop pensaram a coreografia do trabalho que apresentaram durante o projeto, eles discutiram o texto que a coreografia iria apresentar. Essa ligação direta da tessitura de um texto ideológico ligado a um corpo filosófico é bastante evidente nos dançarinos do hip hop, comprovada pela imagem que vimos anteriormente, extraída do espetáculo que teve seu conceito pensado e discutido pelos jovens do projeto.¹⁶³



O corpo como narrativa

O corpo é um espaço de narrativa, sinaliza as inscrições das suas origens e traz sua memória., se permite vivenciar experiências mais intensas e marcantes, criando registros memoráveis no presente, assumindo seu papel nas esferas individual e coletiva e na construção da

¹⁶² Não abordamos a dança no hip hop como “break”, tratamento mais usual, por ser este um dos vários estilos de dança possíveis no hip-hop. Ver p.3 na Introdução.

¹⁶³ A apresentação foi realizada em novembro de 2005. A cena é abertura do espetáculo e abordava o racismo e as formas de opressão do negro. O trabalho apresentou uma trajetória do movimento hip hop, mostrando o impacto da cultura negra em sua evolução.

subjetividade. É matéria capaz de operar abstrações que ajudam na compreensão e na relativização da realidade. Corpo como imaginação, e que, segundo Bergson, não se manifesta como uma mera representação, mas como inscrição no universo, descobrindo o mundo, recebendo e imprimindo marcas.¹⁶⁴

O corpo do jovem *hip hopper* mostra um *habitus* que lhe é bem particular e que, arriscamos dizer, representa uma marca da vivência no espaço público: um jeito “marrento”¹⁶⁵ que tem o objetivo de transmitir auto-confiança e “controle” sobre o espaço e a situação, e que mostra um corpo capaz de agir sobre as pessoas e as coisas em volta, levando a uma posição dominante e privilegiada. Observando as fotos publicadas por estes jovens nos vários tipos de mídia social, tais como *Orkut*, *My Space*, *Facebook*, *Fotolog*, etc., vê-se um gestual que sempre aponta para o desejo de potência e autoridade. Os meninos do rap com a mão entre as pernas, o que sempre é visto nos palcos, e os meninos da dança com os braços cruzados e o olhar firme para frente, com expressão do tipo “vai encarar?”. Os braços fortes e musculosos são resultado do grande trabalho muscular que é exigido pelas difíceis coreografias de alguns movimentos, por exemplo, o moinho de vento, um *power moving*, como é chamado pelos dançarinos. Movimento que ainda é predominantemente executado pelos homens, o que, na opinião deles, é apenas uma questão de treino para as mulheres. A opinião contém uma certa reivindicação por parte dos representantes masculinos da dança de rua: maior empenho das mulheres em treinos e coragem para se expor. Na verdade, além da óbvia diferença entre os dois biotipos, o masculino permitindo mais força física, a grande diferença está na liberdade que ambos desfrutam. Nos eventos de hip hop a presença das meninas entre 15 e 18 anos, com

¹⁶⁴ BERGSON, Henri. *op. cit.*

¹⁶⁵ Entre os jovens do hip hop, “marrento” é aquele que tem coragem, gosta de mostrar que domina determinado estilo de dança, jeito de rimar, é corajoso e destemido, e ostenta isso. Sabe que “está podendo” e mostra. Seu sentido é positivo, mostra auto-confiança.

alguma frequência, estava condicionada à presença da mãe.

As diferentes abordagens de gênero no hip hop não se encerram na dança de rua. As mulheres do rap são as que mais se ressentem do machismo no movimento, que segundo Re-fem, “não é diferente do que acontece em todos os segmentos da sociedade”. No início, as mulheres apresentavam os mesmos gestuais. As do rap, inicialmente, apresentavam-se com roupas muito largas e mão entre as pernas como os homens. Receberam muitas críticas e amenizaram a masculinidade de sua expressão, adotando um jeito mais feminino, mas, ainda assim, um estilo que dá mais força às calças largas típicas dos *hip hoppers*. Para a DJ Claudia Talita, “as mulheres do rap buscavam uma igualdade em relação aos homens de forma errada. Não tem que abrir mão da feminilidade pra se auto-afirmar”. Já na opinião de Hoy-C:

”Diferente do que mostra o rap gringo, o hip hop no Brasil veio para modificar a vida das pessoas e não para marginalizar. Aqui nós conseguimos fazer um rap que é capaz de respeitar mais as mulheres, lá é muito agressiva a forma como eles tratam as mulheres como objeto”.¹⁶⁶

Apesar disto, assim como nos Estados Unidos, o fenômeno do machismo se repete no Brasil dentro do hip hop. Uma realidade que pode ser exemplificada com raps como “Mulheres Vulgares” dos Racionais MCs, de 1992, um representante do rap engajado que não agrada a algumas mulheres do rap. Vejamos por que razão:

“não entre nessa cilada / fique esperto com o mundo e atento com tudo e com nada / mulheres só querem, preferem o que as favorecem / dinheiro, ibope, te esquecem se não os tiverem”.¹⁶⁷

¹⁶⁶ Joy-C, entrevista concedida em outubro de 2008.

¹⁶⁷ O rap “Mulheres Vulgares” integra o álbum Holocausto Urbano, de 1990.

A réplica ao rap dos Racionais foi dada por MC Danny Dieis, que aproveitou a base da música e respondeu à crítica do grupo com “Cara canalha”.¹⁶⁸ O combate ao machismo é um tema frequente nas letras dos grupos femininos. Na música “Nossos dias”, do disco Consciência Black, de 1989, a MC Sharylaine, do grupo Minas da Rima, questiona o poder masculino e se defende na rima:

“Disseram então que eu não podia cantar / que eu não sabia fazer rima para falar / Não ligue meu bem que isto é prosa e se tudo se renova / Sharylaine está a toda prova”.¹⁶⁹

Nos últimos anos tem crescido o número de grupos femininos, embora até agora nenhum deles tenha se tornado famoso. Uma contradição na luta contra a opressão praticada pelos representantes masculinos do rap. Para Giordana Moreira, o primeiro passo para dar fim ao machismo no hip hop é acabar com a particularidade “rap feminino”, pois a segmentação parece querer justificar um jeito “feminino” de fazer rap que no limite mais atrapalha que contribui para que as mulheres sejam respeitadas como artistas. Além do mais, diz ela:

“esse negócio de rap que só fica falando mal dos homens é muito chato. Esse discurso enjoa e acaba desviando o foco da atenção, que deveria ser o talento das rappers. Ouvir rap só porque é feito por mulheres não vai emplacar nunca. É preciso conquistar espaço porque tem talento e não porque é mulher”.¹⁷⁰

O corpo é um produto social e a ele se aplicam crenças e sentimentos que estão na base da nossa socialização e que, ao mesmo tempo, não se subordinam diretamente a ele:

¹⁶⁸ CASSEANO, Patrícia. DOMENICH, Mirella e ROCHA, Janaina. *Hip hop, a periferia grita*. SP, Ed. fundação Perseu Abramo, 2001. apud.

¹⁶⁹ idem-ibidem p.65.

¹⁷⁰ Giordana Moreira é militante do hip hop e coordenadora da ONG Comcausa. Fala da militante durante o evento Maratona Hip Hop, realizado em maio de 2007 no SESC Tijuca.

“Estudar a apropriação social do corpo é estrategicamente importante para as ciências sociais, uma vez que ele é o mais natural, o mais concreto e o primeiro patrimônio que o homem possui, e desta forma, deve ser visto pelos cientistas sociais como uma categoria própria, sistematicamente relacionada às outras categorias sociais. (...) O estudo da maneira pela qual cada sociedade pressiona seus indivíduos a fazerem determinados usos de seus corpos, e a se comunicarem com eles de maneira particulares, abre novas perspectivas para o estudo da integração social, uma vez que, por meio dessa pressão, a marca da estrutura social imprime-se sobre a própria estrutura somática individual, de forma a fazer do psíquico, do físico e do coletivo um amálgama único que somente a abstração pode separar”.¹⁷¹

A arte pode ser uma forma de recuperação do prazer - potencializa a sensação de êxtase perdida pelo homem moderno individualizado e controlado. Para exemplificar, um espaço de lazer bastante procurado pela juventude simpatizante e que integra o hip hop é a FEBARJ, na Lapa, um local conhecido por realizar uma noite hip hop às sextas e sábados. O ingresso que custa R\$ 4,00 para os homens e R\$ 2,00 para as mulheres, viabiliza diversão para muitos jovens da periferia e das zonas sul e centro da cidade. Os jovens que frequentam o espaço sentem prazer em mostrar sua habilidade com as coreografias difíceis de se reproduzir. E quem não sabe dançar vai contando com a hospitalidade dos frequentadores “residentes”, que se esforçam para contribuir com o aprendizado dos neófitos.

Em vários momentos do baile, acontece a tradicional “batalha”, momento em que os meninos abrem uma roda e se revezam dançando, individualmente ou em pares, numa disputa que não tem o objetivo de eleger um vencedor, mas de mostrar a habilidade de cada um¹⁷². O público

¹⁷¹ RODRIGUES, José Carlos. *Tabu do corpo*. RJ, Ed. Achiamé, 1983, p.47.

¹⁷² Existem batalhas que são competições, normalmente elas estão vinculadas a algum tipo de campeonato que oferece premiação em dinheiro, e podem ser de break ou de MC. Alguns locais onde elas acontecem: FEBARJ (Federação dos

em volta admira, avalia as manobras, checa o ritmo, motiva os dançarinos batendo palmas no *bit* da música, e raros são os que tentam realizar movimentos parecidos. “A luta tem que fazer a gente feliz”¹⁷³, a frase é significativa e ilustra bem a filosofia do hip hop. Segundo Cristiano¹⁷⁴, “na roda o b-boy tem que ser o cara, mas fora dela, tem que ser humilde”. Esta combinação de virtuosismo e humildade confere respeito por parte dos homens, sempre mais numerosos que as mulheres.

Como a quase totalidade do público destes eventos é formada por jovens negros, conforme pude constatar em minhas incursões, em uma batalha de b-boys, no Teatro Odisséia chamou a atenção um jovem branco, acompanhado de outros amigos brancos, com jeito muito diferente do que se via naquele ambiente, porém não menos atento. Analisando de longe os “sinais”, poderíamos dizer que tratava-se de um estudante de Matemática. Roupas tradicionais, com elementos que poderiam sugerir, grosseiramente falando, um rapaz “comportado”. Ao ser perguntado sobre suas impressões acerca dos artistas, Thiago Koala respondeu: “eles são muito f..., fazem coisas incríveis com o corpo (...) devem ter as meninas que quiserem”.¹⁷⁵

O interesse da juventude classe média branca pelo hip hop tem aumentado, e as campanhas publicitárias vêm tentando explorar o interesse por este estilo, frequentemente tentando adequar o padrão televisivo ao padrão “exótico-estiloso” que caracteriza o hip hop. Uma adequação que mantém isolados artistas da periferia que não se enquadram no perfil, uma atitude que é combatida pelo movimento. Para o rapper X, de Brasília: “Os caras acham nosso estilo f..., somos

Blocos Afro do Rio de Janeiro) Av. Mem de Sá, 373; TEATRO ODISSÉIA, Av. Mem de Sá, 66; ou no VIADUTO DE MADUREIRA, que é na verdade, Viaduto Negrão de Lima, espaço que começou em 1993 realizando bailes charme, transformando-se em um tradicional ponto de encontro para a black music e hip hop aos sábados, onde o objetivo é diversão e exibição, para exibir-se para as meninas e para “tirar onda” com os “playboyzinhos” e mostrar a evolução do estilo para os que já são dançarinos.

¹⁷³ Enéias, do grupo Armagedon. Extraído do filme *É Tudo Nosso*, de Toni C, 2007.

¹⁷⁴ Dançarino de break. *op.cit.*

¹⁷⁵ Thiago Koala tem 19 anos, mora em Vila Isabel. Foi entrevistado no Teatro Odisséia em novembro de 2007.

f... mesmo, por isso tem que colocar rapper e b-boy de verdade, e não os playboy fantasiado de rapper”¹⁷⁶

Não é preciso um estudo aprofundado para reconhecer que para a juventude gestos de coragem, bravura e força física despertam uma certa admiração entre os jovens. Na sociedade de consumo, quem não tem poder de compra precisa oferecer outros poderes em substituição. Segundo relatos dos jovens que integraram o universo de pesquisados e ainda observando-os em seu universo de socialização, “mandar bem” em determinada área confere um status importante. A ideia de que o jovem vai conquistar mais facilmente as pessoas que deseja porque domina movimentos difíceis dá respaldo à suposição de que a busca pelo movimento perfeito pode estar ligada à compreensão deste mecanismo subjetivo de integração. Segundo Bia Popper, “o fato de dançar e ser do hip hop dá prestígio junto às mulheres e aos homens, ajuda a ficar com aquele carinho que queremos (...) mas na verdade só se dançar bem, se for uma “perna dura” não faz sucesso.”¹⁷⁷

No Brasil e no mundo, a grande interferência para a criação de um estilo hip hop veio mesmo dos rappers americanos, que têm invadido o imaginário da juventude com erotismo, belos corpos, poder de consumo e levadas¹⁷⁸ diferentes. Como os Estados Unidos lideram o ranking de maior influenciador da indústria cultural mundial, o hip hop transformou-se num onipresente objeto de desejo da juventude. Uma realidade que atinge até mesmo países mais preocupados com a influência estrangeira em sua cultura, caso da França, onde, nas rádios, ouve-se mais *rap* americano

¹⁷⁶ Extraído do filme *É Tudo Nosso*, Toni C, 2007.

¹⁷⁷ Bianca Cristina tem 19 anos e dança há 6. Integra a Cia. Membros de dança de rua. Mora em Duque de Caxias.

¹⁷⁸ A levada no rap também é chamada de *flow*, *suinge*, cadência. Por ser uma música “falada”, sem acompanhamento de instrumentos musicais, somente *pick-ups* (toca-discos), que tocam as bases musicais, a forma como se fala, o tempo de pausa entre as rimas, os sons feitos com a própria boca, definem o estilo musical do rapper.

do que qualquer outro estilo musical.¹⁷⁹

Para Marilena Chauí, uma forma de se colocar os valores das classes dominantes em questão, recusando e resistindo a eles, consiste tão somente em criar e aderir a novos valores que não são legitimados por ela. É o que vemos acontecer com o funk, o hip hop, foi assim também com o axé, a lambada. A autora pergunta: “em que medida a cultura do povo reproduz o autoritarismo das elites, uma vez que “as ideias dominantes de uma época são as ideias da classe dominante dessa época”?”¹⁸⁰

Afirmar que as classes sociais subalternas participam de uma concepção de mundo que não é sua, mas que lhe é imposta pela classe dominante, nos dias de hoje não parece aplicável. As classes subalternas vêm incorporando os mesmos interesses das classes dominantes, pois ambas as classes estão expostas aos mesmos meios de comunicação que libertam o desejo de “poder ser”, autorizando o imaginário e suas forças subjetivas. A questão, hoje, diz respeito a como viabilizar a inserção das camadas populares neste mesmo imaginário que ronda as classes hegemônicas e que se evidencia dando força à indústria cultural, que, por sua vez, dá mais corpo ao consumo, tornando-o um momento importante para as trocas sociais, propiciando o acesso aos estilos, como vimos anteriormente. Mas o que nos interessa neste momento é a questão filosófica que impulsiona a autoafirmação, buscando recusar a passividade das classes subalternas.

Colin Campbell acredita que o consumo está relacionado às mais profundas e definitivas questões que os seres humanos possam se fazer, questões relacionadas com a natureza da realidade e com o verdadeiro propósito da existência – “questões do ser e saber”. O autor completa:

¹⁷⁹ Durante 1 mês, em maio-junho de 2005, acompanhei os artistas do projeto Geração Hip Hop durante sua estreia e apresentações na França, em Toulon. O rádio era meu companheiro constante, e me impressionou a quantidade de rap americano presente na maior parte da programação. O jeito de se vestir dos *rappers* americanos também estava presente entre os jovens franceses, ficando bem mais evidente entre os filhos de imigrantes.

¹⁸⁰ CHAUÍ, Marilena. Cultura e democracia. op.cit, p. 40.

”São nossos estados emocionais, mais especificamente nossa habilidade de “querer”, “desejar” e “ansiar por alguma coisa”, sobretudo nossa habilidade de repetidamente experimentar tais emoções, que na verdade sustentam a economia das sociedades”:¹⁸¹

Sponville adverte que queremos o que não temos.¹⁸² Ao presenciar os limites físicos que os dançarinos do hip hop questionam quando coreografam seus corpos ao ritmo do *soul* ou do *house*,¹⁸³ é possível entender por que os jovens da classe média deliram e ensaiam uma imitação quase impossível. (Mauss ajuda a entender a dimensão do poder de atração do hip hop sobre a juventude classe média: para o teórico, o conjunto de hábitos, costumes, crenças e tradições que caracteriza uma cultura também se refere ao corpo, com uma valorização de certos atributos e comportamentos em detrimento de outros.

Esse corpo pode variar de acordo com o contexto e é adquirido pelos membros da sociedade por meio da imitação prestigiosa: os indivíduos imitam atos, comportamentos e corpos que obtiveram êxito e que viram ser bem-sucedidos. O autor chama a atenção para o fato de que as técnicas corporais “variam não simplesmente com os indivíduos e suas imitações, mas, sobretudo, com as sociedades, a educação, as conveniências e as modas, com os prestígios”.¹⁸⁴ É a noção de prestígio da pessoa que torna o ato autorizado em relação ao indivíduo imitador, que se encontra todo o elemento social das técnicas corporais.

¹⁸¹ BARBOSA, Livia. Org. *Cultura Consumo e Identidade*. CAMPBELL, Colin, “Eu compro, logo sei que existo: as bases metafísicas do consumo moderno”. RJ, Ed. FGV, p. 47.

¹⁸² SPONVILLE, Andre-Compte. *A felicidade desesperadamente*. SP, Ed. Martins Fontes, 2001.

¹⁸³ Estilos musicais que frequentemente são usados pelos dançarinos do hip hop. Além deles, o funk (americano) e o trance são muito utilizados.

¹⁸⁴ MAUSS, Marcel. *As técnicas corporais*. Sociologia e antropologia. SP, EPU/EDUSP, 1974.

Os jovens brancos da classe média desejam e sonham com a liberdade inscrita nos jovens do hip hop, confirmando aquilo que Mauss chamou de “imitação prestigiosa”, tornando possível uma certa, e restrita, mobilidade social, que é potencializada pelo sucesso midiático que despertou o interesse da indústria cultural pelo movimento hip hop. Essa juventude tem conseguido se beneficiar do corpo para escolher os fragmentos da memória que permitirão transformar subjetividade em articulações objetivas no espaço e no tempo, um corpo que é projeto imagético e simbólico, culminando no exercício de poder sobre outro corpo, influenciando na configuração do real daquele que é seu sujeito e daquele que é seu espectador. Bergson dizia que o corpo não guarda memória, ele a escolhe de acordo com sua consciência levando em conta a sua representação e a utilidade que ele pode conferir.¹⁸⁵ O corpo emancipado da juventude hip hop indexou a arte para operar transformações sociais que afetam positivamente a identidade da periferia.

Matéria e memória envolvem um debate filosófico entre o mundo e o corpo. O mundo importa pelas ações e imagens que viabiliza, pela liberdade que oferece ao espírito, reservando ao presente uma autonomia possível através do protagonismo social operado pelo corpo. Desta forma, a liberdade pode ser maior que o medo. Para os jovens que habitam comunidades como Morro dos Macacos, Complexo do Alemão, Vigário Geral, dentre outras, morte e vida têm uma representação diferenciada. Não se trata de naturalizar a morte, mas de reconhecer que ela faz parte de um futuro que não se conhece e sobre o qual não se tem ingerência, por isso o presente importa mais que o futuro - é o concreto, é a possibilidade da felicidade imediata. Ao perceber o mundo, e se perceber nele, estes jovens desterritorializam o corpo, ressignificam sua memória e conseguem seu equilíbrio – mesmo que precário – através da desordem do discurso, e não da ordem que condiciona e aprisiona o espírito.

¹⁸⁵ BERGSON, Henri. *Matéria e memória. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. SP, Martins Fontes, 2006.

Narrativas e intermediações vão estabelecer as pontes entre o passado e o novo, reconceituando discurso e imagem. O que substitui a fala do jovem? O que existe entre as palavras e as coisas? Há um discurso que age sobre as práticas de uma sociedade e as articula simbolicamente, confirmando que o espaço urbano é uma conexão entre pessoas que normalmente não estariam ligadas umas às outras.

Por meio das suas várias formas de linguagem, o hip hop faz a mediação entre o ator social (juventude) e a sociedade. Arte e língua são chamados por Bourdieu de sistemas simbólicos,¹⁸⁶ vistos por ele como instrumento de conhecimento e construção do mundo, atuando em relações de poder visto que estão socialmente estruturadas. Narrativa e discurso atuam diretamente na construção do poder simbólico que observamos no hip hop, agindo no imaginário e impactando na construção do real.

Força, beleza, juventude, prestígio, poder e sensualidade, tudo junto e misturado num só produto cultural, respondendo a pulsões que mobilizam o indivíduo em busca de elementos que preencham o real e o imaginário da luta de classes e das relações entre os gêneros. Dispositivos de prazer e de poder. Foucault disse que “o ponto mais intenso da vida, onde se encontra sua energia, fica exatamente ali onde elas se chocam com o poder, se debatem com ele, tentam utilizar suas forças e escapar de sua armadilha”.¹⁸⁷ Há uma relação entre o corpo e o poder que é revelada pelo “estilo” hip hop de viver, confirmada por Foucault, que nos ajuda a compreender o caminho para a dialética poder-corpo da sociedade disciplinar, e disciplinada. Uma disciplina recusada pelo movimento hip hop e que engendra na sua luta pela resistência, que é uma luta por autonomia e emancipação.

¹⁸⁶ BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. RJ, Ed. Bertrand, 1989.

¹⁸⁷ DELEUZE, Gilles. *Foucault*. SP, Ed. Brasiliense, 1988.

3.4 O lugar da resistência

A necessidade de intervir na comunidade é parte integrante do movimento hip hop. Com bastante frequência, mutirões de grafiteiros percorrem comunidades de todo Brasil para deixar registrado nos seus muros mensagens de otimismo, paz e denúncia. O objetivo, segundo eles, é “levantar a auto-estima da comunidade”. As escrituras espalhadas pelas comunidades e pelas ruas dos grandes centros urbanos denunciam, filosofam, questionam, mostram a resistência do hip hop. Bulhões, um artista de São Gonçalo que dá oficinas de graffiti e trabalha com estamparia, diz que, em primeiro lugar, as comunidades sempre foram o foco da cultura e da ideologia do hip hop, tanto como fonte de inspiração ou como protesto. Ele fala sobre sua militância:

“É importante passar uma mensagem para incentivar os outros, e depois, dentro das comunidades temos maior liberdade na parte física, muros que poderão ser pintados até porque na cidade ainda existe muita gente que tem preconceito e que não gostaria de ter seu muro pintado. Por último, na minha opinião, estamos aqui para tentar transformar locais degradados ou com pouca infraestrutura em locais mais agradáveis de se conviver. Sendo diferente em áreas 100% construídas e bem estruturadas, onde atacamos com pinturas agressivas ou ilustrações negativas mas reais que são o mais puro retrato de uma sociedade falha”.¹⁸⁸

Uma intervenção de artistas do hip hop, qualquer que seja o lugar, nunca passa despercebida, e em uma comunidade muito menos. Os moradores têm a curiosidade despertada pelo ritmo da música – que nem sempre é só rap, pois os dançarinos adotam todos os estilos para suas coreografias -, pelo cheiro do spray que invade o espaço, pelas roupas diferentes (embora o

visual esteja mais simplificado, com menos cordões, menos ostentador), bermudas, calças e camisetas muito largas, aliados a um “style”, como eles gostam de chamar, muito próprio e mais predominante entre os b-boys e os rappers, que chamam a atenção. Na foto abaixo vemos o grafiteiro Bobi, de Duque de Caxias, em uma intervenção no Morro da Mineira. Os espectadores mais atentos quase sempre são as crianças. Os adultos gostam de ver a movimentação, uma vez que em sua opinião a arte dá mais beleza à comunidade.



São ações que derivam de processos criativos praticados em nome da resistência, construindo novas relações de poder e contra-poder, ações que estão ligadas a estratégias que se deslocaram e se transformaram. Isto, para Foucault, "consiste em tomar as formas de resistência aos diferentes tipos de poder como ponto de partida".⁷⁷

O projeto Grafite Prazeres,¹⁸⁹ além de oferecer oficinas de graffiti para estimular os jovens a

⁷⁷ FOUCAULT, Michel. *Dits et écrits. Vol.4*, Paris: Éditions Gallimard, 1994, p.225.

¹⁸⁹ VIANNA, Andréia de Resende. O projeto Grafite Prazeres foi pesquisado na dissertação de mestrado *Cidade e Arte, uma rua de mão dupla*, apresentada em 2002 ao PPGCOM da Universidade Federal Fluminense.

trocar a pixação pela arte do graffiti, contribui para que os moradores se sintam mais seguros e reconhecidos positivamente:

”Eu acho interessante que aqui, se existe um espaço grafitado, ninguém vai lá e picha em cima, é um espaço respeitado até pelo crime organizado... então, já é uma maneira de se defender desse tipo de apologia. É muito melhor o espaço estar ocupado com artes plásticas do que um símbolo criminalizado”.¹⁹⁰

Na visita que fiz a Recife em junho de 2006, Sérgio, o Sociólogo da Favela, representante da Associação Metropolitana de Hip Hop, me levou para conhecer a comunidade Curado 4, um local bastante pobre na periferia daquela cidade. Estávamos indo visitar uma ação da “Rede de Resistência Solidária”, uma iniciativa de grafiteiros pernambucanos que consiste em realizar mutirões de graffiti pela periferia da cidade, um momento para elevar a auto-estima dos moradores e dar novos e positivos significados aos espaços populares. Além disso, é um encontro de jovens, artistas ou não, empenhados na discussão de assuntos que se referem à melhoria de vida dos moradores, questionando as políticas públicas, e, principalmente, convidando à ação em vez de se esperar pela atuação do Estado.

Chegamos em Curado 4 por volta das 11h. O ponto de encontro de todo o grupo era a praça central da comunidade, onde seria realizada a festa ao final do mutirão de graffiti (como vemos na foto abaixo)¹⁹¹. Podemos dizer que se tratava-se de um evento bem ao estilo do hip hop em sua origem, uma *block party* em Recife.

¹⁹⁰ Mais informações sobre a diferença entre pixação e graffiti ver “Cidade e Arte”, idem.

¹⁹¹ Foto realizada pela autora na comunidade de Curado 4, Recife, em junho de 2006.



Na chegada, víamos a movimentação em torno da montagem dos equipamentos do DJ, e quando os grafiteiros começaram a surgir para fazer sua intervenção, o cenário já estava quase pronto, pois a música é fundamental para a socialização nesses eventos. Nas *pick-ups*, o rap dividia a preferência com o reggae nacional. Ao contrário do que observamos usualmente em uma festa tipicamente jovem, quase não se via bebida alcoólica. Na verdade, o que percebi foi uma grande “reserva” quanto a se beber em público. Sérgio confidenciou que não achava “adequado” beber na minha presença, posto que, para ele, maconha e bebida tinham semelhantes representações, dado o estrago social que o álcool provoca. Mais tarde observei que esta “reserva” em relação ao álcool é bastante frequente entre os jovens do movimento. No Rio de Janeiro também pude perceber isto. O que é coerente com a postura da cultura hip hop: aqui o importante é que se seja um transmissor de bons exemplos para os jovens, e que não se pratique o “faça o que eu mando, não faça o que eu faço”.

Devido ao alto custo do spray, os artistas de graffiti usaram tinta PVA (látex) para pintar os muros da comunidade. Conversei com Grillo, um grafiteiro bastante conhecido no Recife e no Brasil. Seu discurso defendia uma arte que possa representar geração de renda, e fala sobre a possibilidade de a economia solidária se transformar em uma possibilidade na concretização de

geração de renda para jovens artistas que não querem se vender ao mercado. Grillo e os artistas que integram a Rede de Resistência defendem a adoção de um estilo de vida que prescindia dos itens de luxo que o capital coloca em exposição para obrigar à “rendição” do indivíduo. Exorta os jovens a não beber Coca-cola, não comprar artigos que são referências do capital. Ao final de cada mutirão sempre acontece um almoço coletivo oferecido por algum morador. Nesse dia, foi oferecida uma feijoada e, ao final, todos bebiam refresco de guaraná natural. Vejamos abaixo uma mensagem publicada no blog da Rede apresentando os Mutirões:

”O Mutirão de Graffiti é uma ação realizada pelas comunidades e para as comunidades. De quebrada em quebrada graffiteiras/os, poetas, rimadores, dançarinos/as, produtores de ideias e de soluções espalham consciência, alegria, cores, educação, informação nas periferias, fortalecendo a comunicação entre diferentes comunidades, estimulando uma reflexão crítica das pessoas, dos seus direitos coletivos, dignos e mais que justos! Juntos/as, nos organizamos com o que sabemos e com o que temos, sem esperar pelas migalhas do estado. Descobrimos que podemos criar e pensar novas formas de se relacionar, de se organizar em meio ao caos...neo liberal... capital... excludente... massificador, que oprime e despreza favorecendo apenas alguns e eliminando outras/os. **Educadores de rua somos nós, afetando sua mente! Pra periferia, pra favela! Estamos em revolução**”.¹⁹²

Teoria e prática no hip hop mostram coerência. O trabalho desenvolvido pelos artistas do movimento confirma nossa hipótese: é nas “quebradas”, nas pequenas e simples ações sociais implementadas nas comunidades, que o hip hop opera de fato seu poder de transformação social, ações inspiradas pelos textos inscritos nos raps, nos graffitis, na busca do movimento perfeito de um corpo exaurido, mas que ainda insiste. Os integrantes do hip hop buscam negar o destino que os

¹⁹² http://rrsinforma.blogspot.com/2008_06_01_archive.html. Acesso em 14/11/2008.

esperariam se não reagissem. Faces do Subúrbio¹⁹³ é um grupo pernambucano que está na luta há mais de 17 anos, é a prova cabal de que a periferia pensa, sente e busca a felicidade, a paz, a oportunidade. Suas condições desiguais geram revoltas que são demonstradas de diversas formas, mas sem violência. Por meio da rima, o Faces do Subúrbio "parte pra cima":

A minha rima surtiu efeito em qualquer um / não sou estrago causado por calibre nenhum/
Mas trago expressão eu causo impressão / sou mais sincero do que o ódio de lampião /
Visado por qualquer guarnição policial / aplaudido em território marginal/
Representante do meu forte povo nordestino / minha embolada soa mais que o badalo do sino /
O meu discurso é grave mesmo assim te faz se divertir / é pra ouvir assimilar refletir /
Meu solo é firme por isso piso despreocupado / aqui não existe santo na hora do pecado/
Esteja recuado, acuado longe de problemas / da perseguição segura dos cães do sistema/
A revolta aumentou vamos partir pra cima / chegamos mais sério do que você imagina".¹⁹⁴

Para Foucault, as lutas de resistência, que se destinam à libertação e à autonomia, procuram o inimigo imediato por não terem um objetivo futuro definitivo a alcançar, definem-se, claramente, como "lutas anárquicas." São elas que podem realizar o ideal de liberdade, autonomia e auto-governo.¹⁹⁵ O futuro das lutas políticas, para Foucault, vive nos movimentos verdadeiramente inovadores e criativos da atualidade, nos diferentes tipos de anarquismo, cada vez mais presentes nos movimentos políticos ativos do fim do século XX. O que esses atores sociais desenvolvem anarquicamente "sem esperar migalhas do Estado" é resistência e protesto, ao mesmo tempo que expõem o cinismo da classe dominante que deseja mudanças desde que tudo fique como está; também denunciam a incompetência do Estado. Apenas para enfatizar a relevância desta

¹⁹³ O Faces do Subúrbio é uma banda pernambucana de rap cuja música é um híbrido de rap e embolada, resultado de sua preocupação com a preservação dos ritmos nordestinos. Música para pensar, que denuncia a cruel realidade das periferias, sem perder o encanto e a musicalidade. Foi indicada ao Grammy Latino em 2006. Representou Pernambuco no Ano do Brasil na França.

¹⁹⁴ Letra do rap "Mais sério do que você imagina", do álbum *Perito em Rima*, do Faces do Subúrbio, 2005.

¹⁹⁵ FOUCAULT, Michel. *Dits et écrits. Vol.4*, Paris: Éditions Gallimard, 1994.

solidariedade nas periferias, vale recuperar uma passagem em que Martin-Barbero menciona a tentativa de explicar os movimentos anarquistas como “uma fúria irracional contra forças desconhecidas”, ao que ele contrapõe lembrando que: “esqueciam a clara compreensão que o movimento tinha da origem social da opressão”. Mais que irracionalidade, o que os anarquistas mobilizam é uma longa experiência de resistência popular. Nosso interesse maior reside na pergunta que o autor fez:

”De onde tiraram os anarquistas sua estratégia da greve geral, na qual as mulheres, os menores, os anciãos estavam implicados, senão do sentido popular da solidariedade? E dessa mesma cultura aprenderam uma espontaneidade que se acha menos próxima do espontaneísmo que da defesa da autonomia por parte da comunidade local, e que é antes de tudo resistência à coerção, à disciplina administrativa na qual os libertários do século XIX já pressentiam sua profunda vinculação com as estratégias produtivas do capitalismo.”¹⁹⁶

Uma experiência igualmente impactante, embora um pouco diferente da ação da Rede, foi vivida pelos jovens do Geração Hip Hop durante a fase de multiplicação do projeto em três comunidades no Estado do Rio de Janeiro. Frente à realidade do encolhimento do Estado, que não oferece soluções por meio de políticas públicas eficazes para a juventude, principalmente considerando o contexto de grande desemprego que afeta em sua maioria os jovens em idade economicamente ativa, ao circular por inúmeras comunidades em todo Brasil o cenário é bastante semelhante entre elas: jovens ociosos, sem equipamentos culturais e espaços para prática esportiva, abandonados. Os jovens afirmam não frequentar cinema com a regularidade com que gostariam de fazê-lo; grande parte nunca assistiu a um espetáculo teatral; e quase todos gostariam de fazer algum curso ligado a música, entre outros exemplos, e não o fazem por falta de recursos

¹⁹⁶ MARTIN-BARBERO, Jesús. *op.cit.* p.145.

financeiros.¹⁹⁷ Sem espaço e tempo que os estimulem, que ampliem as suas potencialidades, não têm muitas alternativas a não ser levar uma vida empobrecida não só de recursos materiais, mas, principalmente, de recursos simbólicos que os capacitem a enfrentar as transformações pelas quais a sociedade vem passando.

Por isto, a realização de mutirões de graffiti, assim como as inúmeras intervenções que o hip hop faz nas comunidades de todo Brasil e as oficinas desenvolvidas pelos projetos de inúmeras ONGs e instituições como o SESC Rio, como as que foram feitas pelo projeto Geração Hip Hop, representam momentos de intensa socialização e troca entre jovens, crianças e adultos. Alguns dos relatos dos jovens mostram a força do diálogo entre a arte e a comunidade, seja na ruptura com o cotidiano, seja na ação efetiva que resulta na alteração da visão de mundo.

Na foto abaixo vemos um registro da oficina de dança de rua realizada durante a multiplicação do Geração Hip Hop em Vila Operária, Duque de Caxias. Para Wanderlino, o Sorriso, o contato com as crianças e sua representação para elas durante as oficinas de dança trouxeram sentimentos impactantes. O grande ganho daquele trabalho, segundo Wanderlino, “foi **ver que através da cultura podemos chegar aonde eu nunca imaginava**”, e para Luciano, da oficina de graffiti: “me emocionou uma menina falar: vocês são os anjos que Deus tinha enviado para nós”.¹⁹⁸



¹⁹⁷ DAYRELL, Juarez. *A música entra em cena. O rap e o funk na socialização da juventude*. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2005.

¹⁹⁸ Luciano, o Baiano, grafiteiro, participou do projeto Geração Hip Hop. Entrevista em março 2006.

A multiplicação foi estruturada tendo como princípio possibilitar aos jovens vivenciarem a relação de ensino e aprendizagem através da realização de oficinas que ensinassem procedimentos básicos dos elementos do hip hop. Desta forma, ampliam-se as possibilidades de geração de renda através da realização de atividades educativas, como por exemplo, o trabalho como instrutores. Esse propósito do projeto tinha o objetivo de, além de oportunizar a militância dos jovens, de colocá-los diante de uma futura possibilidade de trabalho por meio da realização de oficinas e de projetos voltados para o universo hip hop.

Identificou-se que grande parte dos jovens do Projeto Geração Hip Hop já haviam realizado algum trabalho social no seu bairro e/ou comunidade, dentre os quais podemos citar: oficinas de vídeo, música, tranças afro, graffiti, dança de rua, oficinas de rima. Claramente os jovens tentavam reproduzir as próprias experiências na comunidade em que estavam inseridos. Eram diversas as propostas de atividades que os mesmos gostariam de realizar, tais como: encontro de grafiteiros, projeto relacionado à arte de rua, capacitar os adolescentes para dançar profissionalmente, oficinas de DJ, produção musical e capoeira, ensinar o que é hip hop em comunidades carentes, fazer um trabalho de conscientização e lapidação de talentos desconhecidos. No relato de Maria Alice, que trabalhava no Geração Hip Hop como responsável pelas atividades do graffiti, a comunidade é sensível a tais intervenções:

“O hip hop não entrou com um discurso duro, na linha de frente, mas estava presente nas conversas informais e acabou aparecendo como um horizonte de possibilidade de expressão e mudança. Aliás, horizonte e esperança são as maiores carências da comunidade. Neste sentido, a multiplicação através da linguagem hip hop teve o seu maior mérito”.

Possibilidade de expressão e mudança, estas foram as motivações dos jovens na adoção do

hip hop como projeto de vida circunscrito numa ação cultural que oferece desdobramentos políticos. Sem espaço e tempo que os estimulem, os jovens da periferia não têm muitas alternativas a não ser levar uma vida empobrecida não só de recursos materiais, mas, principalmente, de recursos simbólicos que os capacitem a enfrentar as transformações pelas quais a sociedade vem passando.

Os jovens que integram o hip hop, em sua maioria, estão antenados com a necessidade da comunidade. Buscam intervir onde há ausência do Estado, sem deixar de pressioná-lo para que cumpra seu papel. Em Sorocaba, um grupo de jovens identificou, num bairro com 8.000 habitantes, que seus habitantes não recebiam correspondência; o rapper Laerte mobilizou uma “força-tarefa” para resolver o problema, que considerava uma injustiça:

”A gente fez um corre pra colher assinaturas pra fazer abaixo assinado, colhemos 2000 assinaturas, descolamos uma vereadora do PT que era a líder e que fez um cavalo de tróia para no dia da votação a gente entrar na câmara municipal, Aí o presidente disse que ia tomar uma atitude e a gente falou: mas não é porque você quer, é porque a gente está exigindo. Daí, ele falou que a gente poderia colocar os nomes de ruas que a gente quisesse, então a gente pediu pra colocar o nome de revolucionários: Marighela, Lamarca ... ele disse, se vocês querem colocar nome de bandido, tudo bem, o bairro é de vocês”.¹⁹⁹

A ideia foucaultiana de resistência recupera o lugar e o papel dos indivíduos, dos indivíduos éticos, sensíveis e racionais, no quadro das lutas políticas. É o indivíduo, ontologicamente considerado, que é livre porque sente, pensa e age: "a liberdade é a condição ontológica da ética. Mas a ética é a forma refletida que a liberdade assume" O campo da liberdade é o da práxis, é a encarnação da ética. Foucault é otimista, acredita no êxito das lutas, na vitória do fraco sobre o mais

¹⁹⁹ Laerte é do grupo Rima e Revolução. Extraído do filme *É Tudo Nosso*, de Toni C, 2007.

forte:

“o que eu quero analisar são práticas, é a lógica imanente à prática, são as estratégias que sustentam a lógica dessas práticas e, por conseguinte, a maneira pela qual os indivíduos, livremente, em suas lutas, em seus afrontamentos, em seus projetos, constituem-se como sujeitos de suas práticas ou recusam, pelo contrário, as práticas que se lhes são propostas. Eu acredito solidamente na liberdade humana.²⁰⁰”

Acreditar na vitória do fraco sobre o mais forte é o passado, o presente e, tudo leva a crer, será o futuro do hip hop. Seus textos apontam que, seja em forma de desafios de embolada, apoiadas na percussão em pandeiros, suingada com batidas de samba ou mais suavemente com um “acento” bossanovista, o hip hop brasileiro se afirma valendo-se dos seus sotaques e mais do que nunca quer mostrar suas múltiplas identidades espalhadas pelo Brasil, ou mesmo nas diferentes “quebradas” que compõem o cenário urbano. O hip hop não é uma *copyright* americana, e mesmo a representação brasileira deste movimento apresenta muitas vertentes que não se confundem com o modelo americano, devido à multiplicidade de estilos e idéias que são produzidos.

Todos iguais, braços dados ou não

Entre os articuladores mais engajados no movimento hip hop, internamente, a voz do pensamento crítico se volta também em sua própria direção, articulando uma auto-vigilância interessada na manutenção da resistência. Sim, há divergências entre a nova e a velha escola, mas elas não se sobrepõem ao desejo de dar mais unidade ao movimento. A “velha guarda” do hip hop é crítica em relação ao “novo” hip hop, mas se diz ainda apaixonada pelo movimento e “sem condições de fazer outra coisa na vida”. Para eles, as críticas têm o objetivo de dar resistência ao movimento.

²⁰⁰ FOUCAULT, Michel. p.693, 1994.

Para Def Yuri:

”Parte das novas gerações (e velhas também) não tem a real dimensão do seu papel no espaço, prevalece o sectarismo e não o todo. Não precisa fugir (da indústria), é preciso se preparar e disputar os espaços de gerenciamento e não de massa de manobra, e na prática os oriundos não participam desse gerenciamento, talvez um ou outro.”²⁰¹

As transformações são consequências das mudanças por que a sociedade passou. Para Def Yuri, que está no hip hop desde 1980, no começo como dançarino e depois como MC, a mudança levou a uma homogeneização do hip hop, embora, atualmente, existam vários hip hops, como ele relata:

“O hip hop de hoje é se vestir de forma parecida... ouvir músicas parecidas (o conteúdo pode ser totalmente diferente) e se amparar em discursos que não são totalmente decodificados, não são o melhor retrato de coesão. Problematizando: os 50.000 manos citados pelo Racionais só existem em decorrência de 50 manos e esses são adeptos de 50 correntes diferentes. O hip hop, digo os “hip hops” hoje, é crítico no discurso, mas inerte diante dos processos de manipulação, cooptação”.²⁰²

Sobre falta de unidade no movimento como impedimento para se operar uma verdadeira mobilização política, Sérgio diz:

”Aqui tem, mas essa fragmentação é natural até porque os elementos desde o início eram fragmentados. Unidade é algo construído e não feito a toque de caixa: essa unidade tá sendo construída desde a fundação da Zulu Nation em 1973”.²⁰³

²⁰¹ Def Yuri, *idem*.

²⁰² Def. Yuri, *idem*.

²⁰³ Sérgio, o Sociólogo da Favela *op.cit*.

Mano Brown, líder do mais famoso grupo de rap do Brasil, o Racionais MC, e consequentemente, o que mais vende, talvez seja uma das mais radicais posições contrárias ao “envolvimento” do hip hop com a classe média e com os grandes meios de comunicação. Para ele: “O rap está sofrendo uma pressão f... dos playboy, uma pressão nervosa., tá ligado? Há 20 anos atrás a gente disse que não ia na tevê, que não ia colar com playboy, não ia dar ideia pra polícia ... hoje a gente diz: ”playboy, talvez; polícia mais tarde e tevê com certeza”. A posição radical de Brown é minoritária no hip hop nacional. MV Bill já esteve na Daslu, no Faustão e ensaia várias aproximações com todos as formas possíveis de exposição do hip hop. Na campanha para o primeiro mandato do Presidente Lula, um grupo de representantes do hip hop esteve no Palácio do Planalto para dar apoio a Lula e reivindicar mais políticas públicas para a juventude que contemplassem o hip hop. E o hip hop tem cobrado a conta.

Acreditar que o movimento hip hop é um movimento de protesto que representa a voz da periferia, utilizando como parâmetro tão somente o discurso dos grandes artistas desta cultura, parece insuficiente. Seguramente, os artistas que estão em maior evidência na mídia acabam por oferecer uma publicidade que a reboque atinge a todos os hip hops, mas para o movimento não são eles que travam no dia-a-dia a luta pela resistência, na medida em que mostram-se distanciados das questões internas do movimento. São os anônimos do hip hop que operam as principais transformações sociais junto à juventude da periferia. Inquestionavelmente, rappers como Mano Brown e MV Bill deram outra dimensão à visibilidade do hip hop nacional, muito embora estes artistas acabem por contribuir também para a redução do hip hop ao rap.

A resistência, de fato, é praticada mais pelos artistas anônimos espalhados pelas comunidades e menos pelos ícones do rap. Muitos dos entrevistados para esta pesquisa, em sua

maioria artistas iniciantes e experientes, todos pouco conhecidos, e que não conseguem ainda viver do hip hop, apresentaram a mesma fala da rapper Re-fem: “só é hip hop se tiver os cinco elementos. Separado, é qualquer manifestação cultural. Não considero Marcelo D2 como membro da cultura hip hop”.²⁰⁴

Apesar de representar uma referência para o movimento, junto aos militantes mais comprometidos com as ações revolucionárias que ele estabelece, os personagens mais conhecidos da cena hip hop não têm o mesmo peso político para as comunidades, no sentido de contribuir para sua transformação. O sucesso desses artistas dá lucro à indústria que os agencia e não aos personagens da periferia que inspiram a trama e as letras dos raps e videoclipes veiculados pela indústria cultural. Para evitar maiores conflitos dentro do movimento, a fala nesse sentido foi bastante subjetiva, evitando uma acusação frontal. Humildade é uma palavra sempre presente no hip hop, seus integrantes acreditam que “criticar o outro é fácil, difícil é fazer acontecer”. Para Ice Band, um rapper de Belo Horizonte, o hip hop tem crescido e vem ganhando visibilidade em outras camadas sociais fora da periferia. Para ele:

“Uns crescem mais que os outros, mas o hip hop é pra somar, nunca dividir. Cada um canta o que vive e alguns têm linha mais comercial, mas isso não impede que o objetivo político e social seja lembrado e esteja presente no trabalho.”²⁰⁵

A articulação política do hip hop tem encontrado outros cenários para sua militância. Já há

²⁰⁴ Janaína Oliveira, a rapper Re-fem, *op. cit.*

²⁰⁵ Ice Band é Hudson Carlos de Oliveira, mora em Aglomerado Serra, maior favela de Belo Horizonte e ficou conhecido nacionalmente após o filme *Uma Onde no Ar*, de Helvécio Ratton. <http://www.fazendomedia.com/novas/cultura150307.htm> acesso em 15/01/2009.

algum tempo tem marcado presença nos Fóruns Sociais Mundiais, com participação em grupos de discussão e através da expressão artística, buscando relacionar-se com outros segmentos da sociedade.

A grande questão que preocupa aqueles que estão comprometidos com a dimensão política do hip hop não está relacionada à divisão do movimento entre comercial ou alternativo, mas na preservação do engajamento do movimento com as questões sociais que afligem as camadas populares, impedindo o desenvolvimento da juventude desses espaços, o que ocorre no caso das “cooptações” criticadas pelos militantes mais politizados do hip hop. Para Yuri,

“o protesto se apresenta de várias formas, o problema é reunir a molecada para fazer o bem no ponto X e financiar outras formas de destruição da molecada no ponto Y, nunca concordei ou concordarei com isso, apesar de entender que todos devem ter seus direitos respeitados. Eu valorizo a pluralidade... ainda tenho o sonho que essas vertentes possam no mínimo convergir de forma paralela numa mesma direção”.²⁰⁶

No filme “É Tudo Nosso”, de Toni C, um jovem diz: “o que nos une é mais forte do que aquilo que nos separa”. É com esse espírito que as divergências de opinião são tratadas no movimento hip hop. Como é de se esperar em qualquer grupo com expressiva heterogeneidade, as questões internas do hip hop não são consensuais, o que não impede que ele compreenda a sua forte expressividade e afirme que “somente com a arte a gente vai poder dialogar”.²⁰⁷

²⁰⁶ Def Yuri, *idem*.

²⁰⁷ Gaspar, do grupo Z’Africa Brasil. Extraído do filme É Tudo Nosso, de Toni C, 2007.

O início da utopia

Nos dias de hoje, apesar de haver uma busca crescente por atividades que representem aumento de qualidade de vida, o resultado da busca por um cotidiano mais prazeroso e feliz raramente é satisfatório. É nesse sentido que a arte pode ser a emancipação de uma sociedade. Em *A necessidade da Arte*, Ernst Fischer aponta:

“milhares de pessoas, especialmente os jovens, procuram escapar aos seus empregos insatisfatórios, às vezes ocupações cotidianas ... procuram fugir às obrigações sociais e ideológicas, partindo para longe, em cima de motocicletas, experimentando embriagar-se pela velocidade – uma velocidade que consome todo sentimento ou pensamento – afastando-se de si mesmos e mergulhando em um domingo ou feriado no qual o inteiro significado da vida parece, de algum modo, ter-se concentrado”.²⁰⁸

Zizek disse que “o verdadeiro legado de 1968 é melhor resumido na fórmula “soyons realistes, demandons l’impossible”.²⁰⁹ A teoria e a ação do hip hop caminham com a juventude da periferia pela trilha da utopia, e acreditar que seu fim está longe pode ser uma saída. Naturalizar os efeitos do capitalismo ou adotá-lo como fórmula inquestionável retiraria qualquer possibilidade de re-existência; o hip hop tolera o capital ao mesmo tempo em que se rebela, e não poderia ser diferente diante da correlação de forças existente entre duas ideologias tão antagônicas. Por isto, seria imprudente o hip hop não reconhecer a lógica capitalista, para a partir disto localizar as brechas que lhe dão fôlego existencial numa luta que demanda o impossível. Mas até o impossível pode ser uma construção social. Ainda para ZIZEK: “a verdadeira utopia é a crença em que o sistema global pode

²⁰⁸ FISCHER, Ernst. *A necessidade da arte*. RJ: Ed. Guanabara Koogan, 2002. p.117.

²⁰⁹ ZIZEK, Slavoj. Artigo “Missão Impossível”, publicado no Caderno *Mais*, do jornal Folha de São Paulo em 24/05/2008.

se reproduzir indefinidamente”. Para o autor, e para o hip hop, a única maneira de ser realista é exigindo o impossível.

Enquanto, sob a argumentação de que a mídia e a sociedade de consumo cooptaram a ideologia, se insistir no discurso que esvazia a ação política juvenil - que se dá fundamentalmente pela arte, na realização de ações comunitárias que oferecem, voluntariamente, o aprendizado dos elementos estéticos que compõem a cultura hip hop, na multiplicação do conhecimento produzido internamente por seus integrantes, e das suas posições políticas -, a produção cultural continuará sendo dominada pelos personagens que concentram as oportunidades que promovem a mobilidade social de qualquer indivíduo, seja na cultura ou no mercado de trabalho tradicional.

Sem ingenuidade e sem cinismo, a sociedade de consumo expõe, sim, as condições de classe, mas acreditamos que as brechas estão sendo aproveitadas pela juventude, que identifica facilmente esses mecanismos de produção de bens simbólicos e de utilização destes como ferramenta social.

Longe de levantar a hipótese de que a utopia teve seu fim sacramentado, e de que a ideologia foi arrematada pelo menor lance, é justamente o contrário que estamos propondo quando apresentamos a juventude hip hop que tem dado não só voz, mas também vida à periferia, com ritmo, poesia e ideologia.

conclusão **O futuro se constrói no presente**

Longe do fim e perto do recomeço. Realmente, o grande valor de um estudo desta natureza, está no seu processo. O confronto com nossas idiossincrasias, contradições e certezas frágeis nos move em direção a um território nada confortável mas desafiador: o da busca pelo conhecimento.

O contato com o movimento hip hop me permitiu ver que, mais que resistir, os jovens de periferia se valem desta manifestação cultural para re-existir. Para ver de perto, tentei fazer mais do que “pegar um ônibus e ir conhecer a periferia“, uma crítica dos *hip hoppers* em relação àqueles pesquisadores que querem muito conhecer a favela desde que não tenham que interagir com ela; uma reserva que insinua a generalização que transforma toda comunidade em um espaço de conflito. Partimos do princípio de que seria mais generoso, senão respeitoso, evitar a todo custo tratar o objeto desta pesquisa como algo “exótico“ aos olhos do pesquisador.

O filme *É Tudo Nosso*, de Toni C, que conheci em um evento de hip hop no SESC Tijuca, contribuiu de forma especial para este trabalho. Seu documentário, que atravessou as questões mais importantes desse movimento rico e complexo que narra o dia-a-dia e a correria da periferia, chamado hip hop, mostra uma juventude negra que sobre-vive na periferia dando conta, diariamente, de um passivo social difícil de sanar. Como disse DJ TR, emocionado, ao final de uma apresentação de hip hop no Rio de Janeiro: **“vivemos num imenso quilombo chamado Brasil“**.

No mesmo filme, trechos que emocionam: um entrevistado de nome Scarface diz: “eu estava tentando explicar para eles (classe média) o porquê do rap, mas não adiantou nada. Eles nunca vão entender porque eles não vivem a pobreza. No rap a gente canta o que a gente vive. Ninguém pode imaginar o que não viveu“. No pequeno e pobre barraco na periferia de São Paulo, Scarface reserva espaço para seu toca-discos perto do fogão.

O hip hop é uma representação perfeita do que Jean-Paul Sartre disse: **“o importante não é o que fazem de nós, mas o que nós próprios fazemos daquilo que fazem de nós”**. Ele tem permitido que jovens negros, brancos, sobretudo pobres, e toda uma legião de deserdados deixem de aparecer apenas como vítimas para se tornar protagonistas de boas e belas histórias. Uma vitória que precisa ser festejada porque as condições sociais em que ela se dá são bastante precárias. Cotidianamente, “fazendo do limão uma limonada”, o hip hop permite celebrar a vida com todas as suas dificuldades e se transforma em projeto para um sem número de jovens nas periferias de todo o Brasil. Seja para dar sentido ao cotidiano pobre em oportunidades para quem fica esquecido nas favelas; seja para gerar renda para os que encontram nele uma forma de complementar a sobrevivência com a arte.

Ao nos depararmos com a efervescência criativa do movimento hip hop é difícil não nos contagiarmos com sua crença de que o mundo não é apenas um lugar para as lutas cotidianas, mas também um território para o imaginário e para o sonho, onde há espaço e ritmo para exercitar a utopia. Ao circular pelas “quebradas” e ver os jovens em ação, com tanta vitalidade e felicidade de praticar arte, é inevitável nos perguntarmos como se estimula tal fonte de esperança que é capaz de se transformar em estratégias de resistência. E é por esta razão que um sentido importante aparece na vida dos *hip hoppers* na sua capacidade de expressão artística. Como para vários deles a família muitas vezes é só uma ideia, com figuras paternas ausentes e mães com poucas condições de estar presentes porque é necessário garantir a sobrevivência, os amigos e as “quebradas” se transformam nos elementos para a formação dos vínculos afetivos e sociais – contradizendo a hiperindividualização como efeito declarado da urbanidade e da globalização – e por isto, um jovem tem tanta importância para outro jovem, atuando como valioso formador de opinião. Nesta realidade, laços importantes são construídos na transitoriedade da cena pública, redimensionando a

importância do público e do privado. O gesto, a fala, o olhar, muitas são as inscrições e os significados das várias ausências na vida destes jovens.

Mesmo o hip hop não sendo mais uma particularidade dos negros, considerando que todos os segmentos sociais têm sido afetados pela precarização das condições de vida imposta pelo capitalismo, a questão racial atravessou todas as principais questões apresentadas nesta pesquisa. Da centralidade do trabalho à necessidade de se expressar politicamente por meio da arte, as motivações para a insurgência da juventude periférica que se vale de rimas, dança e escrituras de graffiti continuam atuais, pensando no seu surgimento nas festas de rua do Bronx, no final dos anos 60, início dos 70. A luta contra o desemprego e a concentração das oportunidades ainda são questões que expressam bem os dilemas da juventude.

Podemos dizer que a grande diferença entre o hip hop de ontem e o de hoje é seu poder comunicacional. Se no passado ele tinha que lutar para ter algum espaço nos meios de comunicação, que evitava a presença do negro por recear a rejeição de quem pagava a conta – anunciantes e espectadores – hoje a realidade mudou. Seus integrantes avaliam o espaço midiático a ser ocupado e se valem dele para localizar as oportunidades de ganhos. Embora não tenham ficado dúvidas que as opiniões quanto aos benefícios da mídia se dividem, claro está também que os meios de comunicação deram um fôlego que se traduz em mais longevidade e força à cultura hip hop. Apesar de existir uma minoria que rechaça a negociação com a mídia, negociar em muitos casos não significou se vender. Como reivindica Happin Hood, representante do hip hop conhecido pela seriedade de sua militância: **“tem que colocar a cara preta na televisão, mano! (...) meu filho tem que ver guerreiros como nós mandando seu recado (...)”**.

O poder midiático do hip hop o elevou a um status de poderosa indústria cultural que contribui para fortalecer sua influente mediação entre a juventude e o mundo que a acolhe. Não sem

prejuízos, é claro. O hip hop não é o nirvana, nem se propõe a isto, embora tenha sido citado como “salvador” para alguns artistas que o descobriram quando já tinham sucumbido ao mundo do crime ou estavam em vias de optar por ele. Apesar de dar evidências concretas de poder contribuir positivamente para um futuro melhor, sua proposta está longe de ser messiânica, muito menos seus representantes se conferem alguma autoridade desejosa de transformar o movimento em uma teoria, ou doutrina, ou qualquer rigor que ponha em risco a sua característica mais marcante: pensar e se divertir.

Do ponto de vista metodológico, o hip hop não oferece uma estruturação para multiplicação de seu conhecimento. Tudo se dá de forma atávica, apaixonada, pelo prazer de viver e deixar viver. Discordâncias sobre sua falta de “método” levaram a um desencontro de ideias entre mim e alguns artistas durante o projeto Geração Hip Hop, pelos quais fui acusada de querer “institucionalizar a arte” quando, na verdade, a minha tentativa era “arrancar” dos artistas algum planejamento para as atividades que precisavam atender ao rigoroso cronograma de atividades e a alocação dos recursos que o convênio com a FINEP nos demandava.

Enquanto manifestação, o hip hop transformou-se em referência cultural para grande parte da juventude urbana, seja ela negra ou branca, do asfalto ou da periferia. Esse é um resultado que tem facilitado sua ação social pois muitos jovens se sentem “empoderados” por sua visibilidade: por ser negro, por ser do hip hop, por estar na televisão, no cinema, nos videoclipes, nas rádios, no teatro, nos muros de grandes centros urbanos e nos comerciais que vão de automóveis a tênis ... um onipresente produto cultural cuja força fugiu ao controle do próprio movimento. Uma juventude que sente-se ainda mais poderosa por conseguir ser algo diferente do que se é, sem deixar de ser o que se é; uma possibilidade que se concretiza em função da dimensão que o consumo tem ocupado na vida moderna, flexibilizando a identidade, readjetivando o indivíduo, ressignificando a noção de

espaço e tempo de uma categoria que até bem pouco tempo não tinha muitas opções de mobilidade social: juventude negra, pobre, da periferia. Quem imaginar que a mídia tem poder de estruturar de forma generalizada nossa percepção do real, principalmente a das camadas populares, poderá cometer um equívoco. Pensar dessa forma seria retirar-lhes a capacidade de transformar informação em conhecimento, o que pode contribuir para sua opressão. As camadas populares estão “ligadas”. Inteligência é também discernimento e nenhum dos dois lhes faltam.

A arte tem dado poder político e capital simbólico a grupos bastante heterogêneos que se mantêm resistentes e atuantes na luta contra-hegemônica. Ressaltamos ao longo deste trabalho que, enquanto movimento social urbano, o hip hop oferece uma possibilidade de luta que não está no confronto, mas na negociação que deseja um empate positivo como o melhor dos resultados. O hip hop não quer ter a hegemonia do poder, quer o fim da dominação pela classe hegemônica e sabe que isto só acontecerá com a adoção de uma sociedade que lhe ofereça aquilo a que tem direito: oportunidades. É esta a palavra de ordem na periferia, na favela, nos guetos: **“oportunidade é o mínimo que a gente precisa, mano!** Os caras me deram um trampo de boy, eu fiz daquele trampo meu mundo. E eu sei que **vários manos na favela, se tiverem uma oportunidade, eles fazem o bagulho acontecer**”.

Vários gestores culturais ainda torcem o nariz quando ouvem falar do hip hop. O meu entusiasmo por esta cultura algumas vezes foi questionado com a frase: “mas não é cultura brasileira”. Assim como eu, inúmeros artistas do hip hop ouviram a mesma frase por parte de secretarias de cultura em todo Brasil como sinônimo de recusa para os seus pedidos de espaços para se apresentar, o que para o hip hop, e qualquer outro artista, é sinônimo de trabalho, renda, dignidade, reconhecimento, enfim, democracia. A produção cultural é hoje um importante mercado de trabalho para a juventude que representa a cultura periférica por meio das rimas, dos movimentos

da dança, dos *scratches* das pick-ups e das escrituras do graffiti. Uma reivindicação que se apresenta frequentemente entre os artistas do movimento é a falta de espaços para se expressar e para trabalhar. O hip hop para muitos jovens da periferia é fonte de geração de renda, mas sua cadeia produtiva mais importante não está na periferia.

Desta forma, as instituições e equipamentos culturais que evocam o “é preciso democratizar o acesso a bens culturais” (como se a frase fosse auto-executável) se investir e apoiar estes jovens artistas que produzem sua própria cultura na periferia, descentralizando os recursos que privilegiam os grandes centros, estarão, de fato, democratizando a cultura. Tanto quanto o acesso a bens culturais, é preciso produzir cultura na e pela periferia para gerar renda ali. Para honrar o discurso de democratização cultural os equipamentos culturais, assim como os editais de fomento à cultura, precisam incluir em seus programas projetos de qualificação de jovens artistas talentosos mas notadamente autodidatas, uma forma de corrigir a distorção e a antidemocrática tessitura dos formulários de inscrição, de difícil compreensão para muitos artistas. Na prática, os recursos financeiros, os contatos, as oportunidades ficam sempre nas mãos de sempre, e para piorar, ainda se insiste na noção de “cultura erudita” em oposição à “cultura popular”. Se Muniz Sodré falou que o jornalismo cultural é uma ação entre amigos, a produção cultural tem esbarrado na mesma realidade²¹⁰.

O sucesso mercadológico faz com que muitos acreditem que o hip hop não passa de um modismo, vendo nele somente um simplório produto midiático. Além de sua relevância por descrever as tendências e as mudanças que foram geradas da política para a cultura, e da economia para a cultura, atualmente é um produto cultural – o que não minimiza seu valor político – de grande representação para o imaginário juvenil. Ele captura as esperanças e os pesadelos coletivos, mostra

²¹⁰ Citação do jornalista Paulo Gramado ao ser entrevistado para esta pesquisa. *op.cit.*

as ambições, os fracassos e a felicidade de muitos jovens que estariam destinados ao mundo da invisibilidade nas grandes cidades. Desta forma, nos interessou particularmente o caráter urbano do hip hop e o fato de encontrar na juventude seu principal interlocutor, confirmando que as práticas culturais são alternativas importantes de sociabilidade e de participação coletiva para os jovens, e que precisam ser melhor observadas. Com recurso financeiro insuficiente e equipamentos culturais abandonados pelas políticas públicas, jovens moradores da periferia criam seus espaços na cidade e nela se reúnem com o objetivo de mostrar suas diferentes formas de expressão cultural.

George Yúdice, em *A conveniência da cultura*, fala dos usos da cultura no mundo globalizado, do esvaziamento que sua noção tem adquirido frente às demandas da lógica capitalista, transferindo-se para as esferas da política e da economia. Para ele, a cultura se tornou um pretexto para a melhoria de questões sociais e estratégia para o crescimento econômico.²¹¹ Em outras palavras, a arte não é mais um assunto só da cultura, da produção e difusão culturais, ela encontrou seu papel na estruturação da sociedade, na cadeia produtiva, no desenvolvimento econômico, na produção de bens e capitais simbólicos que interferem na subjetividade de atores sociais de todas as faixas etárias e classes sociais.

Um papel que também pode ser visto nas várias novas parcerias que as organizações artísticas assumiram nos últimos anos, dando visibilidade ao aspecto utilitário das artes na sociedade contemporânea. Não foi por desconhecer que importantes ONGs realizam vários trabalhos no Brasil, valendo-se da força social e política da cultura hip hop, que elas não foram mencionadas. Neste trabalho optamos por focar os anônimos que fazem diferença no cotidiano, nas micro e pequenas ações que transformam, atores sociais que são também artistas e nesta dupla vivência empreendem seus esforços para sobreviver. Um grande número de pessoas que faturam

²¹¹ YUDICE, George. Os usos da cultura. p.26.

muito com o hip hop está fora das periferias.

Se é preciso chamar a atenção para esta transformação da arte em mercadoria é porque deve-se pontuar que nesta importante cadeia produtiva, assim como no modelo tradicionalmente mais conhecido voltado para bens de consumo, as camadas populares continuam sendo mantidas fora do eixo de articulação e consumo privilegiado, ficando na base da produção, sendo mantida no seu conhecido papel de “chão-da-fábrica”. E no entanto, no mínimo para dar boas matérias aos cadernos culturais, os artistas que estão fora dos grandes centros e longe das influentes redes de contato, têm produzido cultura com virtuosismo e autodidatismo, e com talento de sobra para contribuir com o conteúdo da produção dos grandes centros, que tem como protagonistas, invariavelmente, as usuais personalidades com origem nas classes hegemônicas. Personalidades que também descobriram que o hip hop pode ser um nicho de mercado com uma rentabilidade difícil de recusar, valendo-se de nome e sobrenome para chancelar, e “carimbar”, orçamentos e projetos sociais que tutelam o jovem artista da periferia em vez de dar-lhes protagonismo juvenil e cultural. São “mercenas” da arte que, assim como disse o b-boy Alex Pitt, “exploram o trabalho da gente como qualquer patrão”. Na casa-grande da arte residem os artistas de sempre que frequentam a classe média, deixando os artistas “pretos e pobres” na senzala chamada “periferia”.

O que pode mudar este cenário? Projetos culturais comprometidos com o protagonismo juvenil local como força social de transformação cultural e produtiva, empenhados na qualificação de “artistas anônimos”, da periferia ou do asfalto, que fazem a verdadeira mediação entre a sociedade e a juventude, um projeto político-cultural-educativo que implemente uma luta em condições de articular os territórios da cidade na chave da inteligência coletiva organizada como direito à igualdade de oportunidades. Este movimento em direção à transformação da sociedade lembra Paulo Freire, que nos advertiu que o futuro se constrói no presente.

Muitos projetos culturais voltados para a juventude cometem o grave erro metodológico de não partirem da experiência e do conhecimento que o jovem adquire na sua circulação pelo espaço público urbano, na sua interação com as comunidades por onde passam, não se detendo na estruturação deste conhecimento “orgânico” e instintivo para multiplicá-lo entre outros jovens. Um tipo de conhecimento que as correntes teóricas ajudam a elaborar e que a vida ensina a aplicar, lembrando o que Milton Santos falou sobre propor um sentido válido à pedagogia da existência. Instituições como o SESC Rio e a FINEP, que se lançaram nesta empreitada, ainda são raras fora do eixo que compõe as ONGs focadas em um trabalho que considera a articulação juvenil.

Pessoalmente, gostaria que a sociedade de consumo não tivesse o poder que tem nos dias atuais, que tivéssemos o avanço tecnológico que temos sem o distanciamento que observamos entre as pessoas ... não é difícil perceber que estamos num caminho sem volta, mas é preciso sonhar com um novo caminho. A lucidez foi recuperada por Zizek quando lembrou: “sejamos realistas, exijamos o impossível.”

Esperamos ter conseguido atingir o objetivo desta dissertação: oferecer uma abordagem ao mesmo tempo crítica e otimista, capaz de ampliar e contribuir para a compreensão da dimensão política da juventude hip hop que circula pelas ruas da favela e do asfalto e, principalmente, ampliar as possibilidades de atuação da produção cultural que deseja trabalhar com esta juventude que é “som e fúria” criativa. Em última análise, com humildade e utopia, esperamos sensibilizar gestores de equipamentos culturais de todos os portes, assim como produtores culturais, a investir recursos e esforços em prol de uma arte mais engajada, menos refém do mercado que só legitima criações com elenco estelar, de olho nos relatórios sobre retorno de mídia que os assessores de imprensa apresentam a seus clientes. Isto também é importante, mas há que se dividir as fatias deste bolo chamado “produção cultural”.

Muitos dos jovens brasileiros da periferia não conseguem ser jovens. Preenchem anos importantes de uma etapa rica em descobertas para se dedicar a exaustivas horas gastas entre o trajeto de suas casas e o trabalho, quando têm algum, que cada vez mais têm sido complementadas com maternidades e paternidades precoces. O mundo do trabalho não lhes oferece oportunidades, a escola não consegue dialogar com eles e os pais estão bastante ocupados em viabilizar a precária sobrevivência que se dá por meio de suas estratégias de geração de renda.

Altamente motivados e inspirados pelo hip hop, a produção cultural pode ser uma saída para estes jovens. Mas é preciso que estes espaços lhes abram as portas de forma mais digna, estimulando sua autonomia. No lugar da tutela, estes jovens precisam de espaços de criação capazes de estimular e contribuir com sua autonomia criativa. A defesa das possibilidades de utilização do movimento hip hop em ações socioeducativas que beneficiem as camadas populares não é uma abordagem messiânica, nem dirigismo cultural, mas uma tentativa de sensibilizar para a retomada de uma produção mais engajada, apostando no seu viés educativo.

Cultura e educação caminham juntas. A arte pode ser engajada e popular ao mesmo tempo, e se a indústria cultural e a mídia forem o caminho, que sejam. O primeiro passo a ser dado é validar a juventude, em particular aquela que habita a periferia e integra o movimento hip hop, entendendo suas práticas sem evocar a tradição e o essencialismo, recusando antigas verdades e dando mais oportunidades aos jovens produtores e intelectuais orgânicos que brotam naqueles espaços de criatividade efervescente, que é alegria e dor.

O movimento hip hop é uma fonte prazerosa de conhecimento e de encontros. Conhecimento que vale para a vida, e os *hip hoppers* conhecem bem isto. Eles são capazes de suturar o cotidiano com suas táticas e estratégias *à la* Certeau, mostram que a beleza é fundamental para os seres humanos e com isso a arte vale por si, porque reencanta o mundo e o transforma em

um lugar de imaginação libertadora, de sonho e utopia E porque a arte humaniza e emancipa o espírito. Compreensível, então, que a juventude se apaixone pelo hip hop.

Baudrillard disse que a paixão é um desvio da verdade. Quando tomamos conhecimento do que pode a juventude hip hop e nos deparamos com suas formas irreverentes de produção e busca de conhecimento, nossa decisão, ao ter que escolher entre a paixão e a verdade, foi tentar ficar com as duas.

referências bibliográficas

- ABRAMO, Helena.** Retratos da juventude brasileira. SP, Editora Fundação Perseu Abramo, 2005.
- BAKHTIN, Mikhail.** *Marxismo e filosofia da linguagem*. SP, Ed. Hucitec, 1986.
- BARBOSA, Livia.** Org. *Cultura Consumo e Identidade*. IN: CAMPBELL, Colin, “Eu compro, logo sei que existo: as bases metafísicas do consumo moderno”. RJ, Ed. FGV.
- BERGSON, HENRI.** *Matéria e memória*. SP: Ed. Martins Fontes, 2006.
- BOBBIO, Norberto.** *A era dos direitos*, RJ, Ed. Campus, 1992.
- BOURDIEU, Pierre – O poder simbólico –** RJ:Ed. Bertrand, 1989.
- CANCLINI, Néstor García.** *Consumidores, cidadãos; conflitos multiculturais da globalização*. RJ: Ed.UFRJ, 1999.
- _____. “Ser diferente é desconectar-se?”. IN: *Diferentes, desiguais e desconectados*. Rio de Janeiro, Ed. UFRJ, 2005
- CARMO, Paulo Sérgio do .** *Culturas da Rebeldia – A Juventude em Questão*. SP: Ed. Senac SP, 2000.
- CASSEANO, Patrícia. DOMENICH, Mirella e ROCHA, Janaína.** *Hip hop, a periferia grita*. SP, Ed. fundação Perseu Abramo, 2001.
- CASTEL, Robert.** *As metamorfoses da questão social. Uma crônica do salário*. Petrópolis, Ed. Vozes, 1998.
- CHAUÍ, Marilena.** “Intelectual engajado: uma figura em extinção?” IN: Adauto Novaes (org) *silêncio dos intelectuais*. SP, Cia. Das Letras, 2006.
- _____. *Cultura e democracia: o discurso competente e outras falas*. SP, Ed. Cortez, 1990.
- COELHO, Teixeira.** *Dicionário Crítico de Política Cultural* - SP: Iluminuras, 1999.
- _____. *Usos da Cultura –* RJ: Ed.Paz e Terra, 1986.
- COUTINHO, Carlos Nelson.** Intelectuais, luta política e hegemonia cultural. IN: Denis de Moraes (org.). *Combates e utopias*. RJ: Record, 2004.
- _____. “*Intelectuais, luta política e hegemonia cultural*”. IN: Denis de Moraes (org) *Combates e utopias*. RJ: Record, 2004.
- _____. *Cultura e sociedade no Brasil*. RJ: DP&A, 2003.

- DAYRELL, Juarez** *A música entra em cena. O rap e o funk na socialização da juventude*. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2005..
- DELEUZE, Gilles**. *Foucault*. SP, Ed. Brasiliense, 1988.
- DJ RAFFA**. *Trajatória de um guerreiro*. RJ, Aeroplano, 2007.
- DJ TR**. *Acorda Hip hop, um movimento em transformação*. Rio de Janeiro, Ed. Aeroplano, 2007.
- ENNE, Ana**. IN. “A perplexidade, a complexidade: caminhos para pensar a relação entre consumo e identidade nas sociedades contemporâneas.”
- FISCHER, Ernst**. *A necessidade da arte*. RJ: Ed. Guanabara Koogan, 2002.
- FOUCAULT, Michel**. *Microfísica do Poder*. Introdução, RJ, Ed. Graal, 1979.
_____. *Dits et écrits. Vol.4*, Paris: Éditions Gallimard, 1994
- GOFFMAN, Erving**. *Les rites d’interaction*, Paris, Les Editions de Minuit, 1974.
_____. “A revolta mundial da juventude e o Brasil”. IN: *Teoria e Debate. Especial 1968* – maio, 2008.
- GRAMSCI, Antonio**. *Cadernos do Cárcere*. Volume 2. Ed. Civilização Brasileira, RJ, 2001.
_____. *Cadernos do Cárcere*. Volume 4. Ed. Civilização Brasileira, RJ, 2001.
- GROPPO, Luís Antônio**. *Juventude – Ensaio sobre Sociologia e História das Juventudes Moderna*. RJ: Difel, 2000.
- HALL, Stuart**. *A identidade cultural na pós-modernidade*. RJ: Ed. DP&A, 2000.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de**. (org.) *Cultura e desenvolvimento*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.
_____. “A política do hip hop nas favelas brasileiras”. Acesso em 12/01/2009
<http://www.inesc.org.br/biblioteca/textos/Le%20monde%20-%20%20Heloisa%20Buarque.pdf>
- KELLNER, Douglas**. *A cultura de mídia*. SP, EDUSC, 2001.
- KLEIN, NAOMI**. *Sem logo. A tirania das marcas em um mundo vendido*. RJ, Ed. Record, 2002.
- LIPOVESTY, Gilles**. *Metamorfoses da cultura liberal*. Porto Alegre: Sulina, 2004.
- LÖVY, Michael**. *Para uma sociologia dos intelectuais revolucionários*. IN: SP: Ed. Lech, 1979.
_____. *A felicidade paradoxal*. RJ, Cia. das Letras, 2007.
_____. *Os tempos hipermodernos*. SP, Ed. Barcarolla, 2004.
- MACIEL, Luiz Carlos**. *Anos 60*. Porto Alegre, L&PM, 1987.

- MAFFESOLI, Michel.** *O Tempo das Tribos*. RJ: Forense Universitária, 1998.
- _____ *A conquista do presente*. RJ, Ed. Rocco, 1984.
- _____ *Sartre, vida e obra*. RJ, Paz e Terra, 1986.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús.** *Dos meios às mediações*. RJ. Ed. UFRJ.
- MARX, Karl.** *A ideologia alemã*, SP, Ed. Hucitec, 1984.
- MATTA, Roberto da.** *Carnavais, malandros e heróis: Para uma sociologia do dilema brasileiro*. RJ, Guanabara, 1990.
- MAUSS, MARCEL.** *As técnicas corporais*. Sociologia e antropologia. SP, EPU/EDUSP, 1974.
- MORAES, Dênis de.** *Combates e utopias*. RJ: Ed. Record, 2004.
- _____ *A luta renhida pela diversidade cultural*. Edição 437
www.observatoriodaimprensa.com.br de 12/6/2007.
- _____ *Imaginario social, cultura y construcción de la hegemonia*.
- MORIN, Edgar.** *Culturas de Massa no século XX*. “O Espírito do Tempo, Tomo 2, Necrose”. RJ, Editora Forense, 1977.
- OLIVEIRA, Francisco.** “No silêncio do pensamento único: intelectuais, marxismo e política no Brasil”. IN: Adauto Novaes (org) *O silêncio dos intelectuais*. SP: Cia. Das Letras, 2006.
- PINTO, Milton.** *Comunicação e Discurso*. SP, Hacker editores, 1999.
- POCHMANN, Márcio.** “Emprego e desemprego juvenil no Brasil: as transformações nos anos 1990”. IN: Fávero, Osmar; Carrano, Paulo e Rummert, Sonia M. (orgs). *Juventude, Educação e Sociedade. Movimento*, Revista da Faculdade de Educação da Universidade Federal Fluminense. RJ, DP&A, n.1, maio de 2000.
- _____. *Emprego e desemprego no Brasil: as transformações nos anos 90*. CESIT/Unicamp, 1998, mimeo.)
- RICOEUR, Paul.** *Tempo e Narrativa*, vol II. Campinas:Ed. Papyrus, 1995.
- RODRIGUES, José Carlos.** *Tabu do corpo*. RJ, Ed. Achiamé, 1983.
- ROMUALDO, Célio.** Artigo: *Movimentos sociais articulam-se por meio da arte engajada*. Seção Arte e cultura em 10/04/2006. <http://www.agenciartamaior.com.br>.
- SANTOS, Boaventura de Sousa** (org.). *A globalização e as Ciências Sociais*. SP, Cortez, 2002.
- SANTOS, Milton.** *Por uma outra globalização*. RJ, Ed. Record, 2005.
- SPOSITO, Marília.** *A sociabilidade juvenil e a rua: novos conflitos e ação coletiva juvenil na cidade*. Revista Tempo Social nº 5 – Revista de Sociologia da USP, 2001.

- SARLO, Beatriz.** “A voz universal que toma partido”. IN, MORAES, Dênis de. *Combates e utopias*. RJ: Ed. Record, 2004.
- SARTRE, Jean-Paul.** *Em defesa dos intelectuais*. SP, Ática, 1994.
- SPONVILLE, ANDRE-COMPTE.** *A felicidade desesperadamente*. SP, Ed. Martins Fontes, 2001.
- THOMPSON, John B.** *Ideologia e Cultura Moderna: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa*. Petrópolis, Ed. Vozes, 1995.
- TONI C.** (org). *Hip hop a lápis. O livro*, SP, Editora e Livraria Anita, 2006.
- VIANNA, Andréia de Resende.** Dissertação de mestrado *Cidade e Arte, uma rua de mão dupla*, apresentada no PPGCOM-UFF, em 2002.
- WEISSHEIMER, Marco Aurélio de.** “Movimento deixou raízes profundas”. IN: *Revista Teoria e Debate*. Fundação Perseu Abramo. n.76 ano 21. Março-abril-2008. Especial 1968.
- YÚDICE, George.** *A conveniência da cultura. Usos da cultura na era global*. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2004.
- ZALUAR, Alba.** *A máquina e a revolta: as organizações populares e o significado da pobreza*. SP, Brasiliense, 1985.
- ZIZEK, Slavoj.** “Missão Impossível”. Caderno *Mais*, do jornal Folha de São Paulo em 24/05/2008.
- _____ “A paixão na era da crença descafeínada”. Caderno *Mais*, do jornal Folha de São Paulo, 14/03/2004.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)