



UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

Centro de Educação e Humanidades

Faculdade de Educação da Baixada Fluminense

Luciana Rocha Bezerra

**Ativismo X entretenimento: tensões vivenciadas no discurso e nas práticas do
Hip-Hop**

Rio de Janeiro

2009


Livros Grátis

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

Milhares de livros grátis para download.

Luciana Rocha Bezerra

**Ativismo X entretenimento: tensões vivenciadas no discurso e nas práticas do
Hip-Hop**



Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre ao Programa de Pós-graduação em Educação, Cultura e Comunicação da Universidade Estadual do Rio de Janeiro. Área de concentração: Periferias Urbanas

Orientadora: Prof^a Dr^a Silvia Pimenta Velloso Rocha

Rio de Janeiro

2009

Luciana Rocha Bezerra

**ATIVISMO X ENTRETENIMENTO: TENSÕES VIVENCIADAS
NO DISCURSO E NAS PRÁTICAS DO HIP-HOP**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre ao Programa de Pós-graduação em Educação, Cultura e Comunicação da Universidade Estadual do Rio de Janeiro. Área de concentração: Periferias Urbanas

Aprovado em: Março 2009.

Banca examinadora:

Prof.^a Dr^a Silvia Pimenta Velloso Rocha (orientadora)
Faculdade de Educação da Baixada Fluminense / UERJ

Prof. Dr. Micael Herschmann
Escola de Comunicação Social / UFRJ

Prof^a Dr^a Ana Lucia Silva Enne
Faculdade de Comunicação Social / UFF Prof.

Dr. Mauro Sá Costa Rego
Faculdade de Educação da Baixada Fluminense / UERJ

Prof^a Dr^a Ausônia Bernardes Monteiro (suplente)
Faculdade de Dança Angel Vianna

Rio de Janeiro

2009

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho à minha mãe por estar comigo em todas as horas e também a todos àqueles que, através do hip-hop encontram um caminho para a contestação política ou para a expressão artística.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, agradeço a imagem verdadeira de Deus que a cada dia se manifesta em meu interior. À sabedoria divina que me orientou em cada palavra deste trabalho.

À minha mãe, novamente, por estar sempre ao meu lado e acompanhar todas as mudanças e conquistas ocorridas durante estes especiais dois anos. Muito obrigada mãe!

A querida Silvia Pimenta por orientar-me, acreditar na minha proposta e identificar meu potencial, ressaltando os momentos em que idéias boas surgiam. Obrigada pela atenção! Agora preciso de ajuda no projeto de doutorado!

Aos professores que aceitaram fazer parte da banca. Obrigada pela disposição, pela atenção e pelas críticas extremamente relevantes para a finalização do trabalho.

À Febf e seu coordenador de mestrado Henrique Sobreira, pela grande oportunidade oferecida neste espaço que se tornou um divisor de águas em minha vida. Através deste lugar não só de estudos e aulas, mas de conversas e reflexões me encontrei profissionalmente e cresci como pessoa. Obrigada Henrique, pelo carinho, transparência e dedicação.

Ao meu “irmão acadêmico” Edson por acompanhar minhas crises existenciais e pelos papos místicos, teóricos e filosóficos.

Aos professores do curso, pelo contato com teorias, conceitos e reflexões que me despertaram para muitas questões. Quero ser assim quando crescer! Obrigada por ver a sala de aula com outros olhos.

Pelos amigos da turma, pelos bons momentos, aulas, papos, lanchinhos, e caronas filosóficas.

A todos aqueles que conheci e que colaboraram de alguma forma para a concretização deste trabalho. DJ TR, Us Neguin Q Não C Kala, Jonathan Remanescente, Buiudadoze (pelas opiniões de alguém que conhece tão bem o hip-hop) e DJ Jorge.

Ao hip-hop por ser um objeto de estudo e uma expressão cultural tão rica e com grande potencial transformador. Se hoje, me posiciono de forma mais crítica também devo muito ao hip-hop.

Muito obrigada!!!

Quase sempre minorias criativas e dedicadas tornam o mundo melhor.
Martin Luther King

RESUMO

BEZERRA, Luciana Rocha. *Ativismo x Entretenimento: tensões vivenciadas no discurso e nas práticas do hip-hop*. Brasil. 2009. 114f. Dissertação (Mestrado em Educação, Cultura e Comunicação nas periferias urbanas) – Faculdade de Educação, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

A presente dissertação aborda as tensões vivenciadas no universo do hip-hop provenientes das relações de seus integrantes com a idéia de uma “essência” que definiria tal grupo cultural. Para tanto, trazemos uma breve problematização do conceito de identidade, como pano de fundo desta discussão, acreditando na sua relação com essa “identidade essencializada” do hip-hop. Portanto, tal contexto será analisado trabalhando com a hipótese de que essa relação ocorre de forma diferente, no discurso e nas práticas deste movimento. São priorizados os eixos temáticos política e mídia para o estudo destas problemáticas.

Palavras-chave: Hip-Hop, mídia, identidade, discurso.

ABSTRACT

This dissertation approaches the tensions experienced in the hip-hop universe from its members in relation with the idea of an "essence" that defines this cultural group. Thus, we bring a brief questioning about the identity concept as background to this discussion, believing in your agreement with this "essentialized identity" of hip-hop. Therefore, this context will be discussed with the hypothesis that this agreement occurs in a different way, in the discourse and practices of this movement. In order to analyze these problems, we prioritize politics and media as thematic fields.

Keywords: Hip-Hop, media, identity, discourse

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO I – TENSÕES CONTEMPORÂNEAS: DISCURSO E PRÁTICAS DO HIP-HOP	19
1.1. Identidade e seu lugar nos discursos de resistência	21
1.2. A “essência” do hip-hop	26
1.3. Afirmação e caráter reativo	39
1.4. Identidade e processos de singularização no âmbito do hip-hop	44
CAPÍTULO II – O DISCURSO POLÍTICO E SOCIAL DO HIP-HOP: CONTESTAR X ENTRETER?	48
2.1. Política e Hip-Hop	49
<u>2.1.1. Ativistas x Artistas</u>	55
<u>2.1.2. Coletivos e bailes</u>	56
<u>2.1.3. Fazer política através da palavra</u>	59
2.2. Os “nós” e os “outros” do discurso do hip-hop	62
<u>2.2.1. Os <i>manos</i> e os <i>playboys</i> na distinção política e social do hip-hop</u>	70
CAPÍTULO III – O DISCURSO DO HIP-HOP SOBRE A MÍDIA: RELAÇÃO AMBÍGUA	74
3.1. Da política ao entretenimento	75
3.2. Hip-Hop: fetichização e consumo	79
3.3. Hip-hop x mídia	86
3.5. Espetacularização do discurso do hip-hop	96
CONSIDERAÇÕES FINAIS	101
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	106
ANEXO A – Cultura de bacilos	111
ANEXO B – A cultura dos vacilos	113

INTRODUÇÃO

O pensamento e estudo acerca das manifestações culturais urbanas sempre foi tema relevante na pesquisa acadêmica. A cidade, a rua e suas expressões artísticas refletem o contexto no qual emergem e são vivenciados. Todavia, o termo urbano vem perdendo um pouco de espaço para a valorização da idéia de periferia.

Como área de concentração deste programa de mestrado, as *periferias urbanas* podem ter sua definição problematizada a partir de campos de estudo diversos, como a geografia, a sociologia, a arquitetura, entre outros. Contudo, o que se mostra mais essencial nesta pesquisa não é refletir sobre seu conceito e, sim o estudo de uma das principais formas de afirmação cultural das periferias na contemporaneidade: o hip-hop. Importa também identificar as “tensões” que ocorrem dentro deste movimento ou cultura de rua – pois tal manifestação pode ser identificada de várias formas – analisando como o conceito de identidade está presente no seu discurso e nas suas práticas, sendo um referencial também para o surgimento destas tensões, seja das formas culturais¹ da periferia em relação a expressões do *mainstream*, seja em conflitos dentro do próprio grupo.

Hip-Hop e Identidade

A identidade é o principal instrumento de reivindicação e reconhecimento nos discursos de movimentos sociais e culturais contemporâneos. Através da afirmação da identidade, movimentos sociais e grupos culturais se definem e constituem um “imaginário” acerca de todos os aspectos que se relacionam ao grupo: suas necessidades, contestações, direitos, entre outros. Muitas vezes, essa identidade é afirmada através da demarcação de uma fronteira entre “nós” e “outros”; constituindo um espaço delimitado que a representa, enfatizando a diferença de “não ser como os outros”. Trata-se de discursos que enfatizam sua identidade e a afirmam enquanto uma essência que os define.

¹ Preferimos nos referir aos termos *formas*, *expressões* ou *manifestações culturais* no lugar do termo “cultura”, pois este conceito remete a uma maior amplitude e complexidade teórica, ao passo que essas expressões são enxergadas aqui enquanto manifestações singulares.

Todavia, algumas discussões, principalmente relacionadas ao cenário da contemporaneidade, consideram uma concepção relacional das identidades, deslocando seu viés metafísico ou “essencialista” e estabelecendo um diálogo, inclusive, com os “outros” que estavam fora da fronteira demarcada pela concepção essencialista. Assim, observamos formas distintas de se recorrer à identidade enquanto uso do termo – uma forma rígida, marcada por dicotomias ou por binarismos, e uma forma mais “flexível”, em que estas oposições são menos marcadas.

Seguindo este raciocínio, a hipótese que guia esta pesquisa é a idéia de que o hip-hop e sua relação com a identidade se apresentam conforme descrito acima. Observamos e analisamos que os momentos mais rígidos, enfatizando a idéia de “essência” e os momentos menos essencialistas, ou seja, mais flexíveis estão presentes no âmbito da cultura hip-hop, no que diz respeito a seu discurso e suas práticas, respectivamente. Portanto, quando o discurso do hip-hop se refere à noção de identidade – nas letras de rap, depoimentos, entre outros, muitas vezes estabelece oposições ou dicotomias rígidas, que delimitam oposições entre “nós” e “outros”. Nas suas práticas – seus projetos sociais, festas, eventos – ao contrário, a noção de identidade se apresentaria de forma mais flexível e relacional.²

A relação discurso e práticas do hip-hop é estabelecida aqui da seguinte forma: analisamos que este discurso se relaciona com o conceito de identidade, na maioria das vezes, de forma essencialista, estabelecendo oposições binárias. Por oposições binárias entendemos uma demarcação rígida que separa “nós” e “outros”. No caso do hip-hop, muitas vezes essas oposições são enfatizadas em seu discurso – como veremos, a partir de categorias como *manos x playboys*, *favela x asfalto*.

Em relação à coleta de dados, pretendemos traçar uma análise deste discurso³ através de letras de rap, principalmente, como também a partir de depoimentos, entrevistas e sites da internet. A partir dos mesmos é possível ter uma idéia de como essas identidades são determinadas de forma binária, destacando o

² É evidente que não se trata de uma regra, de uma generalização, as letras dos raps não são sempre binárias e as práticas também podem ser configuradas de forma rígida. O que pretendemos é situar e analisar os momentos em que tal contexto ocorre, evidenciando também que desses casos surgem tensões que permeiam o universo do hip-hop, devido a posturas e modos de se afirmar enquanto hip-hopper divergentes.

³ Além da indicação metodológica, ressaltamos que o discurso que tomamos como objeto são formas de expressão escritas ou faladas de membros do hip-hop e como tais formas refletem a mensagem que o grupo pretende passar, bem como a manifestação de sua possível “verdade” ou “essência”.

mano, o *negro* e a *favela* como características que definiriam o “ser” e “pertencer” ao hip-hop.

Do ponto de vista das práticas, objetivamos destacar que sua relação com a identidade se apresenta de forma mais flexível, ou seja, o hip-hop na prática se apresenta mais democrático, integrando, inclusive, os “outros” enfatizados nas oposições binárias. São realizadas parcerias e alianças com esses “outros” que seriam a mídia, o governo e até mesmo os *playboys*, por exemplo, que freqüentam os ambientes do hip-hop e são muitas vezes alvos de críticas no discurso binário.

Em relação a estas práticas⁴, citamos e consideramos alguns exemplos da atuação do hip-hop como ONGs, projetos sociais, alianças, festas e eventos. Assim, depoimentos e textos de sites da internet são relevantes para compreender como os integrantes do movimento lidam com essa rede fluída de relações com a identidade.

Desta forma, nos interessa analisar as tensões que ocorrem a partir deste processo, através de comportamentos e posturas que rompem com as oposições determinadas pelo discurso essencialista; quando também o hip-hop se relaciona, traça um diálogo ou se integra a categorias que “não seriam permitidas”. Até mesmo em função do caráter contestador e político do movimento que, muitas vezes, traz embutida a idéia da luta contra alguma instância de dominação, se tornar ou dialogar com o “outro dominante” pode ser uma forma não coerente com a “essência” que definiria o hip-hop, surgindo tensões, debates e dilemas.

Cabe também, além de abordar o conceito de identidade, citar como as singularidades se inserem nesta problemática. Pois, mesmo que haja uma “identidade hip-hopper” que se imagina una e homogênea, quando as singularidades se sobressaem, posturas outras são assumidas e ocorrem assim algumas das tensões aqui citadas, bem como por se tratar de um grupo cultural ou uma “tribo” que é assim denominada a partir da união de singularidades entre os jovens.

Sobre a identificação das oposições binárias no discurso, cabe ressaltar que estas sempre foram instrumentos de reivindicação e até mesmo um “essencialismo estratégico” adotado pelos discursos de movimentos sociais. A idéia do opressor e oprimido perpassa o processo de constituição dos movimentos reivindicatórios. Portanto, pretende-se apontar o caráter “cíclico” e fluído dessas oposições dentro da cultura hip-hop, bem como de que forma os hip-hoppers lidam com tal problemática.

⁴ Cabe ressaltar que o campo do discurso é analisado aqui com maior ênfase, portanto as práticas são abordadas, mas não com o mesmo peso que o discurso.

Essas relações são analisadas a partir de dois eixos: a militância e a mídia. Por militância, referimo-nos à postura política dos hip-hoppers, seu caráter engajado. Essa postura militante estabelece dicotomias, pois se legitima a partir de críticas a um poder dominante, a uma instância superior que oprime e exclui o setor subalterno no qual os hip-hoppers pertencem. Tais relações identitárias serão apontadas nas análises de letras de rap de cunho político, como também exemplificando formas de diálogo com governo e o poder dominante, alvo de críticas desse discurso político.

Em relação ao discurso sobre a mídia, trata-se de analisar o caráter ambíguo desta relação. De que forma se estabelece um diálogo com uma instância que, para alguns integrantes do movimento, seria responsável por deturpar sua mensagem, por tratar o hip-hop somente como um estilo e, ao mesmo tempo, se utilizar da mesma para comercializar-se e difundir seus trabalhos. A crítica à comercialização e à massificação tem ligação com a busca de um “purismo” nas identidades que representam o hip-hop, com a idéia de manutenção de um comportamento que manter um comportamento que conceberia a essência deste grupo cultural.

Vale destacar o diálogo e a leitura de outros trabalhos acadêmicos sobre hip-hop que são relevantes para o desenvolvimento desta pesquisa. Um dos autores mais citados sobre o assunto é o professor e pesquisador Micael Herschmann. O livro *Abalando os anos 90*, bem como artigos que associam o hip-hop ao contexto do espetáculo são fundamentais para a abordagem sobre o hip-hop no Brasil contemporâneo.

O livro *Hip-hop – A periferia grita* foi resultado de um trabalho de conclusão de curso de Jornalismo das autoras Janaína Rocha, Mirella Domenich e Patrícia Casseano e apresenta um material vasto sobre os principais aspectos do hip-hop, de forma descritiva, narrativa e histórica.

O trabalho *Voz ativa: rap – notas para leitura de um discurso contra-hegemônico*, de Osmundo de Araújo Pinho, é essencial para o debate acerca da identidade, tendo em vista sua análise das letras dos Racionais MCs, destacando também desejo de emancipação e as experiências de exclusão relacionadas a esse contexto.

O artigo *Hip-hop brasileiro: tribo urbana ou movimento social?*, parte da dissertação de mestrado de Marcos Alexandre Bazeia Fochi apresenta uma discussão sobre o que conceituaria o hip-hop: um movimento social ou uma tribo

urbana. Não é nosso foco o aprofundamento nesta temática, todavia é importante abrir um espaço para essa discussão já que a identidade também pode ser vista de formas diferentes de acordo com cada definição sobre o hip-hop.

O autor americano Douglas Kellner não estuda o hip-hop em específico, entretanto sua obra *A Cultura da mídia* traz um capítulo dedicado ao rap e seu aspecto de resistência. Tal análise é bem interessante já que o autor aborda o rap dentro do espaço midiático, auxiliando no nosso estudo das posições do hip-hop sobre a mídia.

Obras realizadas por integrantes do hip-hop também são essenciais para o desenvolvimento desta pesquisa. O livro *Acorda Hip-Hop*, elaborado pelo DJ TR, traz um amplo material de depoimentos sobre muitas questões que fazem parte deste trabalho. Assim, tais depoimentos de rappers, DJs, grafiteiros ou dançarinos foram de extrema relevância para a compreensão das problemáticas aqui levantadas.

O livro *Nação Hip-Hop*, do rapper e ativista Paulo Shetara, também fornece bons depoimentos e apresenta relevante explicação sobre os elementos do hip-hop, bem como a relação de outros movimentos como o punk e o hippie até chegar ao hip-hop.

* * *

O trabalho está estruturado em três capítulos. O primeiro traz uma contextualização teórica acerca do conceito de identidade e sua relação com os discursos de movimentos sociais e culturais. Os principais referenciais teóricos do capítulo são Stuart Hall e Zigmunt Bauman e Denys Cuhe. Assim, abordamos a hipótese indicada aqui, de que a identidade se apresenta de formas distintas no que se refere ao discurso e as práticas do hip-hop. O capítulo prossegue trazendo uma reflexão acerca do possível caráter *reativo* presente nesses discursos, na medida em que um poder dominante determinaria as identidades subalternas. Tal reflexão será pautada nas análises de Nietzsche sobre a dicotomia bons x maus, bem como letras de rap que ilustrem bem essa observação.

Neste capítulo, o tópico *A “essência” do hip-hop* apresenta uma breve contextualização do movimento, apontando suas principais características –como sua definição, seus elementos e seu caráter comunitário, de modo a traçar um

pequeno painel do que seria a “essência” do hip-hop. Este tópico não apresenta uma narrativa histórica, não pretendemos abordar a história do hip-hop nesta pesquisa, todavia algumas pontuações temporais são citadas.

O segundo capítulo se refere a apontar e analisar as formas binárias e flexíveis das identidades presentes na postura militante do hip-hop. Seu aspecto político e de cultura de resistência que constrói um discurso pautado, na maioria das vezes, por oposições entre dominantes e dominados, superiores e subalternos. No decorrer do processo histórico do hip-hop, o mesmo agregou valores políticos e de contestação visando à representatividade de uma forma política da realidade que relata. Para tal análise recorreremos a referências teóricas como Michael Hardt e Antônio Negri ⁵que através de sua obra *Império* e de discussões pós-colonialistas, destacam uma crítica as oposições binárias, recorrendo também a Homi Bhabha. Do ponto de vista metodológico, depoimentos em entrevistas, sites e letras de rap são analisados como forma de esclarecer nossas suposições.

A relação do hip-hop com a mídia, tema do terceiro capítulo, é analisada apresentando as ambiguidades e contradições presentes nessa relação. Pretende-se destacar as vertentes divergentes quanto à veiculação do hip-hop na esfera midiática, mostrando como os integrantes do movimento lidam com as posturas a favor e contra a mídia, os considerados *vendidos* (ou “integrados”) e os *autênticos*. Tais posturas evidenciam o caráter fluído das identidades nesse contexto. Consideramos também o conceito de indústria cultural que transforma os bens culturais em mercadorias de consumo, estetizando as mensagens políticas e convertendo o hip-hop em produto fetichizado.

O segundo ponto de vista apresentado no capítulo se refere ao hip-hop enquanto pauta na mídia. Toma-se como reflexão a idéia de que o discurso midiático algumas vezes demoniza e estigmatiza as culturas vindas das periferias e outras vezes, as glamouriza colocando-as como integradas de certa forma a um “sistema” de produção cultural. Cabe ressaltar que ambas as posturas se tornam problemas e tensões dentro do movimento.

A partir da observação de formas diferentes de se relacionar com a identidade dentro da cultura hip-hop, este trabalho pretende trazer a reflexão acerca do jogo de

⁵ Vale justificar que Michael Hardt e Antônio Negri são referenciais teóricos preferencialmente do segundo capítulo. Suas análises sobre eventos políticos contemporâneos, o poder constituinte e sua relação com a produção de subjetividades se ajustam melhor com tal seção do trabalho.

identidades presentes nesse movimento e questionar de que forma seus integrantes se relacionam com essas ambigüidades e com esta rede desigual de relações identitárias.

* * *

Não tencionamos trazer soluções para as formas de convívio com as relações identitárias dentro do hip-hop, mas indicar e analisar o debate que já existe dentro do próprio movimento. Pretendemos ressaltar essas relações, por vezes “essencializadas” e por vezes flexíveis, trazendo também para o debate acadêmico essa questão vivenciada no cotidiano não somente do hip-hop, como também de outras formas de manifestação com viés contestatório e sua relação com um sistema, uma mídia, uma lógica dominante que, em determinados momentos tornam-se extremamente necessárias para a disseminação dos discursos desses movimentos.

Não se trata de apresentar uma crítica de forma negativa acerca do hip-hop, nem julgar seu discurso como uma fala que demarca lugares, mas de identificar e trazer à reflexão as tensões que estão presentes neste ambiente, observando de que forma eles são conduzidos e figurados pelos hip-hoppers.

Metodologia

A dissertação se baseia na pesquisa bibliográfica e apresenta uma reflexão que se apóia principalmente na fundamentação teórica e em formas de expressão do hip-hop. Em função disso, não apresentamos nenhum estudo de caso ou pesquisa de campo. As principais fontes de coleta de dados sobre as problemáticas aqui levantadas são entrevistas, depoimentos de revistas e livros, letras de rap, observação em festas e eventos. Tais dados são apresentados, principalmente nos capítulos dois e três, por serem escritos de forma mais descritiva e específica sobre a questão pesquisada. Mesmo não apresentando, nenhuma pesquisa de campo, o discurso do hip-hop em forma de letras de rap, depoimentos e entrevistas tornou-se o material de análise do objeto, bem como as experiências e observações empíricas em eventos relacionados ao hip-hop durante o processo de pesquisa.

O primeiro capítulo apresenta um tom mais teórico com os principais conceitos que norteiam a compreensão das problemáticas apresentadas. Os dois capítulos posteriores são mais descritivos, como dito anteriormente, e com exemplos baseados em letras de música e experiências empíricas que ilustram com maior clareza a temática analisada.

Além de letras de rap e entrevistas, este trabalho também se utilizou do programa de relacionamento Orkut como uma ferramenta a mais de pesquisa, tendo em vista o grande número de comunidades dedicadas ao hip-hop de uma forma geral e ao gênero rap em particular.

Sobre a escolha das letras dos raps, vale ressaltar que não nos reservamos a selecionar letras de grupos de locais determinados, o material apresentado se refere a grupos e artistas de vários estados do Brasil e foram coletados de acordo com os temas abordados. Desta forma, não priorizamos artistas de nenhum estado como representativo do hip-hop brasileiro para a coleta das letras e sim, os raps que apresentavam correspondência com as problemáticas aqui levantadas e que seriam essenciais para a evidência e compreensão das tensões vivenciadas pelos hip-hoppers.

O pesquisador-observador do hip-hop

Cada vez mais, pesquisas relacionadas com os temas periferia e hip-hop são apresentados como projetos de mestrado e doutorado. Minha monografia de conclusão do curso de graduação em Comunicação Social já envolvia o tema hip-hop⁶. Entrar neste universo não é tarefa simples, o hip-hop não se resume simplesmente a um estilo musical cativante e visualmente marcante. Trata-se de uma manifestação cultural que representa uma realidade, produz um discurso contestador, tem consciência do social e do comunitário e que convive com tensões que ocorrem, principalmente em função de sua expansão pela via midiática.

Minha ligação com o hip-hop ocorreu, sobretudo, pela dança, onde tive mais contato com eventos, festas e conhecimento sobre esta expressão cultural. Não sou exatamente uma integrante do hip-hop, uma pessoa que “se afirma” através dele.

⁶ “O Movimento Hip-Hop e sua relação com a mídia”. Monografia apresentada a Universidade Estácio de Sá em Junho de 2005.

Todavia, com certeza, o contato com o hip-hop é bem significativo em minha vida, modificando, inclusive, minha visão sobre o mundo em sociedade.

Assim, uma grande preocupação é falar de um tema que tem seus porta-vozes e se reporta a uma realidade e cotidianos particulares. Como analisar tão peculiar forma de expressão, ocupando uma posição acadêmica de certo distanciamento e ao mesmo tempo “entrar” nesse universo? Ou não se colocar como um pesquisador que “fala daquilo que não vivencia”?

Como dito, mesmo não sendo uma integrante do hip-hop, este é um ambiente bem familiar para mim e, parafraseando Roberto da Matta, sobre sua etnografia urbana é preciso “transformar o familiar em exótico” e vice-versa, pois é preciso um pouco de distanciamento e estranhamento sobre o próprio objeto, de modo a compreendê-lo de uma maneira mais imparcial.

Como foi dito acima, não optei por estudos de caso ou pesquisas de campo. O foco mais teórico ressalta questões por mim levantadas e observadas acerca do movimento, procurando privilegiar depoimentos, opiniões e posturas dos próprios hip-hoppers, provenientes das fontes já citadas. Desta forma, busco não trazer simplesmente o meu olhar, mas o olhar a partir de pontos de vista expressados por eles.

É importante também mencionar a diversidade e a versatilidade do hip-hop. Muitas questões tiveram de ser priorizadas, algumas tiveram que ficar de fora, como a questão étnica, o caráter educativo, bem como a própria idéia de periferia, focalizando aqui, seu discurso e suas práticas nos eixos da política e da mídia.

Que este trabalho também possa servir como uma idéia ou fonte para o aprofundamento das questões acerca dos discursos produzidos pelas expressões culturais das periferias. Essencializadas ou não, tais afirmações identitárias são produto do contexto social em que vivemos e, por isso, é sempre relevante observar e refletir acerca destes ambientes geradores de discursos.

CAPÍTULO I

TENSÕES CONTEMPORÂNEAS: DISCURSO E PRÁTICAS DO HIP-HOP

*A gente tem que se unir pelas semelhanças, ao
invés de nos separar pelas diferenças.*
Renato de Souza⁷

Falar sobre as problemáticas que atravessam o conceito de identidade é comentar sobre a maior parte das tensões que vivemos em nossa contemporaneidade – o hibridismo, a questão do local/global, o individualismo, o consumo exacerbado, entre outros. É possível analisar que todos esses fatores têm uma relação direta com o conceito de identidade. No contexto da juventude vemos que os jovens se deparam com esse cenário de tensões e contradições. Todavia, conforme analisa Novaes (2006), este cenário não se mostra de forma tão pessimista, pois mesmo assim os jovens, principalmente os mais excluídos socialmente, encontram saídas criativas e vislumbram novos cenários.

É verdade que o mundo de hoje apresenta-se como um campo fértil para que prevaleça o individualismo, o consumismo, a indiferença, o medo imobilizador. Entretanto, nesta mesma tensão entre conexão globalizada/sentimento de desconexão, também se geram novas demandas, motivações para a criatividade juvenil. Neste sentido, assim como existem elementos na sociabilidade contemporânea que impõem limitações à expressão dos jovens, é possível identificar também outra série de elementos que a impulsionam. Isto pode ser visto na proliferação dos chamados “projetos de arte e cultura”. (NOVAES, 2006, p.15)

A autora ainda reforça que diferente da arte engajada das décadas de 60 e 70, na qual os artistas tinham uma relação com movimentos estudantis e sindicais, hoje eles se reúnem para produzir arte que acabam repercutindo de forma política. Segundo Novaes (2006, p.16), os grupos culturais como o hip-hop funcionam “como articuladores de identidades e referências na elaboração de projetos individuais e

⁷ Frase retirada da matéria Tempos de Crise, assinada por Renato de Souza membro do Trovadores/Produto Paralelo. Disponível em: <<http://www.zulunationbrasil.com.br/colunas/renato.html>>. Acessado em Dez. 2008.

coletivos. Tais grupos promovem o estabelecimento social que lhes permitem expressar seus descontentamentos, fazer denúncias e dar vazão à sua criatividade”.

Assim, o caráter criativo do hip-hop o confere a possibilidade de produzir um discurso e uma fala acerca de suas críticas sociais, desenvolvendo também uma idéia do que vem a ser o hip-hop, ou seja, uma série de aspectos que nos permitem identificar este grupo cultural e quem produz estas falas. As tensões levantadas aqui dizem respeito a quando estes aspectos identificadores ou “essência” fogem deste imaginário acerca do hip-hop.

O hip-hop é uma válvula de escape, lida com sentimentos universais dos seres humanos, por isto dele ser um fenômeno mundial e que ao mesmo tempo consegue captar os avanços tecnológicos das nações do 1º mundo e aliar-se a costumes regionais dos países e lugares mais longínquos da terra, estamos desde a classe média aos bolsões de miséria do globo arranjando novos adeptos. (SHETARA, 2001, p.24)

Conforme visto na citação acima, o autor considera a versatilidade e a facilidade de adaptação do mesmo a diferentes realidades e costumes, atraindo a muitas pessoas. Todavia, este fenômeno também se insere em um contexto de coexistência dos aspectos de ruptura e inserção, de críticas e cumplicidade, ou seja, uma série de ambivalências que nos permitem refletir acerca da lógica de seu discurso.

As tensões e contradições que deram forma à cultura hip-hop podem confundir aqueles que se esforçam para interpretá-la, até mesmo os mais perspicazes observadores e críticos. Alguns analistas vêem o hip-hop como uma prática pós-moderna de quintessência, enquanto outros o vêem como um predecessor moderno da tradição oral. Existem os que celebram sua crítica ao consumo capitalista, enquanto outros condenam sua cumplicidade com o comércio. Para um grupo de críticos entusiastas, o hip-hop combina elementos do discurso, da música, da dança, da exibição para, por meio das performances, dar vida a novas identidades e posições de sujeito. Ainda assim, para outro grupo vociferante, o hip-hop exhibe apenas uma forma fantasmagórica da lógica cultural do capitalismo tardio. (HERSCHMANN, 1997, p.194)

Assim, essa rede de dicotomias e tensões, bem como o surgimento de novos sujeitos sociais e novos lugares de fala política e social são nossos principais objetos de observação, levantando também o debate sobre a identidade enquanto

discurso e enquanto termo utilizado dos discursos de movimentos sociais e grupos culturais.

1.1. Identidade e seu lugar nos discursos de resistência

O período contemporâneo prega uma espécie de “liberdade” quanto à escolha das identidades, mas tais escolhas seriam obrigatórias de modo a assegurar o reconhecimento do indivíduo na sociedade. Deste modo, cada vez mais emergem novos sujeitos sociais apoiados em tribos, grupos, movimentos sociais, políticos ou culturais que têm uma característica em comum: a reivindicação pelo reconhecimento da sua identidade e a sua inclusão na sociedade.

Autonomia do sujeito e liberdade de escolhas são termos colocados em questão na atualidade. O descentramento do sujeito indicado inicialmente por Marx — quando analisava que as escolhas e opções do indivíduo eram delimitadas pelo capital através do trabalho — já impunha a “possível impossibilidade” de se ser um sujeito autônomo sem condicionamento quanto a suas escolhas. (HALL, 2005)

Posteriormente, observamos a constituição do sujeito sociológico no qual a identidade se torna uma construção social, portanto minha identidade se define a partir do outro. Representa a ausência de autonomia e a formação do sujeito através da mediação de valores, crenças e símbolos de outras pessoas que são “importantes para ele”. Assim, para os teóricos da pós-modernidade, a sociedade de consumo representaria um contexto no qual os indivíduos se constituiriam a partir de inúmeras identidades. Caracteriza-se, desta forma, a fragmentação do sujeito tão preconizada por esta corrente de pensamento. (BAUMAN, 2005; HALL, 2005)

O negro não é só negro. É católico, pai, advogado, torcedor de algum time, enfim, a identidade una, essencialista, não dá mais conta de responder ao hibridismo e às inúmeras possibilidades do homem contemporâneo. Segundo Bauman (2005, p.19) “as identidades flutuam pelo ar, algumas de nossa própria escolha, mas outras infladas e lançadas pelas pessoas em nossa volta e é preciso estar em alerta constante para defender as primeiras em relação às últimas”.

Os principais autores que analisam o conceito de identidade ressaltam alguns aspectos que envolvem essa discussão conceitual: a linguagem, relações de poder, representação simbólica, entre outros. O sujeito descentrado pode se auto-

representar a partir de identidades transitórias e efêmeras. (HALL, 2005; WOODWARD, 2000)

Alguns autores, como Woodward (2000, p.14), indicam o caráter relacional das identidades. A autora enfatiza que a “identidade é, na verdade, relacional e a diferença é estabelecida por uma marcação simbólica relativamente a outras identidades” e também considera a globalização como um dos fatores responsáveis pela crise deste conceito.

A globalização, entretanto, produz diferentes resultados em termos de identidade. A homogeneidade cultural promovida pelo mercado global pode levar ao distanciamento da identidade relativamente à comunidade e à cultura local. De forma alternativa, pode levar a uma resistência que pode fortalecer e reafirmar algumas identidades nacionais e locais ou levar ao surgimento de novas posições de identidade. (WOODWARD, 2000, p.21)

De acordo com Stuart Hall (2005, p.104) há dois motivos para se pensar a partir do conceito de identidade: em primeiro lugar, deve se considerar a inexistência de um novo conceito para substituí-lo, mas agora refletindo em suas “formas destotalizadas e desconstruídas, não se trabalhando mais no paradigma no qual eles foram originalmente gerados”. Outro ponto importante é a utilização da identidade como instrumento político. Entretanto, essa política freqüentemente, pressupõe um discurso essencialista.

Mesmo que do ponto de vista teórico o conceito de identidade seja observado sob um aspecto relacional, distanciado do viés essencial e metafísico, o termo é apropriado e utilizado principalmente por movimentos de minorias, reivindicatórios, de cunho político, cultural e social e associado a um certo essencialismo.

Todo o esforço das minorias consiste em se reapropriar dos meios de definir sua identidade, segundo seus próprios critérios, e não apenas em se reapropriar de uma identidade, em muitos casos, concedida pelo grupo dominante. Trata-se então da transformação da hetero-identidade que é frequentemente uma identidade negativa em uma identidade positiva. Em um primeiro momento, a revolta contra a estigmatização se traduzirá pela reviravolta do estigma, como no caso exemplar do *black is beautiful*. Em um segundo momento, o esforço consistirá em impor uma definição tão autônoma quanto possível de identidade (para retomar o exemplo dos negros americanos, pode-se observar o surgimento da reivindicação de uma identidade “afro-americana” ou de *Black Muslims* ou ainda de *Black Hebrews*). (CUCHE, 1999, p.190-191)

Conforme analisa Cuche (1999), o conceito de identidade pode ser compreendido pelo viés objetivista e subjetivista. O primeiro é aquele em que predomina uma idéia pré-existente, essencialista, de raiz ou herança cultural. Nesse caso, a identidade é definida pela herança genética, enfatizando sua autenticidade. Já a concepção subjetivista da identidade pressupõe um caráter mais autônomo, no qual eu construo minha identidade e posso me definir a partir de um sentimento de pertencimento e não de origem. A identidade etno-cultural seria um sentimento de vinculação ou uma identificação a uma coletividade imaginária.

Os indivíduos operam mais no sentido subjetivista, construindo suas identidades e elegendo uma como superior às outras em dado momento. Entretanto, no campo das políticas públicas e dos movimentos sociais, os discursos acabam caindo mais na categoria objetivista, como uma forma de afirmação de sua identidade, vista como a essência que os define.

Cuche (1999) então destaca que a identidade é utilizada também no âmbito social, para definir um grupo em relação a outros, demarcando fronteiras.

Todo grupo é dotado de uma identidade que corresponde à sua definição social, definição que permite situá-lo em no conjunto social. A identidade social é ao mesmo tempo inclusão e exclusão: ela identifica o grupo (são membros do grupo os que são idênticos sob um certo ponto de vista) e o distingue dos outros grupos (cujos membros são diferentes dos primeiros sob o mesmo ponto de vista). Nesta perspectiva, a identidade grupal aparece como uma modalidade de categorização da distinção nós/eles, baseada na diferença cultural. (CUCHE, 1999, p.177)

Deve-se perguntar então, como esta discussão teórica se correlaciona com o discurso do hip-hop? No senso comum, os discursos afirmativos são freqüentemente baseados em uma identidade essencializada. No contexto do hip-hop, as identidades étnicas, de classe social e periférica são utilizadas como bandeiras que representam o hip-hop, como uma essência que os define, como por exemplo, o *negro*, os *manos* e a *favela*, em oposição aos *brancos*, os *playboys* e o *asfalto*; categorias que serão identificadas neste trabalho como oposições presentes nestes discursos.

Hall (2005) considera que as identidades são “apegos temporários constituídos através de práticas discursivas”. Trata-se de uma das justificativas em recorrer ao conceito de identidade. Aderir ao hip-hop pode ser uma forma de construir uma identidade, pois o hip-hop preconiza em seu discurso, um

enaltecimento da auto-estima e orgulho, existe no hip-hop um caráter “sedutor”, com o qual muitos jovens das periferias se identificam a esta cultura e se afirmam através dela.

Pensar a partir de um “apego temporário” é considerar o caráter fluído e relacional da identidade. Mesmo que a noção de identidade esteja presente nos discursos de uma forma essencialista, ela é observada como um desejo, uma escolha, um momento de afirmação do indivíduo por intermédio de determinada prática discursiva, neste caso, o hip-hop.

A autonomia do sujeito e seu desejo por emancipação são aspectos fortemente levantados, principalmente no cenário da modernidade, no qual, o capitalismo aprisionaria e tornaria os sujeitos dependentes de uma lógica de consumo que perpassaria, inclusive, na sua condição subjetiva, ou seja, suas escolhas e seus “modos de ser” estariam ligados a essa lógica hegemônica.

No entanto, como a identidade associada a uma essência se desenvolve neste ambiente? Ela se enfraquece ou é legitimada? É possível considerar que a identidade enquanto essência produz “amarras” ou cria estereótipos, tornando-se, muitas vezes, uma “camisa-de-força” do ponto de vista da manutenção de práticas afirmativas. Desse modo, a identidade pontuada de forma relacional e negociada, de acordo com as necessidades e “momentos” do indivíduo representa um ponto de vista mais flexível. Todavia, tais “amarras” são eficazes nos discursos de representação de algum grupo para reforçar sua identidade.

Assim sendo, podemos observar uma hierarquização que estabelece as escolhas identitárias. Ou seja, as identidades se apresentam como uma construção, do ponto de vista relacional, e que, no contexto dos discursos reivindicatórios elas podem ser não somente vistas e tratadas como essências, como também priorizadas em relação a outras identidades.

Dessa forma, o ponto principal dos discursos de movimentos sociais ou culturais seria ainda a manutenção desta identidade essencializada, de modo a ressaltar sua condição enquanto indivíduo e suas carências, bem como visar sua emancipação e integração em um sistema desigual.

Contrapondo a concepção essencialista das identidades, Pinho (2001) em um trabalho sobre o discurso contra-hegemônico presente nas letras dos Racionais MCs, traça uma crítica sobre as identidades enquanto essência nestas falas.

Do mesmo modo como a fundação do social deve ser relativizada, a idéia de identidade como essência perde seu fôlego, toda identidade é entendida doravante como relacional e definida contextualmente. Os discursos emancipatórios podem ser reconstituídos em outras bases que não aquelas de uma lógica fundacional, por intermédio do que Laclau chama de pragmáticas de centralização, que se organizam argumentativamente, no sentido de definir novas relações de hegemonia. (PINHO, 2001, p. 77)

O autor da pesquisa, então, recorre a Bell Hooks para refletir sobre o viés essencialista da identidade nos discursos visando seu potencial de emancipação.

Bell Hooks observa que a crítica às identidades essenciais não representa a renúncia a projetos emancipatórios de identidade negra, mas aponta o imperativo de encontrarmos formas libertárias de definição da subjetividade (PINHO, 2001, p.78).

Assim, é possível dizer que o aspecto essencialista e o fragmentado característico da pós-modernidade coexistem nesse contexto de relações identitárias. Há um diálogo com formas diferenciadas. A identidade enquanto essência e a identidade enquanto estratégia de afirmação são hierarquizadas e negociadas de acordo com as escolhas dos indivíduos. No caso de discursos de movimentos sociais e manifestações culturais, como o hip-hop, eles se expressam de forma a garantir sua representação na sociedade, carregando como bandeiras, em muitos casos, a identidade como algo que define este grupo em comparação a outros ou não, mas uma forma de percepção sobre o que vem a ser o hip-hop e todos os aspectos que estão relacionados ao mesmo.

Segundo Laclau (1983), os novos movimentos sociais são marcados pela pluralidade dos seus agentes sociais, em função das várias “posições de sujeito” que estes podem ocupar. Nesse sentido, o autor destaca o cenário contemporâneo constituído por momentos ambíguos que seguem as seguintes lógicas:

Por um lado, há uma tendência no sentido de autonomia, da parte de posições separadas de sujeito; de outro lado, existe a tendência oposta em fixá-las, através de práticas articulatórias, como momentos de uma estrutura discursiva unificada. Surge então a pergunta inevitável: "estes dois momentos são contraditórios?". Nossa resposta só pode ser afirmativa: levados a extremos, a lógica da autonomia e a lógica da articulação são contraditórias. Não obstante, não há contradição em nossa posição teórica, já que não

há inconsistência em se afirmar que o social é construído pela limitação parcial dos efeitos de lógicas contraditórias.⁸

Assim, o autor aponta a lógica da autonomia e a lógica da articulação como categorias que podem ser associadas à pesquisa aqui proposta. A autonomia pressupõe uma reivindicação através de práticas discursivas que defendem e representam uma identidade. Já a lógica da articulação implica na busca por uma integração, unificando identidades e ocupando um mesmo espaço.

1.2. A “essência” do hip-hop

O hip-hop se estabiliza no Brasil com maior força em São Paulo, em meados da década de 80. Todavia, é importante destacar que o hip-hop não foi uma cultura que surgiu repentinamente aqui, trata-se de uma transformação e evolução do movimento *black* que já existia desde os anos 60 e, por influência da *soul music* americana, produzia no Brasil uma organização em torno de bailes e equipes de som e que, no bojo da ditadura militar dos anos 70, esse movimento representava uma forma de libertação, através da afirmação do orgulho negro. Assim, o hip-hop pode ser visto como um “filho” da cultura *black* e que, a partir dos anos 80, construía sua “identidade” no Brasil. Já nos anos 90, observamos o fenômeno da música pop e a fetichização deste estilo dentro da esfera midiática.

O ano 2000 fazia emergir vários “novos”: novos sujeitos sociais, novos discursos, novas formas de fazer política, bem como a ênfase em conceitos e categorias como comunidade, solidariedade e redes. Todos associados à legitimidade de um discurso vindo das classes populares e sua potência enquanto política e afirmação de identidade.

Estilos como o punk, o rock e, inclusive, o jazz produziam e buscavam formas de construir um debate público, trazendo à tona suas experiências localizadas, mas que podem ser compartilhadas universalmente. Milton Santos (2007) nos ajuda a compreender o compartilhar de experiências distintas e, ao mesmo tempo, em sintonia com os desejos semelhantes, abordando a questão da homogeneização das vivências locais.

⁸ LACLAU, Ernesto. *Os novos movimentos sociais e a pluralidade do social*. Disponível em: <http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs_00_02/rbcs02_04.htm>. Acessado em Out. 2008.

Tais expressões da cultura popular são tanto mais fortes e capazes de difusão quanto reveladoras daquilo que poderíamos chamar de regionalismos universalistas, forma de expressão que associa a espontaneidade própria à ingenuidade popular à busca de um discurso universal, que acaba por ser um alimento da política. (SANTOS, 2007, p.144)

Essas características são apontadas pelo autor ao discutir a força das culturas populares em contraponto com a cultura de massas, estabelecendo um “período popular”. O discurso dos “de baixo” é pautado na centralidade da “exaltação da vida de todos os dias”. (SANTOS, 2007, p.144). Nesse sentido, é possível traçar um diálogo entre o teor do discurso desses movimentos e formas culturais através do seu cotidiano e, quanto o mesmo cotidiano pode revelar uma verdade.

Portanto, este tópico pretende contextualizar um pouco do cenário emergente e de fixação do hip-hop, desta forma produzindo uma idéia do que vem a ser o hip-hop. Hertz Dias, por exemplo, que se autodenomina “Libriano Loko” publicou no site CMI – Centro de Mídia Independente um texto chamado *Manifesto às organizações do hip-hop brasileiro*⁹. Na introdução, o autor afirma que pretende pôr em debate as questões correntes que fazem parte do contexto político e social vivenciado pelo hip-hop. Como o texto aborda a conjuntura histórica do hip-hop no Brasil dos anos 80 ao século XXI, ele nos fornece indícios para compreender o que vem a ser a essência do hip-hop e como se dão suas principais tensões.

A partir das influências políticas presentes no hip-hop americano no início dos anos 80, sua primeira tensão é vivenciada quando bandas com cunho mais politizado não são absorvidas pela mídia

Portanto, era necessário absorvê-los, haja vista a necessidade de expansão do capital norte-americano diante da nova situação mundial advinda da queda do leste europeu, do fim da União Soviética e, portanto, fim da guerra fria e início da chamada era da globalização ou mundialização do capital. Qual seria então a tática a ser adotada? Diante deste dilema, as gravadoras multinacionais, a grande mídia e o governo norte-americano articularam o que Chuc-D, líder do Public Enemy, denominou de lobotomia do Hip Hop, ou seja, é como se tivessem arrancado parte do cérebro do Hip Hop norte-americano destruindo a memória histórica de um movimento de resistência negra e antiimperialista, nascido por dentro e diretamente contra o coração do maior império capitalista da história da humanidade. Neste sentido, a equipe médica da operação lobotomia

⁹ Disponível em: <<http://www.midiaindependente.org/pt/blue/2005/08/325741.shtml>>. Acesso em Nov. 2008.

receitou o gangsta rap, a ostentação, a quebra dos selos verdadeiramente alternativos, as drogas e as rivalidades entre regiões (Costa leste X Costa Oeste) etc. Era a exigência que o mercado fazia para mundializar o Hip Hop norte-americano e transformá-lo em mais uma cultura do capital.¹⁰

Assim, o autor prossegue identificando que no Brasil, de início, as gravadoras não despertaram interesse nos artistas de hip-hop, sendo assim disseminado um grande mercado “alternativo” do hip-hop. Todavia, mesmo sem grande visibilidade da mídia *mainstream* tais grupos ganhavam grande força política por todo país, criando novos espaços de resistência.

Braços políticos e de resistência do hip-hop em todo o Brasil foram se articulando. Todavia, tais propostas foram se diluindo no tempo e de acordo com maior difusão do hip-hop. Assim, abrimos espaço para uma citação do autor deste texto que se relaciona muito com as hipóteses aqui levantadas.

Toda essa relação, Hip Hop X Mercado e Hip Hop X Estado, deve ser considerada por que não estamos falando de relações impessoais. Por trás dos mercados, do Estado e dos grandes meios de comunicação encontram-se interesses de grupos sociais. E, esses interesses não são apenas mercadológicos, eles são também políticos e ideológicos. A relação do Hip Hop com o mercado é essencialmente política. Assim como a relação do Hip Hop com o Estado é essencialmente mercadológica. Política e mercado no capitalismo são faces de uma mesma moeda. A expansão do mercado capitalista depende de atitudes políticas (daí por que o neoliberalismo ser a filosofia da mundialização do capital).¹¹

As oposições levantadas pelo autor – Hip-Hop x Mercado e Estado são afins aos dois capítulos seguintes deste trabalho que tratam das tensões do hip-hop em relação à política e a mídia. Mídia e Mercado, Política e Estado são categorias que representam muito dos conflitos e tensões vivenciados pelo hip-hop que pretende perdurar sua “essência”, trata-se de também de uma luta pela manutenção de uma identidade cultural.

Assim, Hertz defende que o hip-hop não precisa se expandir, pois sua “essência” seria os guetos e as favelas, fazendo cultura para a maioria e com preços acessíveis. Para ele, a apropriação do hip-hop pelo mercado promove a exclusão da juventude negra.

¹⁰ Idem

¹¹ Idem

Para Seba Vassou¹², o hip-hop já nasceu como um movimento de resistência e afirmação, em guetos e favelas no mundo todo.

Mesmo mantendo suas características originais, adapta-se a cada realidade regional e foi instrumento de defesa contra interesses capitalistas, e fundamental na urbanização das periferias levantando discussões, formando lideranças, até demarcando territórios e debatendo políticas públicas. (VASSOU, 2006, p.48)

Também destacamos alguns pontos característicos do hip-hop enquanto manifestação cultural e que se mostram extremamente relevante para a compreensão do que venha a ser a “essência” e a “identidade” hip-hopper.

O termo hip-hop¹³ foi cunhado pelo DJ. Afrika Bambaataa que além de dar nome ao movimento fundou a organização Zulu Nation¹⁴, no início dos anos 80, inspirada em ideais de luta do movimento negro norte-americano. A organização possui preceitos e fundamentos que mostram o que significa o hip-hop, bem como sua função na sociedade. A Zulu Nation também classificou os elementos que definem este movimento e são eles o rap ou MC, o DJ, o break e o graffiti.

O Rap significa *rythm and poetry*, ou seja, ritmo e poesia. O rap representa a voz do hip-hop, a mensagem a ser transmitida, seja ela qual for. Também se caracteriza pelo canto rimado que remonta as tradições culturais das tribos africanas.

Na década de 70, muitos jovens jamaicanos migraram para os EUA levando seu costume já próximo do rap que lá praticavam, como o *toasting*.¹⁵ Assim, a cultura de rua dos subúrbios de Nova York incorporava esse estilo de canto às batidas e ritmos que já produziam.

¹² Seba Vassou é rapper, militante do hip-hop e assina matéria Hip-Hop – A arte na luta por uma democracia cultural e na formação de frentes regionais e internacionais da luta contra o modelo neoliberal na publicação *Proposta – revista trimestral de debate da Fase*, nº109, p. 38-41, Jun/Ago, 2006.

¹³ Hip-hop significa “pular mexendo os quadris”

¹⁴ Sobre a Zulu Nation ver <http://www.zulunation.com>. A organização tem suas filiais em outros países. No caso do Brasil, a Zulu Nation é representada pelo rapper Nino Brown e atua principalmente na Grande São Paulo, para maiores informações ver <http://www.zulunation.com>.

¹⁵ Na Jamaica predominava o *Toasting* que se trata de falar em cima de ritmos e batidas. As letras podem ser improvisadas ou pré-escritas. O *toasting* é um estilo também muito utilizado na tradição africana

O rap passa a se expandir formando grupos e selos, ganhando espaço no rádio e na TV. The Funky Forum, Brother D¹⁶, The Furious Five foram um dos primeiros grandes artistas do rap. O rap passa a atrair também músicos brancos, como o Beastie Boys, trio que começou no estilo *hardcore* e depois incorporou o rap nas suas músicas se tornando também bastante popular no hip-hop.

No Brasil, o rap chega num momento no qual se predominava a New wave e o rock nacional com bandas como Ultraje a Rigor e Legião Urbana, mas as periferias já estavam produzindo rap, no começo de forma independente e para um público restrito, os jovens pobres, moradores de periferia e desempregados. (SHETARA, 2001)

Estes rapazes que cantavam essa música agressiva estavam sendo ídolos de presidiários, jovens perdidos na criminalidade, eram adorados pela malandragem sem fazer apologia a ela e adorados pelos trabalhadores humildes sem serem justiceiros musicais. (SHETARA, 2001, p.16-17)

Os DJs (disc jockeys) são fundamentais para o fortalecimento do rap. O DJ é o responsável por comandar o ritmo e utilizar a tecnologia para fazer uso de novos recursos técnicos que irão incrementar as festas. O *scratch* é o recurso básico do D.J. e consiste em movimentar os discos em sentido anti-horário de modo a produzir um efeito de arranhado. Essa técnica foi criada pelo D.J. Grandmaster Flash um dos grandes nomes que representa este elemento.

Outro nome importante é Kool Herc, o DJ jamaicano que deu início às chamadas *block parties* (festas de quarteirão) que lotavam as ruas do Bronx. Herc sampleava¹⁷ trechos de funk, soul e jazz criando um ritmo que atraía todos os jovens.

Similar às *block parties* no Brasil as grandes equipes de som também se organizavam como a Furacão 2000, Chic Show e Kaskatas. Segundo Shetara (2001, p.21) “os dj’s brasileiros são marcados pela criatividade e são em sua maioria os responsáveis pela fusão ritmos (rap-jazz, mangue-beat, samba-rap) à cultura hip-hop criando uma espécie de música universal”.

¹⁶ Brother D é um dos precursores do rap consciente e politizado, como no rap *How we gonna make the black rise?* (“Como nós vamos mobilizar os negros?”) trazia a mensagem de usar a música não somente como arte e lazer. (DJ TR, 2007)

¹⁷ *Samplear* significa apropriar-se de trechos de música já gravadas e realizar colagens com outras no processo de mixagem.

Break é o estilo de dança do movimento. Ele é formado pelos *b.boys* (dançarinos) e *b.girls* (dançarinas). Os seus movimentos também são representativos e não simples passos, o corpo é utilizado como uma forma de expressão política e artística.

O break se tornou popular em todo o mundo, principalmente a partir dos vídeos clipes do cantor Michael Jackson e filmes que documentavam este estilo de dança, como “Beat Street” e “Break Dance”.

No Brasil, um dos pioneiros do estilo é o dançarino Nelson Triunfo que já dançava o estilo black nos bailes dos anos 70, junto com ele muitos outros dançarinos e simpatizantes deste novo estilo se reuniam na Estação São Bento em São Paulo, que no início da década de 80 ainda era reduto dos punks, contudo, acabou se tornando um marco para a história do hip-hop brasileiro.

O graffiti é a manifestação artística do hip-hop nas ruas. Sua origem remonta a pré-história como uma das primeiras formas de escrita. Em meados dos anos 60, as inscrições nos muros ganhavam um caráter de movimento urbano ligado a expressão política de ativistas e gangues de rua, principalmente na França, Itália e EUA. (DJ TR, 2007)

Além de expressão artística, o grafite possibilita aos jovens das periferias o “fazer arte” e se sentir integrado ao espaço urbano. O graffiti também é tema freqüente de trabalhos acadêmicos, associando sua expressão a da pichação ou problematizando seu caráter artístico.

Segundo Shetara (2001), o primeiro grande grafiteiro do Brasil foi o artista plástico Alex Valauri (falecido em 1985) que teve seus trabalhos exibidos em exposições na Europa, posteriormente, os irmãos conhecidos como “Os gêmeos” e Tota também são nomes fundamentais para o graffiti brasileiro, atuando também na Casa de Cultura do Hip-Hop em Diadema, em São Paulo.

Além dos quatro elementos explanados acima, o conhecimento é considerado como o quinto elemento do hip-hop. Ele representa o viés social, a consciência e a idéia de cidadania presentes na atuação do hip-hop.

O 5º elemento vem das utopias, das sociedades que até hoje estão em nosso subconsciente como exemplos de resistência ao poder opressor: Quilombos de Palmares, Canudos e outras organizações de sociedades alternativas que resistiram de forma honrada aos ataques das elites. Apesar de terem sido derrotadas pelos detentores da forma de “dominação do homem sobre o homem”,

nos deixaram exemplos de luta e de valores que sempre serão transmitidos de geração para geração para a formação de guerreiros e homens que estão à frente do pensamento vigente de sua época. (SHETARA, 2001, p.24)

O quinto elemento é relevante enquanto forma de se pensar o hip-hop. É sua relação com a prática de difusão de suas mensagens, a aplicação do que fundamenta o hip-hop. O quinto elemento também é o conhecimento enquanto cultura e informação, já que as letras de rap trazem um vasto teor de dados sobre a situação a qual relata.

Em um trabalho acadêmico sobre o registro histórico do rap no Brasil, Yoshinaga (2001) aponta que, desde seu início em São Paulo, os rappers da Velha Escola¹⁸ se preocupavam em adquirir o máximo de conhecimento possível, através de leituras sobre política, escravidão e história afro-brasileira, como uma forma de preocupação com a mensagem divulgada. O rapper LF relata: “foi um momento em que a gente lia muito, muito mesmo. Li sobre a “lei da terra”, li a biografia do Malcolm X, li Sociologia do Negro Brasileiro (Clóvis Moura), livros do Joel Ruffino dos Santos pra caramba.” (LF in YOSHINAGA, 2001)

A noção de comunidade e solidariedade também são aspectos relevantes quando se observa a atuação do hip-hop. Desde seu surgimento a ênfase pela comunidade é um ponto forte da cultura hip-hop. Por intermédio da dança, do canal de manifestação do rap, da expressão artística do *graffiti*, da criação musical dos *disc jockeys*, muitas pessoas se identificam e encontram um canal de reivindicação. Através do hip-hop, bem como formas culturais vindas da periferia, a mesma detém um poder. O que se pretende ressaltar é que dentro do contexto de uma classe subalterna a uma instância dominante, o hip-hop se apresenta como uma ferramenta de poder, um meio de demonstrar que a periferia pode não somente se expressar, como também agir.

É possível dizer que o hip-hop dá poder a periferia, como eles dizem “a periferia tem voz”. A cultura de resistência promove sua revolução ao fazer a periferia ser ouvida. Por isso, ainda muitas rádios e programas de televisão não abrem espaço para o rap nacional, já que o conteúdo de suas letras é denunciador das dificuldades enfrentadas pelas classes desfavorecidas socialmente.

¹⁸ Chama-se Velha Escola, as personagens integrantes do início do hip-hop no Brasil, especificamente na periferia de São Paulo, no começo da década de 80.

O viés político e social do hip-hop é uma forma de praticar a luta pela cidadania e reconhecimento, reivindicando melhorias de sua realidade, e assim os elementos do hip-hop incorporaram a narrativa dos enfrentamentos cotidianos da periferia de modo a historicizar esta realidade.

Os primeiros grupos de rap brasileiros incorporaram este viés político e social, adaptando-se ao factual brasileiro e projetos sociais foram fundados. No Rio de Janeiro, as primeiras manifestações políticas do hip-hop foram a ATCON (Atitude Consciente) e a Voz Ativa Oficina Cultural. Os principais objetivos destes projetos eram a luta pelos direitos sociais e o resgate da auto-estima dos jovens moradores de favelas, bem como a discussão sobre o significado do hip-hop e seus elementos, seu papel e função social dentro das comunidades.

Em São Paulo, um dos primeiros projetos foi o Sindicato Negro que desenvolvia atividades em favor das comunidades. Depois do primeiro período de repressão a esta cultura – pois no início o rap era visto como marginalizado e criminalizado nas ruas de São Paulo – o poder público e algumas ONGs começaram a despertar para este acontecimento, formando parcerias e elaborando projetos que visavam desde incentivos à pintura de muros com graffiti à utilização dos elementos do hip-hop como ferramentas de ensino nas escolas municipais, colaborando, inclusive, para a diminuição da criminalidade, por intermédio da inserção de jovens em atividades profissionalizantes e artísticas. Através da política e ideologia revolucionária do hip-hop, brigas de gangues foram substituídas por disputas de *break* e batalhas de rap.

Tais projetos, no começo da década de 80, já mobilizavam a comunidade. Nesse sentido, as rádios comunitárias tiveram e têm um papel fundamental neste processo, elas são “o canal midiático” criado pela periferia, produzindo e divulgando o que importa a mesma saber. As produções do hip-hop nessa mídia têm sua vez e o povo tem sua voz. Assim, pelo canal comunitário, a cultura hip-hop se expande pela via periférica.

* ... *

Este trabalho não pretende entrar na discussão acerca do que definiria o hip-hop: movimento social, cultura de rua, tribo urbana, entre outros. Todavia, é

relevante abrir um espaço para este tema, já que citamos a identidade nos discursos de movimentos sociais ou grupos culturais. Convém também mencionar que esta temática é discutida não somente em trabalhos acadêmicos, como também dentro do próprio hip-hop, tendo em vista a divergência de posicionamentos pelos seus integrantes.

Compartilhamos do entendimento concluído pelo trabalho de Fochi (2007), que tenta trazer a definição do hip-hop enquanto movimento social ou tribo urbana. O autor, em parte de sua dissertação de mestrado, assinala que o hip-hop pode apresentar as duas características, dependendo de seu lugar e tempo. Isso se deve ao fato do hip-hop aliar um discurso contestatório – que definiria a idéia de movimento social – e critérios estéticos e musicais – típico de tribos urbanas.

Assim, concluímos que o hip-hop pode ser considerado como uma cultura de rua, e muitos de seus adeptos, como integrantes de uma tribo urbana, já que aderem ao estilo apenas por curtirem a música, tendo como único intuito a diversão, o convívio com o grupo, o estar junto sem preocupação futura, o ingresso unicamente pelo estilo estético. Por outro lado, tudo indica que isso certamente se esvaziaria, sofreria mutações ao longo dos tempos, se não houvesse uma causa, se, por trás das roupas, música e pintura, não houvesse a luta, o engajamento social e uma estratégia de atuação. Assim, levamos em conta todos esses atributos estilísticos, considerando-os como elementos essenciais, constitutivos do hip-hop; que contribuem favoravelmente à sua causa, não se sobrepondo a ela, mas sim, ajudando a levá-la adiante, constituindo um movimento social. (FOCHI, 2007, p.68)

Portanto, o hip-hop agrega variados valores que o constitui. Em determinados momentos, seus apelos contestatórios determinam um movimento de cunho social e em outros momentos seu estilo é enfatizado. Mas, são nos momentos politizados, quando seu valor de movimento social é evidenciado, que o discurso sobre identidade é afirmado de forma mais evidente.

Ainda em relação ao debate sobre a definição do hip-hop, Ilse Scherer Warren (2006) em seu trabalho que aborda os movimentos sociais *Das mobilizações às redes de movimentos sociais* estabelece três dimensões definidoras destes movimentos: identidade, adversário e projeto ou utopia. Ressalta-se que o fato de se estipular adversários contribui para um discurso de oposições, no qual sua identidade é marcada e seu projeto de mundo é constituído.

Também com base na autora citada acima, atualmente, vivenciamos a época das várias dimensões do *self*, inúmeras formas de se autoconstruir e representar. Assim, é possível observar formas de identificações diversas do indivíduo ao hip-hop. Daí, a dificuldade também em se manter uma essência, um ambiente fechado e com receptores específicos ao hip-hop. Sendo por ativismo, por moda, por estilo musical, pela dança, entre outros, o hip-hop pode ser “consumido” por todos, problematizando a manutenção de uma identidade essencial.

Por outro lado, a forma “negociada” de se relacionar com as identidades, proporciona um diálogo com outras categorias, outras instâncias, para as quais o discurso essencialista reserva suas críticas. No hip-hop, a política dominante e a mídia são os principais alvos, todavia, em suas práticas (que serão melhor exemplificadas nos capítulos seguintes), o hip-hop estabelece parcerias e contatos com estas instâncias, ampliando suas redes e apresentando uma possível integração neste processo.

Peter Pål Pelbart analisa que o novo capitalismo que funciona em redes também produz novas formas de exploração e exclusão, como se muitos ainda estivessem desconectados desta rede. No entanto, o autor vislumbra saídas para o esvaziamento de sentido e subjetividades nessas formas de vida.

Pensar a possibilidade de neste cenário, não existir uma massa inerte e sim com possibilidade de ‘no interior dessa megamáquina de produção de subjetividade, surgem novas modalidades de se agregar, de trabalhar, de criar sentido, de inventar dispositivos de valorização e de autovalorização.¹⁹

Portanto, é importante pensar na possibilidade do surgimento de redes novas e autônomas que possam estabelecer um discurso contestador a setores dominantes. Assim, ressalta-se o termo “sistema”, muito empregado no senso comum, como um grande dominador contra o qual se lutar, principalmente em grupos culturais e movimentos com teor político de expressão.

No contexto das contraculturas, a resistência a um “sistema” sempre foi uma característica marcante. Movimentos sociais, culturais e até mesmo musicais que apresentam um caráter contestador e político, em seus discursos evidenciam um adversário, um *outro* para o qual se reservam reivindicações e críticas. Assim, a

¹⁹ PELBART, Peter Pål. *Biopolítica e Biopotência no coração do Império*. Disponível em: <http://multitudes.samizdat.net/article.php3?id_article=41>. Acessado em Abr. 2008.

idéia de lutar contra um sistema dominante é um traço comum entre tais manifestações. No caso do hip-hop, este “sistema” inclui governo, política, mídia, classes sociais dominantes, entre outras instâncias que os mantêm num patamar subalterno.

A idéia de um discurso contra uma polaridade dominante para a qual se destinam as críticas – um possível sistema econômico que oprime uma classe de dominados – é uma questão freqüente nos discursos do hip-hop. DJ TR, em vasta obra sobre o universo hip-hop²⁰, traz essa discussão onde o importante é observar se o hip-hop está em confronto com um chamado “sistema” ou a eles próprios, tendo em vista que todos fazem parte desse sistema. Assim, observamos o depoimento do rapper Magno C-4:

O cidadão tá inserido no sistema. O hip-hop é uma cultura inserida no sistema, aliás, tudo tá inserido no sistema. (...), o rap é a única música que critica a si mesma e critica outros estilos musicais. Aí o rap critica também o break; o break critica o grafite. Eu acho que o confronto tá entre nós. A gente, em vez de trazer coisas boas para nós, fica criticando um ao outro. (...) A cultura hip-hop tem tudo para crescer no mercado e se tornar uma veia comercial e política muito forte, se deixar suas diferenças de lado. (MAGNO C-4 in DJ TR, 2007, p.425)

Mano Brown, no mesmo livro, alerta para o fato de que a luta e as divergências não devem ser internas, não esquecendo que a maior luta é contra o sistema.

É uma guerra geral! A guerra do bem contra o mal! O bem tá em todo lugar e o mal também! A gente não pode fazer vista grossa aos nossos defeitos! Fingir que tá tudo certo dentro da nossa casa também não é o caminho. Se tiver errado, tem que resolver. É lógico que a gente perde tempo, quando a gente se apegar as coisas pequenas e leva até as últimas conseqüências, por vaidade, por rivalidade barata, por ambição, por inveja, sentimentos baixos. Existem sentimentos nobres e sentimentos baixos. Os nobres te elevam! Os baixos te derrubam! O hip-hop não pode ser refém dos sentimentos baixos, de inveja. Eu costumo falar nos shows: no coração que tem inveja não pode brotar sentimento! Ele é um coração deserto! No deserto ainda deserto ainda nascem cactos, mas no coração que tem inveja não nasce liberdade, não nasce vitória, não nasce revolução, não nasce nada! Então, a gente tem

²⁰ DJ TR. *Acorda Hip-Hop!* Despertando um movimento em transformação. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

que saber que a nossa maior guerra não é contra nós, é contra o sistema! (MANO BROWN in DJ TR, 2007, p.423)

Voltando à questão acerca das relações identitárias, o que está em jogo e que apresenta divergências dentro do próprio hip-hop é a idéia da existência de uma essência que o definiria e que não poderia ser “negociada”. Esta identidade não seria um instrumento de troca e diálogos com outros indivíduos que não fazem parte da mesma. Sobre uma essência que definiria o hip-hop, DJ TR ilustra sua opinião.

Esta essência baseia-se no amor próprio do ser humano com extensão a todos os seres vivos do planeta. Às vezes, muitos de nós colocamos este princípio em questão devido à falta de conhecimento acerca da Cultura pela qual se faz parte. Deste modo, torna-se fácil reprovação do espectador leigo, que acaba generalizando o hip-hop que é pregado pela indústria – e que nada tem a ver com o original – com o hip-hop que sigo sob a alegação que não somos um movimento sociabilizador de jovens sem perspectivas.²¹

A partir da problemática sobre o essencialismo das identidades, tal consideração poderia ser questionada. Contudo, é relevante pensar, no mínimo, em um imaginário ou traços contextuais que compõem a cultura hip-hop. Como citado no depoimento, a “essência” do hip-hop engloba a todos e precisa também ser conhecida pelos seus próprios integrantes.

O DJ carioca Jorge Faustino opina sobre o que vem a ser tal “essência”:

A princípio a essência vem da formação musical, ou a falta dela (gostar de música faz parte), nos meados dos anos 30 quando os músicos de Jazz, que se profissionalizaram não cantavam como os grandes intérpretes e faziam o Bebop uma ritmada parte vocal harmônica e também davam seu recado falando da letra enquanto a música era executada. No final dos anos 80 era a vez dos B Boys mandarem seu recado falando da área em que moravam e fazendo através de suas letras reivindicações sociais e daí por diante falando sobre a bandidagem, ladrões, traficantes, prostituições e outras coisas.²²

Tendo em vista a opinião citada, o hip-hop não apresentaria uma ênfase tão significativa acerca das oposições binárias presentes em seus discursos. Entretanto, o contexto no qual se encontram os portadores de suas mensagens oferece uma

²¹ DJ TR. Entrevista cedida à autora desta pesquisa por email, 2008.

²² Depoimento cedido via e-mail em Dez. 2008.

realidade de indignação que demarca fronteiras ao estabelecer o “nós” e os “outros”, sendo os “outros” os possíveis responsáveis por esta realidade.

Ecio Salles (2007), ao falar sobre a idéia de favela nos discursos de MV Bill, Racionais e Gog, cita a presença de oposições nestas falas, visto que a cidade é multifacetada e os seus antagonismos são temas destas letras. Segundo Salles (2007, p.108) “é inegável que, na ótica do rapper, subsiste uma oposição simples, binária, pautada na diferença entre os que se assenhoraram das posições de poder e privilégio e os que delas foram excluídos.”

O hip-hop reivindica um espaço social e exerce uma forma de “fazer política”. As novas formas de práticas de sociabilidade apresentam um viés mais localizado; a preocupação com a comunidade e o sentimento de pertencimento à mesma consolidam sua identidade. Todavia, também tais práticas vislumbram diálogos e ampliação de suas redes, aumentando seu espaço de debates, integrando-se ao espaço urbano.

Sobre estes discursos, cabe considerar que na sociedade contemporânea não é suficiente somente acreditar e lutar por algo, é necessário também dar visibilidade a estes discursos. Talvez daí decorram alguns dos dilemas do hip-hop, pois para se obter visibilidade talvez seja preciso traçar um diálogo com outros setores da sociedade exteriores ao grupo ou se apropriar de suas funções.

Conforme hipótese levantada, a prática do hip-hop, na maioria das vezes, não se daria da mesma forma que o seu discurso. Nela, a mídia, de uma maneira geral, que é um grande tema de debate no hip-hop também pode ser uma aliada, tanto para a disseminação do movimento quanto para o consumo de informações, tendo em vista o conhecimento expresso nas letras de rap.²³

Os governantes e a política dominante também são identificados como as principais fontes de responsabilidade pela desigualdade na qual a sociedade se encontra. Entretanto, os mesmos são, algumas vezes, vistos como parceiros para a realização de seus projetos em prol da comunidade, bem como os mesmos utilizam o trabalho que o hip-hop já faz como exemplo na área de políticas públicas.

Cabe ressaltar que a opinião pública também é um dos alvos de críticas, tendo em vista o desrespeito, o preconceito e o pré-julgamento que muitos tecem acerca do hip-hop e do povo da periferia.

²³ Cabe ressaltar que essas polaridades serão melhor exemplificadas por letras de rap, nos capítulos seguintes.

De acordo com Hall (2000, p. 108), as identidades são “multiplamente constituídas ao longo de discursos, práticas e posições que podem se cruzar ou serem antagônicas. As identidades estão sujeitas a uma historicização radical, estando constantemente em processo de mudança e transformação”. Analisamos, a partir deste ponto de vista, que discursos e práticas nos convocam a assumir posições de sujeito.

No caso do discurso do hip-hop, isso ocorre na maioria das vezes a partir de polaridades, daquilo que Laclau chama de “marcas”, ou seja, os *negros* e os *manos*. Do ponto de vista das práticas ocorre uma convocação através de situações que geram debates dentro do hip-hop, mas representam posições que foram assumidas de acordo com necessidades ou, até mesmo, de forma natural. Tal contexto seria decorrência dos diálogos e parcerias a serviço do hip-hop e de uma carreira bem sucedida, por exemplo: aparecer na mídia, participar de eventos “bancados” por multinacionais ou empresários milionários ou fazer raps do tipo entretenimento.

Assim, nesse emaranhado de relações identitárias, o hip-hop busca sua expansão, tentando manter sua “essência” e, aos poucos, integrando-se ao espaço público. Contradições e situações ambíguas surgem nesse contexto e refletem nas atitudes e discursos dos hip-hoppers. Oposições binárias ou práticas que dialogam com os “outros” repreendidos no discurso são situações que fazem parte do cotidiano, não somente do hip-hop, mas de quaisquer movimentos e grupos com viés de reivindicação. O que está em jogo também é a coerência de uma identidade, um discurso e uma prática que “deveriam” estar em consenso, mas que apresentam divergências e dicotomias em suas identidades.

Continuando com a problemática das oposições, apontamos a possibilidade da existência de um caráter reativo por trás dos discursos que se baseiam em oposições binárias, relacionando a identidade a uma instância que é determinada pelo outro.

1.3. Afirmação e caráter reativo

Segundo os estudos de Nietzsche na obra *Genealogia da moral*, os vocábulos *bom* e *mau* nasceram de um sentimento de existência de uma diferença entre superior e inferior, dominado e dominante. As distinções constituintes da cultura hip-

hop também nasceram de um sentimento, de uma conscientização. Em suas raízes, a cultura trazia elementos de festa e dança, mas a “cara” do hip-hop foi caracterizada a partir da afirmação da exclusão e de resistência contra um poder dominante. Desta forma, tal estudo serve para refletirmos sobre a presença das oposições binárias constitutivas do discurso do hip-hop.

Segundo as concepções do filósofo, “enquanto toda moral nobre nasce de um sim a si mesma, já de início a moral escrava diz não a um ‘fora’, a um ‘outro’, a um ‘não-eu’²⁴. A moral escrava seria aqui associada ao discurso do “oprimido” que nasce de uma afirmação a partir da negação, de não ser como o outro, observado aqui como uma postura reativa. Por posição reativa, compreendemos aqui como aquela que se define a partir da posição do outro.

A questão acerca das categorias “bons” e “maus” pode ser vista de várias formas. Por um lado, os integrantes do hip-hop se consideram os “bons”, vitimizados por um poder maior que os oprime, os “maus”. Todavia, também podemos pensar a adjetivação dos *playboys*, *caras do asfalto* como aqueles que se acham os “bons”, diminuindo e tratando com preconceitos os “maus”.

Devemos atentar também para o fato de que a posição de “maus” muitas vezes é reivindicada pelos próprios integrantes do hip-hop. A postura rígida, acusatória e autoritária parece referendar o fato de serem “maus” e não pretender dizer por que eles seriam “bons” ou o que de bom há no discurso. Todavia, é importante ressaltar que para Nietzsche tais categorias não se reportam a conteúdos morais específicos, como regras, comportamentos ou posturas, como indicado acima. Assim, se afirmar enquanto “maus” seria um modo até mesmo de confirmar o ponto de vista dominante a respeito do hip-hop.

No entanto, quaisquer que sejam as formas de considerar as categorias “bom” e “mau” que se estendem às outras dicotomias do discurso do hip-hop, elas permanecem na lógica binária.

Em sua tese de doutorado *Hip-Hop: cultura e política no contexto paulistano*, Félix (2005)²⁵ aborda de modo mais abrangente o universo do hip-hop, mas citando também a fronteira entre o “nós” e os “outros”, de forma binária no discurso do hip-hop. O autor assim destaca que alguns termos são utilizados para designar as

²⁴ Nietzsche, Friedrich. *Genealogia da Moral*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p.28-29.

²⁵ FÉLIX, João Batista de Jesus. *Hip-Hop: cultura e política no contexto paulistano*. 2005. Tese (doutorado em Antropologia Social). Universidade de São Paulo.

dicotomias deste discurso, como “vagabundo” ou “ladrão”²⁶ em referência aos próprios *manos*, ao passo que “boy” e “mané” se referem aos policiais e pessoas da classe média, ou seja, alguns dos seus “inimigos”.

Assim, prosseguindo em sua pesquisa Félix (2005) aponta a dicotomia “bom” e “mau”, ao analisar a letra da música *Ruas de fogo da periferia*²⁷, do rapper Ndee Naldinho. Nessa análise, o autor explana que os “bons” seriam os moradores das favelas contra os “maus” que estão fora dela, enfatizando que a divisão espacial da cidade indica estas oposições e revela que mesmo estereotipados ou marginalizados, os moradores das favelas encontram em suas expressões culturais formas de sociabilidade e de consciência coletiva, como o samba e o hip-hop.

Ainda analisando pelo viés nietzschiano, cabe pontuar a questão da reatividade. Até que ponto este discurso contestatório (no qual o grupo se define como “bons” e “maus”) como do hip-hop poderia ser identificado como um discurso reativo? Neste caso, porém, a mídia, o mercado, o “sistema”, enfim, os “maus” identificados pelo discurso do hip-hop poderiam se autodenominar os “bons” já que determinam e estabelecem uma relação de poder, escolhem quem pode ou não ser incluído em seu processo.

Tal questionamento pode ser remetido à idéia de identificação, na qual nos definimos a partir do outro. A cultura dominante seria aquela que define a posição subalterna e o estereótipo marginalizado do hip-hop, cabendo a estes enfatizar tal postura em seus elementos visuais ou discursivos. Há alguns que pretendem romper esta barreira integrando-se à cultura midiática, tornando-se os “bons” que fazem uso dos mesmos canais midiáticos e comunicacionais que a cultura dominante.

Os indivíduos que ocupam uma posição marginal ou periférica, representados por movimentos sociais ou de minorias já nascem carregados de estereótipos, se enxergando como necessitados e pobres, esperando da sociedade mudanças para uma situação melhor. Observa-se, portanto, um certo determinismo intrínseco neste discurso, onde os grupos se sentem classificados por uma essência que os define.²⁸

²⁶ O autor cita como exemplo a despedida presente no álbum Soldado do Inferno, dos Racionais MCs, na qual Mano Brown finaliza com a frase “Aí, ladrão, to saindo fora. Paz!”

²⁷ Trecho da letra do rap: “Nas ruas das matas ou na passarela / Cuidado meu amigo / Cuidado com ela / Cuidado também com a famosa burguesia / Cuidado como sempre minha vó dizia / A burguesia quer a gente bem distante dela”

²⁸ De acordo com as análises de Deleuze e Guattari, os discursos políticos e sociais, mediados pelo capitalismo, produzem uma fala esquizofrênica, baseada em binarismos, em reatividade, enfatizando essas polaridades, como bons e maus. Ver DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Mil Platôs 1. Capitalismo e Esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Ed.34, 1995.

Tendo em vista que o discurso do hip-hop nasce e se singulariza pelas suas características políticas, de reivindicação, esta fala se constrói evidenciando sua realidade em confronto com outra, indicando assim, o embate através da lógica de binarismos.

Como uma forma de contornar essa posição reativa, os hip-hoppers utilizam sua cultura para construir uma identidade que reverta esta condição. Um meio para se estabelecer esta marcação de identidade e mostrar que eles podem ser os “bons” já começa pelos seus nomes artísticos ou pseudônimos: Queen Latifah (rapper norte-americana) se define como uma *queen*, uma rainha e MV Bill é a sigla para Mensageiro da Verdade. São somente dois exemplos, mas que revelam uma reviravolta através da identidade e da auto-estima que a cultura hip-hop promove, são possibilidades de se auto definir, fugindo de definições impostas pelo discurso dominante.

Portanto, Nietzsche constrói que a moral nobre concebe a noção de si enquanto o bom e que, a partir daí sucede a idéia do “ruim” ou do “mau”. Através do discurso contestatório e crítico visto, o hip-hop procura reverter esta situação e agir enquanto a moral nobre, se opor e se afirmar enquanto “rainhas” e “mensageiros da verdade”.

Sobre essa questão, podemos recorrer a Salles (2007) quando afirma que o rap ilustra uma versão dividida do seu território, como uma forma de reaver o reconhecimento de sua identidade que foi explorada historicamente.

(...) o rapper tem uma visão maniqueísta do contexto social: favela versus cidade, pretos versus brancos. De acordo com seu discurso, uma vez cindida a relação entre a cidade e a favela, os rappers trabalhariam numa perspectiva de conquista de poder, buscando recuperar aquilo que lhes fora negado ou usurpado. (SALLES, 2007, p.108)

No intuito de reverter tal situação e mostrar que o hip-hop realmente tem algo a dizer, que eles são os “bons” e com um capital cultural que sustente um discurso contra-hegemônico, os hip-hoppers não se preocupam simplesmente em mostrar uma realidade, mas também em saber e conhecer o que está sendo dito, caracterizando então seu aspecto crítico e enfatizando o *conhecimento* como o quinto elemento, como visto anteriormente.

Falando sobre conhecimento, os rappers utilizam toda a gama de informações que adquirem para construir suas letras, enfatizando também sua identidade negra através do resgate histórico da escravidão, do preconceito e da opressão, estabelecendo, portanto um diálogo binário e reativo. A identidade negra, nesse viés histórico, seria oprimida de sua afirmação e o discurso do hip-hop buscaria um estímulo à afirmação de uma auto-identidade negra, determinada por eles próprios e motivo de orgulho e auto-estima.

Acabou a palhaçada que não pode falar nada
 Aqui representamos a Anastácia amordaçada
 Brasil após quinhentos anos ta sendo redescoberto
 O povo é a voz
 O playboy fica quieto
 Ao contrário de Cabral fugi do canavial
 BH, o subúrbio, só neguinho original
 Desafiando a dominação colonial
 Fazer o quê se é pra fazer o sistema passar mal
 Muito sangue derramado
 Tá aqui meu manifesto
 Se roubaram a identidade
 Agora o livro ta aberto
 Poesia se transforma, agora em forma de protesto
 Com tanta informação não posso ficar quieto
 A Igreja Católica na mídia pediu desculpa
 Em época passada um bando de filho da puta
 Padres estupraram índias, mulheres de pele escura
 Pra nego afugentado eles pediam sepultura
 Então não venha me dizer que minha idéia é absurda
 Ferida que não cicatriza não se cura com desculpa
 E na escola não ensinam toda a história
 Pra mudar até hoje, o negro é só discórdia.
 (*Resistência*, Us Neguin Q Não C Kala)

O conhecimento e as informações históricas são utilizados em forma de denúncia e como um instrumento que reverta esta situação, identificando os políticos e a igreja, dentre outros, como os “maus” que determinaram essa realidade.

Maria Rita Kehl (s.d), em sua análise sobre o discurso dos *Racionais MCs*, reflete a dificuldade em se estabelecer uma postura festiva nessa cultura, tendo em vista que o hip-hop simboliza um cotidiano difícil, “com o nó duro do real”, um real que está presente e domina a vida da periferia. Portanto, a realidade retratada pelo hip-hop é o ponto de partida para a ascensão do sentimento que delimita suas fronteiras e oposições.

Não importa o modo como os “bons” e os “maus” se estabeleçam neste jogo de identidades, e sim analisar o possível caráter reativo presente nestes discursos. Embora Nietzsche estabeleça uma crítica às identidades, tal conceito é visto aqui, através do discurso reativo, como uma forma também de demarcar os binarismos pela fala de representação social do hip-hop.

1.4. Identidade e processos de singularização no âmbito do hip-hop

Como visto anteriormente, a identidade no discurso do hip-hop é ligada a uma essência que a define. É tal essência que suscita processos de identificação a esta forma cultural, determinando os “pertencentes” a mesma – aquelas pessoas que vão se afirmar enquanto integrantes deste grupo cultural. Nesse sentido, a união de pessoas com as mesmas afinidades em uma manifestação cultural produz as conhecidas “tribos”, discutidas por Michel Maffesoli.

O autor aponta que a principal característica destas tribos é o “estar junto”, de modo que se os seus objetivos fossem atingidos, tal grupo de dissolveria. O estar junto se torna um fundamento para este grupo, o compartilhar as mesmas reivindicações. Refletindo sobre essa afirmativa, duas hipóteses são traçadas. (MAFFESOLI, 2000)

Em primeiro lugar, além da crítica a um “outro” que oprime e domina, é importante também a manutenção deste “outro”, bem como das oposições como uma forma de manter o próprio hip-hop. Pois como dito, uma vez que as reivindicações fossem atingidas tal grupo se dissolveria. Neste caso, o “outro” dá sustentação para a própria “essência” de uma tribo, o “outro” muitas vezes pode ser “inventado” e afirmado em um discurso, legitimando-o, a partir de oposições e críticas.

Um segundo aspecto observado se refere a esta união que ocorre a partir de singularidades, as pessoas se identificam ao hip-hop e se identificam com outras que se afirmam através dele. Nesse sentido, mais importante do que as práticas discursivas e/ou ideológicas das tribos, o fundamental é a união, tendo em vista as mesmas afinidades e as subjetividades que essas “tribos” produzem. (MAFFESOLI, 2000)

De acordo com Hall (apud Rosa, 2007)²⁹, existe um essencialismo necessário para sobrevivência das comunidades e um construtivismo que se dá através da perspectiva das diferenças. Há uma ambiguidade e uma coexistência nas posições essencialistas e construtivistas. Ao mesmo tempo em que se pretende a manutenção da identidade cultural do hip-hop, a mesma também se situa no cenário da diferença, no qual a identidade hip-hopper é constantemente (re)construída.

No sentido essencialista, a identidade do hip-hop se apresenta como uma “comunidade imaginada”: é preciso “ser mano”, é preciso falar da periferia e é preciso lutar contra um sistema que oprime e uma mídia que controla e deturpa suas veiculações. Assim, o discurso essencialista serve como instrumento de luta para a manutenção desta “identidade hip-hopper”. As tensões ocorrem no que se refere a formas outras de se afirmar enquanto hip-hopper, formas estas que não estejam ligadas a esta “essência” inicial, este imaginário que se entende enquanto uno e homogêneo.

O ponto de vista construtivista, debatido pelas teorias pós-modernas que rejeitam o essencialismo, preconizam a construção da identidade a partir de referenciais fluídos, fragmentados ou líquidos conforme denomina Bauman, e tais concepções também enfatizam as formas de afirmação do indivíduo a partir de singularidades.

Consideramos que a identidade, neste âmbito, seja um imaginário que se constitui de uma série de características que definem o hip-hop. No início deste capítulo, o conceito de identidade foi problematizado, e também é importante traçar outras considerações acerca do mesmo. A identidade serve para nomearmos e diferenciarmos os produtos oferecidos à sociedade de consumo.

Debruçando-nos sobre as análises de Guattari e observando as manifestações do hip-hop, é possível destacar alguns aspectos pontuais relacionados aos conceitos de identidade ou processos de singularização. O autor explana que os novos movimentos sociais são caracterizados não somente pela resistência a um processo de serialização da subjetividade, como também pela tentativa de produzir modos de subjetivação originais e singulares. (GUATARRI & ROLNIK, 2006)

²⁹ ROSA, Guilherme Carvalho da. *A discussão sobre o conceito de identidade nos estudos culturais*. Disponível em: http://www.guilhermedarosa.com/pesquisa/identidade_conceito.pdf> Acesso em Dez. 2008.

Guattari vislumbra nos processos de singularização, uma saída para os modos de produção de subjetividades capitalísticos, aqueles que permeiam todos os níveis da produção e do consumo. Nesse sentido, partimos do seguinte pressuposto: o hip-hop estabelece, em muitos casos, no seu discurso, oposições que estariam fora da “essência” do hip-hop – como os playboys, o asfalto, o sistema, o capitalismo, a mídia – neste ponto, existe a oposição de quem está dentro ou fora do movimento. Todavia, se suas práticas estabelecem diálogos com estas oposições, onde os próprios integrantes se tornam “um pouco playboy”, moram no asfalto ou estão na mídia, vemos que tais posturas podem não ser simplesmente consideradas como “vendidas” ou características daquele que se corrompeu ao sistema, mas também saídas singulares e apropriações do lugar do “outro” visando ocupar este espaço e se integrar ao mesmo.

Sobre esta apropriação ou inserção no espaço do “outro”, Seba Vassou afirma

O hip-hop sai dos guetos e invade as salas dos “playboys”, as faculdades, as tevês abertas e fechadas, o cinema, as lojas, a fala e o jeito de se vestir. Mas sem pedir licença, metendo o pé na porta mesmo! E resgatando algum dos equipamentos culturais que sempre foram negados à periferia. (VASSOU, 2006, p.41)

O rapper também comenta sobre as tensões que envolvem o hip-hop com as esferas da política e da mídia, exatamente, dois eixos escolhidos aqui nesta pesquisa a serem estudados. Por isso, sua afirmação tem bastante ligação com as hipóteses aqui levantadas.

Dentro do próprio movimento muitos acham que o hip-hop não deveria estar dialogando com setores da mídia e da política, que ele ainda é frágil e pode ser totalmente dominado pelo capital ou por interesses políticos eleitoreiros, aliás as tentativas pra isso não faltam. Mas é um movimento que não tem dono, é livre, e por assim ser cada grupo segue seu caminho democraticamente. (VASSOU, 2006, p.41)

Falando sobre esferas dominantes, cabe recorrer a Guattari novamente, quando o autor, ao tratar de culturas e processos de singularização lança a seguinte questão: “Como fazer para que categorias chamadas “culturas” possam ser altamente especializadas, singularizadas, sem que haja uma espécie de posse hegemônica por parte das elites capitalistas?” (GUATTARI & ROLNIK, 2006, p.35)

Podemos associar esta questão à temática aqui apresentada com referência a cooptação destas “culturas”, principalmente pela esfera midiática e que se torna um dos principais dilemas vividos por estes grupos culturais.

Segundo Guattari (2006), os novos movimentos sociais não se configuram somente por um caráter de resistência contra o processo de padronização de subjetividade capitalístico e, sim tentam produzir novos modos de subjetivação singulares e originais, buscando reapropriar-se da produção subjetiva. Assim, os processos de singularização seriam uma “ameaça” aos modos de inferiorização dos valores capitalísticos, já que estas podem levar a uma afirmação de valores num estágio particular.

Portanto, os processos de singularização podem ser vistos como saídas criativas para o esquema de subjetivação capitalístico, linhas de fuga que visam buscar uma autonomia através do universo dos desejos. Tais linhas de fuga ocorrem como rupturas da luta política.

As tensões e buscas pela manutenção da “essência” hip-hopper acabam por proporcionar um ambiente de novas possibilidades, além das fronteiras demarcadas e oposições binárias. Todavia, é neste lugar de tensão entre a ruptura e a inserção que vemos a dimensão da afirmação de identidade e, também, uma dimensão de novas multiplicidades a serem tomadas como posturas.

Vale ressaltar que as análises de Guattari indicam uma crítica acerca das identidades, apontando um outro ponto de vista sobre essa questão ao observar os processos de singularização de forma mais fluída, como uma linha de fuga e que estão sempre em construção diferente de uma idéia mais imutável que a identidade fornece. O termo “processos de singularização” é adotado por ele, de modo a evitar o “essencialismo”, sendo um novo termo pra designar as identidades.

Prosseguindo nossa pesquisa, agora podemos observar este ambiente de manifestação do hip-hop e suas tensões relacionando-o à sua ligação com a política. Quais são as categorias estabelecidas? Quais são as instâncias às quais se destinam as críticas?

CAPÍTULO II

O DISCURSO POLÍTICO E SOCIAL DO HIP-HOP: CONTESTAR X ENTRETER

Quem explora, hoje implora.
MV Bill

Tendo em vista o descaso, a falta de investimentos e a indiferença de políticas públicas voltadas para os moradores das periferias urbanas, observamos cada vez mais a emergência de ações vindas das próprias periferias para preencher essa lacuna deixada pelo capitalismo indiferente. Sejam de cunho político, social ou cultural, essas ações vêm se destacando: associação de moradores, rádios comunitárias, entidades filantrópicas, enfim, “atitudes de resistência” que se tornam legítimas e representativas das comunidades.

É o que ocorre com o hip-hop. Nascido no contexto da periferia norte-americana — com o mesmo intuito de política/resistência — no Brasil ele também é “reinventado” na periferia, caracterizando-se como um dos elementos de resistência desse mesmo local.

Esta expressão cultural surgiu num momento onde um determinado grupo social era indiferente aos olhos da sociedade em face de um poder dominante. O descaso para atender seus direitos como cidadãos, poucos investimentos na área periférica de Nova York determinaram a afirmação desta cultura e a constituição de seus elementos políticos.

O hip-hop, portanto, se apresenta como uma tentativa de construção de uma cultura paralela e se insere na possibilidade de uma cultura nascida das camadas populares e para as camadas populares, embora seja consumido por todos, a partir de sua difusão.

O fato de ser uma cultura que carrega um discurso de reivindicação e representação do seu local concede ao hip-hop uma forte postura e presença política que destacamos como uma postura militante.

Em relação a esta postura política, pretendemos destacar a presença de oposições em seu discurso, algumas manifestações práticas mais flexíveis e como tais aspectos geram uma situação, de certa forma ambígua. Vale ressaltar que o hip-hop possui uma série de características marcantes que produzem formas

diversificadas de identificação ao mesmo: o modo de se vestir, a dança, a arte e, um dos mais acentuados que é seu caráter político e militante. O hip-hop não é um movimento político, um partido, uma associação, mas carrega em si, idéias, bandeiras, bem como um comportamento que agrega não somente simpatizante e atuantes, como também militantes e ativistas.

Se, a força do Império³⁰, da lógica dominante e de um discurso colonialista age de forma vertical, “impondo” sua dominação aos “de baixo”, o discurso das culturas populares – incluindo o hip-hop – seria uma forma de “sobreviver” a esta instância dominante. Trata-se de uma força emergente e contrária ao Império, uma cultura vinda de baixo para cima que cria formas de expressão e produz debates, empregando sempre a identidade como uma de suas bandeiras de luta e afirmação.

2.1. Política e Hip-Hop

Ao tratar do discurso que enfatiza uma postura política dentro do hip-hop, é importante contextualizar as influências ideológicas desses discursos. O hip-hop engloba várias reivindicações identitárias como: o negro, o pobre e a periferia. Embora tenha seu caráter igualitário e abrangente, hoje em dia, sendo um movimento que abarca outras identidades, sem dúvida o conteúdo sobre a afirmação afrodescendente é o de maior evidência em seu teor político.

O hip-hop americano assimilava a ideologia de movimentos como os panteras negras, ou *black panthers*, do ativista Malcom X e de Martin Luther King, vistos como ícones da política negra. Todas essas referências foram incorporadas em atitudes de resistência e nas letras dos raps que, mesmo fazendo parte de uma expressão cultural e musical, exercem uma forma de atividade política.

Douglas Kellner (2001, p. 248) define a postura política do rap ao afirmar que o mesmo se caracteriza por uma forma de resistência à supremacia dos brancos. “A resistência dos negros não só assume a forma de expressão musical e cultural, mas também formas múltiplas de resistência no dia-a-dia, através da linguagem, do modo de ser, das atitudes e das relações sociais.”

³⁰ Trata-se de uma proposta a um novo regime para o antigo imperialismo, antes centralizado nos Estados Unidos, pois, atualmente, para Hardt e Negri (2001) não há uma centralidade no Império, e sim uma nova dimensão da globalidade.

O autor também aponta uma questão relevante, no que diz respeito à ênfase nesses heróis negros e seus discursos. Ao mesmo tempo em que o resgate desses discursos é importante na constituição do hip-hop enquanto movimento político, eles colaboram para um aspecto panfletário, marcado por “clichês” e imagens, que ao mesmo tempo são mais fáceis de serem cooptados na esfera midiática.³¹

Por um lado, é salutar que o rap se volte para a tradição negra radical e apresente em suas letras e vídeos imagens de Malcom X, dos Panteras Negras, de Martin Luther King e de heróis políticos negros. Contudo, essa apropriação também tem o efeito de transformar personagens e posições complexas em imagens, em ídolos do radicalismo de fácil consumo, sem substância política real. A política do rap pode, pois, contribuir para reduzir a política a slogans e clichês, ajudando a esvaziar a política que trate dos genuínos sofrimentos e lutas do povo. (KELLNER, 2001, p. 249)

Convém mencionar que estamos citando movimentos negros norte-americanos que influenciaram diretamente o discurso do hip-hop e suas bandeiras de luta. Todavia, observamos um esvaziamento desse tipo de discurso no hip-hop americano atualmente. Grandes ídolos que tratavam de temas contestatórios como Snoop Dogg, Dr. Dre e, até mesmo o lado gangsta, um viés mais marginal do hip-hop representado por 50 cent hoje buscam se afirmar através de suas conquistas materiais, trazendo carros e jóias como principais temáticas do rap atual.

Nesse sentido, o rap brasileiro parece ainda se preocupar com tais temáticas raciais tradicionais. Muitas idéias dos movimentos negros norte-americanos foram assimiladas no discurso brasileiro, mas também a própria história da escravidão e os movimentos políticos nacionais reforçaram o caráter ativista do hip-hop no Brasil.

Ancestrais seguidos de bravos guerreiros
 Faziam o Brasil inteiro se curvar
 Diante de tal bravura, que loucura
 Só pra a todo custo defender aquele lugar
 Que, aliás, se chamava Palmares
 E foi destruído por um velho que não era preto
 Mas se chamava Jorge,
 E com sua sorte, nosso azar
 Matou todos do Quilombo que hoje seria nosso lar
 E mesmo assim, de novo, mostro a vocês
 A importância de ser negro por inteiro
 Reconhecendo o seu valor

³¹ É importante destacar que o tema sobre a relação do hip-hop com a mídia será aprofundado no próximo capítulo.

E, por favor, respeitando o irmão mais claro
 Que está sempre do seu lado, torcendo pra você vencer
 E crê na energia africana
 Que emana das sementes espalhadas pelo mundo inteiro
 Seja escuro, mas seja escuro e verdadeiro
 (...) Sou descendente de Zumbi, grande líder negro brasileiro
 Por nossa liberdade, enfrentou exércitos inteiros
 Mas acabou perdendo a cabeça
 E não é a cara dele que vejo nas camisetas
 Nos buttons, toucas ou bombetas
 Nem Ganga Zumba eu vejo nas jaquetas
 Até o rap os traiu, importando santos pro nosso terreiro
 Que falta de respeito por um homem de coragem
 Que lutou pelos negros do Brasil inteiro
 Meu companheiro ou minha companheira
 Não digam besteira, se assumam!
 A nossa tradição, a nossa evolução,
 Tudo isso está em suas mãos
 (*Afro-Brasileiro*, Thaíde)

Quando se pesquisa sobre a evolução do hip-hop brasileiro é possível encontrar afirmações sobre a permanência do caráter consciente e crítico do nosso hip-hop, em comparação com os Estados Unidos. Shetara (2001) é um dos que reiteram essa afirmativa, acreditando que o rap brasileiro é um dos mais politizados do mundo e que a maioria dos rappers são ligados a partidos de esquerda.

O auge do rap politizado foi o Cd lançado em 2000 pela UJS (União da Juventude Socialista) intitulado de “Revolução com a nossa cara” com grupos iniciantes de várias partes do Brasil, cantando abertamente a revolução armada e teorias marxistas. (SHETARA, 2001, p.23)

Quando o hip-hop chegou aqui, o movimento negro brasileiro buscava sua auto-estima, através da cultura da *black music*. Um marco para a causa negra foi a criação em 1978 do Movimento Unificado contra a Discriminação Racial³²; a partir de então, uma série de grupos passaram a se organizar em prol desta reivindicação. Em meados dos anos 70, o negro brasileiro afirmava sua auto-estima em grande

³² “No dia 07 de julho de 1978 foi realizado um ato público contra o racismo nas escadarias do Teatro Municipal de São Paulo, reunindo milhares de pessoas que denunciavam a discriminação racial sofrida por quatro garotos do time de voleibol do Clube de Regatas Tietê, e protestavam pela morte de Robson Silveira da Luz nas dependências do 44° D distrito de Guainazes, resultado de torturas praticadas por policiais e pelas péssimas condições carcerárias no Brasil. Este momento foi o marco para o Movimento Unificado Contra a Discriminação Racial (MNUCDR). fundado em 18 de Junho de 1978, posteriormente denominado MNU, onde produziu e incentivou no Brasil uma ampla discussão sobre questões raciais do ponto de vista das populações de ascendência africana denominadas povo negro. Até hoje, o MNU está denunciando as desigualdades raciais, e construindo um projeto político do ponto de vista do povo negro” Retirado do site [HTTP://mnu.blogspot.com](http://mnu.blogspot.com). Acessado em Nov/2008.

parte através da música, dos bailes *black*. Posteriormente, em meados dos anos 80 o hip-hop chega ao Brasil se organizando em posses³³ ou *crews*.³⁴

Portanto, observamos que o hip-hop pressupõe uma organização, uma forma de pensar e um comportamento. A postura crítica se insere nestes aspectos como uma maneira de observar o hip-hop enquanto movimento militante. Mesmo com a evolução do hip-hop para outras formas de expressão não-politizadas, não se deve esquecer sua relevância política, representando categorias, reivindicando e construindo discursos.

Outro aspecto de relevância a ser evidenciado diz respeito à condição política dos jovens. As décadas de 60 e 70 foram grandes produtoras de formas de mobilização juvenil nesse sentido. Os jovens procuravam intervir ao máximo nos acontecimentos sociais e políticos; posteriormente, os movimentos sociais e grupos culturais jovens foram declinando de certa postura política, cabendo mais à música um canal de expressão e crítica. Todavia, este cenário parece voltar, principalmente no que se observa na postura do hip-hop, que não somente reivindica como gera resultados. Tais grupos como o hip-hop e o funk, por exemplo, são elementos fundamentais para “repensar o Brasil contemporâneo”. (HERSCHMANN, 1997, p.57)

O hip-hop utiliza todos os seus elementos para se expressar criticamente. Por outro lado, vimos também que muitos deles vêm perdendo sua particularidade crítica e caminhando para um formato mais comercial: o rap entretenimento, o break e DJ mais focados em festas, enfim, tal processo parece inevitável, tendo em vista a expansão do hip-hop e sua abrangência de público. No entanto, pretende-se aqui grifar a postura crítica dentro do discurso do chamado “rap politizado”.

É importante não confundir a política do hip-hop com a política partidária. DJ TR (2007)³⁵ destaca que não é porque você é do hip-hop que deva seguir uma linha partidária, principalmente de esquerda, pelas afinidades ideológicas, pois o hip-hop tem sua própria ideologia e sua postura política não significa estar ligado a algum

³³ De acordo com Shetara (2001, p.25), as “posses” são “grupos jovens que tem afinidades de estilos rap, grafite, break e de pensar, sendo que após perceberem certas concepções e objetivos em comum, montam grupos e dão nomes a eles, organizando reuniões, festas, eventos e atividades culturais e sociais.”

³⁴ Crews são grupos de dançarinos de break, DJ’s, grafiteiros ou rappers.

³⁵ O DJ ainda afirma: “O hip-hop tem sua própria ideologia, seu jeito próprio de conduzir as ações. Não podemos cometer atitudes impensadas, nos tornando massa de manobra em favor dos interesses daqueles que se dizem representantes das nossas indignações, apenas porque sustentam uma chapa de oposição a um determinado governo. Devemos primeiramente observar com cuidado se suas propostas estão sendo praticadas em prol do povo de maneira correta. (TR, 2007, p. 332)

partido e sim, observar e manifestar suas indignações, cabendo a cada um ligar-se de forma partidária a sua maneira.

Há opiniões diversas a respeito da postura política dentro do movimento. Por um lado, alguns sentem a necessidade de atuar politicamente, pois o hip-hop nasce com um grande material de contestação dos “pretos, pobres e oprimidos”.

É uma expressão dos pretos e dos pobres. Aqui no Brasil a gente tem isso desde a chegada do hip-hop, e aí uma coisa interessante é perceber como avançamos a partir do fato de ser uma manifestação feita pelos pobres, pretos, oprimidos nesta sociedade. Disso, passamos a um discurso de protesto em relação a esse cotidiano vivenciado pela juventude. (...) Se a gente entende que existe uma reivindicação, uma insatisfação da sociedade que a gente vive, é uma perda muito grande se a gente estagnar só na insatisfação, no dizer que a nossa vida tá ruim, e não tentar compreender as causas disso e como a gente pode ser agente transformador disso. (MARA in DJ TR, 2007, p. 337)

Por outro lado, não é visto como necessário o engajamento face a característica de grupo cultural e artístico do movimento.

A cultura hip-hop foi criada em molde artístico e cultural. Política é outra coisa. É a questão administrativa de uma região, de uma cidade de um estado ou de um país. (...) Se a pessoa é artista, ela é artista, mas se ela é política então é outra coisa. Toda musica já teve a sua pitada política. (BAD in DJ TR, 2007, p.332-333)

O hip-hop luta contra a dominação, em referência a categorias dominantes e contra a cooptação do movimento pelos “outros” que não fazem parte do hip-hop. Assim sendo, nossa problemática é encontrada quando essa cooptação acontece, expandindo as fronteiras do hip-hop e trazendo tensões para dentro do mesmo. Exemplificando, Shetara (2001, p.40) afirma que “partidos de esquerda hoje, não têm como falar de juventude e mobilizá-la, sem procurar os manos e as minas do hip-hop.” Cabe ressaltar que, não somente os partidos de esquerda, como também políticos de uma forma geral, enxergam no hip-hop grande potencial e são assim instrumentos de ações políticas.

Em São Paulo, por exemplo, o N.A.E (Núcleo de Atendimento ao Ensino) com apoio da Prefeitura (gestão Luisa Erundina, do PT) desenvolveu o projeto *Rapensando a Educação*, que visava estimular o gosto pela leitura a partir de letras de rap. O projeto se expandiu pelo Brasil, como é o caso de Fortaleza, onde a

secretaria municipal de Educação estabeleceu uma parceria com a filial da Cufa³⁶ de sua região promovendo oficinas ligadas aos elementos do hip-hop nas escolas municipais, no qual os alunos podem compor seus raps e aprender as técnicas da discotecagem e do grafite. Segundo o site da prefeitura de Fortaleza, o projeto objetiva “utilizar o hip-hop como ferramenta para incentivar a produção intelectual dos estudantes.”³⁷

Também podemos citar os eventos promovidos pelos Sescs³⁸ em todo o Brasil. Aqui, no Rio de Janeiro, temos várias demonstrações de eventos realizados por essa instituição estimulando a prática do hip-hop e maior conhecimento sobre o movimento. *Movimento Black Rio*, *Sopa Cultural*, *Geração Hip-Hop*, entre outros são bons exemplos de eventos que contam com a organização de integrantes do próprio hip-hop e divulgação do próprio Sesc visando a expansão do hip-hop enquanto manifestação cultural das periferias.

Ao citar esses exemplos, ilustrando o diálogo e a formação de parcerias do hip-hop com esferas da política e do governo ou ligadas aos mesmos, não se intenciona sugerir que tais integrantes tenham se “vendido ao sistema”; não se objetiva uma crítica do ponto de vista negativo e sim, trazer a reflexão acerca do discurso que produz categorias fechadas e rígidas e as práticas que se mostram mais flexíveis. Consideramos também uma conquista do hip-hop ter seu caminho aberto a tais tipos de diálogos, pois isso também é uma prova de sua legitimidade enquanto movimento que produz resultados práticos, até mesmo em função da variedade de seus elementos (como já citamos, o D.J., o rap, o grafite, a dança) que proporcionam uma gama de projetos sociais e atividades educativas.

Acreditamos que não haja somente uma “cooptação oportunista” por parte de esferas governamentais ou até mesmo midiáticas, percebendo no hip-hop um grande produto, mas também observo que o hip-hop se tornou uma ferramenta eficaz e de credibilidade para a realização de ações sociais.

Conforme mencionado anteriormente, não importa ser filiado a algum partido ou simplesmente ter uma posição partidária, o simples fato de não ser somente um

³⁶ Central Única das Favelas – Organização não governamental criada pelo rapper MV Bill e seu produtor Celso Athaide com sede na Cidade de Deus e com filiais por todo o Brasil.

³⁷ Disponível em: <http://www.fortaleza.ce.gov.br/index.php?option=com_content&task=view&id=1918&Itemid=239>. Acessado em Nov. 2008.

³⁸ Serviço Social do Comércio (Sesc) é uma instituição mantida por empresários do comércio de bens e serviços.

observador, mas operar um discurso com caráter contestador, trazendo um debate social já enfatiza a característica política dentro do hip-hop. DJ TR alerta que não é somente o “falar”, é preciso ter consciência do que está sendo dito.

Infelizmente, criou-se uma idéia de que nós, enquanto povo, devemos estar submetido aos caprichos dos nossos governantes. Não entendemos que eles estão a nosso serviço, e que isso custa dinheiro? Nosso dinheiro! Portanto devemos nos informar bastante antes de expandirmos a informação que tanto defendemos em nossos discursos para todos. Pode não parecer, mas somos responsáveis diretos pelo futuro do Brasil, devido à nossa tenra idade e o nosso jeito de pensar e agir. (DJ TR, 2007, p.343)

Milton Sales, produtor musical e criador do Movimento Hip-Hop Organizado, o MH₂O-SP afirma que sua proposta foi fazer um movimento político através da música. Segundo ele, “a música é uma arma, está em todos os lugares. Se ela tem esse poder de mover esse sistema, ela tem também o poder de elucidar. Eu trouxe essa proposta política para o rap.” (ROCHA, DOMENICH & CASSEANO, 2001, p.55).

O hip-hop, portanto, sugere uma expressão cultural que reúne uma série de representações, sendo bem versátil quanto a sua expressividade. O hip-hop representa a identidade negra, a população “à margem”, a periferia, tem potencial educativo e se expressa politicamente. As oposições binárias podem ser encontradas em todos esses aspectos, todavia, a postura política foi o primeiro impulso para a manifestação de como se situa o contexto vivido pelos seus integrantes e de que modo eles estão excluídos das condições sociais desfrutadas pelas classes dominantes.

2.1.1. Ativistas x Artistas

Buscando abordar sobre as ambigüidades e contradições na cultura hip-hop em relação ao aspecto político, constatamos também dois lados distintos (mas que na verdade se complementam): uma ênfase no “fazer política” ou o hip-hop enquanto expressão artística, que poderíamos denominar de *ativistas* e *artistas*.

A partir desta relação, Shetara (2001) recorre à idéia do quinto elemento na cultura hip-hop para esclarecer tal distinção, pois o 5º elemento seria o aspecto social e consciente do hip-hop, o fator que assegura a postura política dentro deste grupo.

Esta é uma característica do hip-hop, a politização, a luta social pela cultura enquanto forma de resistência, dando sustentação a pirâmide do movimento. A atividade política, estando acima da atividade cultural. O 5º elemento acontece quando o membro do movimento deixa de ser apenas um agente artístico e se transforma num ativista criando uma forma de luta contra a ordem vigente, sendo elemento de transformação e formação traduzindo finalmente em papel militante. (2001, p. 23)

Assim, o autor ainda reforça algumas questões que estão inseridas nesse contexto, como a resistência ao neoliberalismo, ao individualismo, aos preconceitos e rótulos, a vontade de transformação social e luta contra as desigualdades.

Essa distinção entre ativistas x artistas também é enfatizada pelo rapper de Brasília Gog.

A gente não quer só se expressar nas quebradas, nas favelas, nós queremos nos expressar nos programas ao vivo. Hoje este é o grande dilema do hip-hop, como se organizar sem se vender, e o caminho para isto não acontecer é o da seriedade, é de o cara descobrir que no hip-hop antes de ser artista, ele é ativista. (in SHETARA, 2001, p.56)

A indústria cultural e o mercado fazem parte deste dilema, pois o “artista” estaria desvinculado do viés crítico e mais focado na questão do estilo. O rapper politizado coloca suas letras a serviço da mobilização e da contestação, em abordar temas recorrentes da realidade na qual enxerga, deixando de lado muitas vezes a musicalidade. Já o artista pode até tratar de assuntos relevantes de maneira política, mas não tem uma atuação militante, preocupando-se mais com sua condição enquanto artista, que inclui aparições na TV, contrato com gravadoras e músicas nas rádios.

2.1.2. Coletivos e bailes

Nesse momento pretendemos enfatizar duas manifestações realizadas pelo hip-hop. Uma são os *coletivos*, ações organizadas de cunho político que lutam por uma causa social e outra são os bailes e festas promovidos por produtores do hip-hop. A associação destas duas formas práticas do hip-hop pode parecer “sem sentido”, mas trata-se de expressões do ponto vista atuante do hip-hop que agregam públicos diferentes, justamente pela diferença de suas relevâncias.

Os coletivos se constituem de pessoas ligadas ao hip-hop que se organizam e se manifestam de forma política, como é o caso do *Coletivo Hip-Hop luta armada*. Um dos exemplos de sua ação política pode ser sua participação na passeata contra a violência que reuniu mais de 3000 pessoas no Rio de Janeiro (20/03/2008). O hip-hop foi presença marcante trazendo esquetes sobre violência e distribuindo tintas guache.³⁹

Os coletivos podem ser vistos como uma forma de participação da vertente ativista do hip-hop, aqueles que acreditam num movimento que vai além de estilos de dança e modo de se vestir. Vislumbra-se o hip-hop como um agente de intervenção urbana que proporciona também um modo de pensar consciente a respeito de fatos sociais e de um cotidiano vivenciado.

No contexto da *black music* citamos que uma de suas manifestações mais características eram os bailes *black* que figuravam em clubes por todo Rio de Janeiro. Esses bailes continuaram e, com a expansão da cultura musical negra, foram adaptando seus estilos e ritmos; hoje, os bailes de música *charme* e hip-hop continuam sendo realizados. Nesse sentido, podemos dizer que tais eventos ampliam o universo do hip-hop, expandindo seu público e se manifestando mais em forma de entretenimento do que por um viés político. Ao contrário do que pregam seus discursos que, algumas vezes destacam oposições, muitos “outros” curtem esses bailes; seja na periferia ou não, eles apresentam um ambiente democrático e que também podem ser uma boa oportunidade de se conhecer melhor os elementos do hip-hop.

Um bom exemplo de manifestações do hip-hop nas periferias é o bairro de Madureira, zona norte do Rio de Janeiro. O bairro de Madureira é cortado por um viaduto em seu centro, chamado Viaduto Negrão de Lima. Abaixo do mesmo podemos constatar algumas das principais manifestações da cultura urbana. De um lado, uma filial da Cufa, coordenada pela rapper Negga Gizza. Ali, são realizadas oficinas de break, grafite, entre outros, sem contar com o evento da Liga de Basquete de Rua, de visibilidade nacional e que se tornou um bom atrativo para o bairro.

O local, além de referência das principais atividades do hip-hop também se tornou um ambiente de sociabilidade e de relevância no sentido do “estar junto” que

³⁹ Informação retirada do site <http://ocomprimido.tdvproducoes.com/?p=73>. Acesso em Nov.2008.

impulsionam as tribos urbanas. Com pistas de skate, local ambientado para a prática do break, do basquete e do grafite, os jovens se encontram e encontram o local certo para a afirmação de sua singularidade.

Do outro lado do Viaduto Negrão de Lima, todos os sábados é realizado o tradicional Baile Charme de Madureira. O *charme*⁴⁰ foi uma denominação brasileira para o estilo que figurava nos bailes black. Trata-se de um estilo mais sofisticado, com passos marcados e roupas mais elegantes. Esses bailes eram freqüentes nos anos 70 e ainda são realizados como o famoso baile do Disco Voador no bairro de Marechal Hermes. Assim como o “baile do Disco”, o “Dutão” como é assim conhecido o baile charme do Viaduto de Madureira atrai pessoas de vários pontos da cidade e se tornou um ambiente democrático para o conhecimento dos elementos do hip-hop. Shows de rappers famosos ou não muito conhecidos ainda, lançamento de filmes e documentários, competições de dança e beleza negra também fazem parte deste ambiente que se expande cada vez mais.

Essa questão também é abordada por Félix (2005) ao destacar o embate entre os sons das ruas, que seriam aqueles mais voltados para a contestação política e os sons dos bailes, de caráter mais festivo e destaca também que mesmo surgindo tensões a partir deste embate, o mesmo possibilita novas formas de fazer rap.

Tendo em vista a expansão do hip-hop, é comum que o mesmo amplie seu público, agregando a presença dos “outros” indicados no discurso, em seus espaços de manifestação. Acerca desta presença, o rapper Buiudadoze⁴¹ afirma que:

O hip-hop não deve ser encarado como uma seita fechada, a proposta não deve ser essa. Quem pensa desse jeito arcaico está sendo segregacionista e contraditório ao mesmo tempo, uma vez que o discurso do hip-hop é embasado, sobretudo, pela liberdade e pelo tratamento igualitário.⁴²

Neste ponto, observamos que o “espaço do hip-hop” pode ser habitado por todos, o discurso que pontua oposições também revela que tais oposições podem tornar o hip-hop segregacionista, tirando suas características de luta não somente

⁴⁰ Sobre os bailes charme ler o trabalho: CHARMEIRA, Ester. *O Charme do Baile: Identidade, cultura popular e etnicidade em bailes black no Rio de Janeiro*. Disponível em: <<http://www.overmundo.com.br/overblog/o-charme-do-baile>>. Acesso em Nov. 2008.

⁴¹ Buidadoze é o nome artístico de Alexandre de Castro que, além de rapper, é formado em Comunicação Social e mestrando em Educação, Cultura e Comunicação nas periferias urbanas pela UERJ.

⁴² Depoimento cedido via e-mail em Nov. 2008.

por uma comunidade que representa, mas sim por quaisquer tipo de desigualdades e injustiças cometidas e que é uma expressão cultural de todos.

Assim, essas categorias servem para observarmos as diferentes manifestações do hip-hop: políticas e artísticas, para reivindicar e para dançar. Convém mencionar que o “fazer arte” também pode significar “fazer política”, se expressar é uma forma de política, todavia vemos que tais distinções existem de modo a categorizar e distinguir aquele que produz um discurso daquele que produz um estilo.

2.1.3. Fazer política através da palavra

Assim como os movimentos sociais operam através de seu discurso reivindicatório se utilizando de manifestações, intervenções e mobilizações, o hip-hop também se utiliza dessas ferramentas para exercer seu papel de ator social e agente de transformação. Além de seus elementos mais visuais, vale destacar que os elementos fundamentais que estão por trás do canto e da dança do hip-hop são a atitude e a consciência. Para objetivar a mudança é necessária atitude. É preciso não somente o discurso, mas fazê-lo ser ouvido e suscitar motivações e identificações.

O “fator consciência” dentro do discurso do hip-hop contribui para uma visão crítica da realidade não somente social como também individual. Milton Santos (2007) destaca que há uma tendência a um processo de tomada de consciência, tendo em vista o descrédito e descrença nos discursos dominantes. Portanto, é relevante destacar o fator consciência no contexto das comunidades carentes, pois tal fator não somente produz uma reflexão acerca das condições de vida como também impulsiona e mobiliza práticas solidárias e sociais dentro da mesma comunidade.

Tais raciocínios autorizam uma visão crítica da história na qual vivemos, o que inclui uma apreciação filosófica da nossa própria situação frente à comunidade, a nação, ao planeta, juntamente com uma nova apreciação de nosso próprio papel como pessoa.
(SANTOS, 2007, p.169)

O hip-hop visa promover uma revolução cultural, independentemente de suas origens. A sua nacionalidade não está em questão e sim como ele se adapta ao contexto brasileiro. O rap é uma realidade acessível a todos. No entanto, são formas diferentes de se “consumir” esta cultura e de se afirmar identitariamente, pois

acreditamos que nem todos irão consumir ou enxergar o hip-hop pelo seu viés crítico. Cada um constrói sua subjetividade de maneira distinta e no caso do hip-hop enquanto produto, mesmo que ele tenha uma motivação ou uma ideologia contestadora e transformadora, ele pode suscitar identificações não críticas, e sim por estilo ou musicalidade. Em relação ao rap como resistência, Douglas Kellner (2001, p. 248) explana:

(...) o rap constitui uma cultura de resistência contra a supremacia e a opressão dos brancos. A resistência dos negros não só assume a forma de expressão musical e cultural, mas também formas múltiplas de resistência no dia-a-dia através da linguagem, do modo de ser, das atitudes e das relações sociais.

A revolução verbal é pregar a mudança através do rap e é utilizar do espaço da manifestação, gerando reflexão. O hip-hop une diferentes aspectos: movimento, cultura, estilo, entretenimento. Algumas vertentes se adaptaram ao canal midiático e comercial e o discurso de reivindicação passou para o contexto de diversão, festa, dança dinheiro e ostentação. No entanto, a vertente “consciente” ainda existe de maneira estável e relatando cada vez mais a realidade de quem ainda não pode desfrutar da festa e do dinheiro.

Esta “revolução” através da letra pode ser vista como uma ação e uma produção autônoma oriunda da periferia que, a partir de um “momento negativo” busca reverter este quadro da subordinação fazendo emergir seus valores e necessidades em busca da igualdade. Este “momento negativo” é chamado de “momento bumerangue” por Sartre na análise de Hardt e Negri (2001, p.147)

Não mais uma força de estabilização e de equilíbrio, o Outro domesticado tornou-se selvagem, verdadeiramente Outro – isto é, capaz de reciprocidade e iniciativa autônoma. Esse, como anuncia Sartre rósea e sinistramente, é o ‘momento bumerangue’. O momento negativo é capaz de operar uma destruição recíproca do Eu europeu – precisamente porque a sociedade européia e seus valores se fundam na domesticação e na subordinação negativa do colonizado. O momento de negatividade é proposto como o primeiro passo necessário numa transição para o objetivo derradeiro de uma sociedade sem raças, que reconheça a igualdade, a liberdade e a humanidade comum a todos.

A referência de Sartre é refletida no contexto colonialista, no qual o autor acredita que o momento da negação é um passo decisivo para que se conquiste

uma sociedade mais igualitária e sem raças. Para Sartre, o colonizado utiliza sua condição negativa herdada dos colonizadores para se afirmar revertendo essa condição em uma “essência” que o determinaria.

Consideramos relevante tal raciocínio para a reflexão sobre o discurso do hip-hop, tendo em vista que sua condição de “preto e pobre” pode ser revertida para que haja uma autenticidade e uma “essência” a serem reconhecidas, afirmadas e valorizadas, bem como que esta condição também possa ser uma forma de assegurar uma identidade que, em consequência, se opõe em relação a outras.

O discurso do hip-hop é o ato de criação e narração da realidade vivenciada. O rapper Gog, em *Assassinos Sociais* descreve sua revolta pela condição política brasileira.

Parasitas cínicos. Assassinos sociais hé.
 Os poderosos são demais.
 Derramam pela boca seus venenos mortais.
 Poluindo a mente dos que são de paz.
 A gente segura atura estas criaturas.
 Como pode, mas um dia explode.
 E a idéia sai (então vai).
 Eu vou eu vou de vez.
 Vejam só vocês.
 No meu Brasil em ano de eleição.
 O que se vê pela periferia são.
 Palanques panfletos carros de som.
 Promessas em alto e bom tom de que as coisas
 Vão melhorar, mas como acreditar.
 Se os que prometem sempre estiveram lá.
 Prontos para nos trucidar.
 E pra complicar.
 Não são humildes morrem de preguiça.
 Só rogam o bem pra bem estar pra Deus na missa e
 mesmo assim não fazem jus não fazem o sinal da cruz.
 Desses eu Gog sempre quer estar a anos luz.
 Acreditando no que creio há e o que é mais feio pra
 eles o caminho do sucesso.
 Não importa os meios.
 Desses caras já estou cheio (então vai)

Observamos nesta letra que o rap é utilizado como uma forma de expressão crítica, se referindo aos políticos e suas formas demagógicas e negligentes de agir. A palavra e o discurso são instrumentos determinantes na dinâmica política do hip-hop e, através deles se estabelecem as bandeiras deste discurso, definindo a cara do hip-hop.

Ser um militante do hip-hop é ser consciente de sua realidade, lutar pela sua comunidade, relatar seus problemas e buscar soluções. Sobre as lutas da militância, o integrante do hip-hop André Gomes escreve em um site do movimento

Lutamos acima de tudo para ganhar consciências, ganhar corações e mentes para nossa luta, lutamos pela união das quebradas contra a fragmentação do cada um por si que o sistema prega. Lutamos para que o Movimento Hip-Hop enxergue seu caráter de classe e seu potencial revolucionário, para que nos juntemos aos revolucionários do Brasil que ao longo de nossa história derramaram seu sangue na resistência contra o sistema e que continuam lutando por uma nova sociedade.⁴³

É evidente que soluções para uma mudança radical e uma ruptura são muitas vezes utópicas, se se propõe uma mudança universal, como acabar com a desigualdade social, preconceitos e justiça para todos, mas é relevante ter essa base de pensamento e, a partir dele, promover “revoluções locais” como os diversos projetos sociais implantados pelo hip-hop.

2.2. Os “nós” e os “outros” do discurso do hip-hop

Os grupos culturais de cunho político na contemporaneidade se colocam como um canal de difusão dos sentimentos e desejos dos setores da sociedade que ocupam, produzindo discursos e processos de identificação. Tais discursos são muitas vezes distintos pela afirmação da identidade do grupo que o pronuncia, diferenciando-se de outros.

A questão do espaço de reivindicação já fornece indícios para o jogo das identidades e oposições presentes na fala destes movimentos, grupos ou formas culturais. Este espaço é o lugar pertencente a eles, criado a partir do contexto social de sua realidade e que demarca uma fronteira de diferenças: o lugar ocupado por “nós” que se distingue do lugar vivenciado pelos “outros”. Portanto, esta demarcação pode ser tida como um ponto de vista para a análise das oposições binárias neste discurso.

A idéia dos discursos que separam opressores e oprimidos, dominantes e dominados sempre foram uma base ideológica para os ativismos. Todavia,

⁴³ Questão de classe parte 1, artigo escrito por André Gomes. Disponível em: <http://www.nacaohiphopbrasil.com.br/index.php?option=com_content&task=view&id=34&Itemid=75> Acesso em Nov. 2008.

atualmente vemos novos diálogos, vivemos num novo contexto. No Brasil, por exemplo, com um militante de esquerda e sindicalista na presidência e, nos EUA com um presidente negro, novos lugares vêm sendo ocupados. Mesmo assim, ainda há a dominância e a subordinação a serem criticadas, o descaso e a desigualdade não se resolveram com isso, por isso os movimentos sociais e culturais, bem como as expressões artísticas e musicais das periferias urbanas ainda buscam nas oposições uma forma de operar um discurso reivindicatório.

Algumas oposições são facilmente notadas: a afirmação dos *manos*, em oposição aos *playboys*; a *favela*, no lugar do *asfalto*, a cultura dos *negros*, em vez dos *brancos*, etc. É claro que atualmente, o hip-hop se expandiu e muitos dos que eram os “outros” já são os “uns” do hip-hop. No entanto, os binarismos ainda atuam na maioria das vezes.

Ai playboy ao entrar numa favela você sente que está
sendo vigiado
Tem otário na favela todo mundo ta bolado
Coração acelerado você fica preocupado
Porque tem uma lei que impera no lugar
E se você ficar de bobeira a chapa pode esquentar
A primeira ordem não pode ser Juda
Tem que ser irmão se não leva tiro na bunda
Tem que respeitar toda a malandragem
Se não para o inferno vão te dar sua passagem
O último que tentou dar volta na parada
Levou tiro pra caralho e foi parar dentro da vala
Otário na favela é chamado de bundão
Tarado quando não morre perde o pau e perde a mão
Com tiro de escopeta e estourando seu miolo
Quando tiver na bola da vez não tem como pedir socorro
Essa lei tem favela e também tem em qualquer morro
No lugar em que você mora você é o gostosão
(*Como sobreviver na favela*, MV Bill)

Este rap demarca a fronteira entre as realidades do *playboy* e do *mano*, bem como a visão *favela* e *asfalto*, destacando como o *playboy* é visto na favela; quais as regras para ele se “comportar” na favela. As oposições são freqüentes nestes discursos para que eles delimitem o espaço de sua fala. Os rappers não somente reportam uma realidade vivenciada, como também marcam o espaço da mesma, referenciando quem as vivencia e quem pode ser o responsável por essa realidade se apresentar desta forma.

Nega Gizza, rapper carioca, também traduz no seu rap *Filme de terror*, sua visão sobre o enfrentamento dos “pretos no morro”, denunciando as desigualdades

sociais e culturais vivenciadas pelas categorias *branco* e *negro* e, ao mesmo tempo, revela sua disposição para “combater” as mazelas que seu cotidiano apresenta, demonstrando também sua auto-estima em afirmar “Só sangue bom!”

De uma gente sem cultura, sem orgulho
 Os brancos na orla, os pretos no morro
 Os índios sufocados contra o muro
 Não é normal perseguição policial
 Aceitar que a desgraça é uma tendência mundial
 Não é legal ser criticada no jornal
 Sou retardada, apaixonada pelo bem, e pelo mal
 A poesia é nesse tom pejorativo
 Meu irmão é desertor e meu pai é fugitivo
 Não me chame pra debate
 Só me chame pro combate
 O arrastão é o novo hit do verão
 Só sangue bom. Só sangue bom !
 (*Filme de terror, Nega Gizza*)

O hip-hop e suas representações simbólicas geram significados diversos para cada indivíduo, construindo subjetividades distintas. Um negro de classe média e um negro que vive em uma comunidade carente vão se sentir fazendo parte do hip-hop de maneiras diferentes.

De acordo com Guattari (1990), a produção de subjetividade se dá por processos coletivos e modos de sentir personalizados. O hip-hop também é um modo de sentir, uma cultura globalizada, pela qual o sujeito pode se afirmar. O autor ainda indica que a juventude, mesmo fazendo parte do contexto da dominação econômica, sempre busca saídas para uma singularidade em relação à produção das subjetividades coletivas.

Logo, esta corrente do hip-hop “pra pensar” é aquela que carrega as bandeiras do discurso e pretende ser a voz que representa uma categoria desfavorecida.

O que é deles não é nosso, o que é nosso é de todo mundo.
 Chegou agora, então respeita vagabundo.
 Hip-Hop manifesto do gueto.
 Sempre fez dueto, entre a fantasia e o real, pra combater o mal.
 Foi ti por quem eu senti, quando eu vi pela primeira vez, Color, Ice T.
 Sonhos coloridos década de 80, quem viveu sabe o que isso representa (Experimenta!).
 Se não tem pique, não agüenta (Tenta!)

Conquistar pela força do dinheiro
 Tentaram a apagar a luz de quem é verdadeiro
 Insistindo em descobrir o Eminem brasileiro
 São aqueles que desconsideravam o rap
 Que hoje tão brincando de ser preto em festa black
 Sem essa de querer ser meu representante /
 Na minha história eu não serei coadjuvante.
 (*Manifesto do Gueto*, MV Bill)

MV Bill, nesta letra, pretende fazer um manifesto do gueto, ou seja, pretende expressar seus sentimentos e anseios. Na primeira frase citada é estabelecida uma oposição binária, o sentimento de exclusão e de percepção do gueto também como um “produto” que pode ser consumido pelos “outros”, todavia o que os “outros” consomem não é acessível a “eles”. A frase “que hoje tão brincando de ser preto em festa black” é bem significativa da idéia dos “outros” consumindo o hip-hop, pois para o rapper eles nunca serão os representantes deste movimento.

Em algumas letras de rap, é possível constatar não somente essa fronteira demarcada pelo hip-hop, como também o receio de que “os outros” sejam os responsáveis por decidir sobre “o nós”. Por isso, o hip-hop acredita na consciência como um aspecto importante para o fim do medo, como se pode observar no rap *Pânico na zona sul* dos Racionais MCs.

Eu não sei eles estão ou não autorizados, a decidir o que é certo ou errado
 Inocente ou culpado retrato falado
 Não existe mais justiça ou estou enganado?
 Se eu fosse citar o nome de todos os que se foram, o meu tempo não daria para falar mais
 E eu vou lembrar que ficou por isso mesmo.
 E então que segurança se tem em tal situação
 Quantos terão que sofrer para se tomar providência
 Ou vão dar mais um tempo e assistir a seqüência
 E com certeza ignorar a procedência
 O sensacionalismo pra eles é o máximo
 Acabar com delinqüentes eles acham ótimo
 Desde que nenhum parente ou então é lógico
 Seus próprios filhos sejam os próximos (...)
 Ei Brown, qual será a nossa atitude?
 A mudança estará em nossa consciência será o fim do próprio medo Pois quem gosta de nós somos nós mesmos tipo,
 Porque ninguém cuidará de você
 Não entre nessa a toa não dê motivo pra morrer
 Honestidade nunca será demais
 Sua moral não se ganha, se faz
 Não somos donos da verdade

Por isso não mentimos
 Sentimos a necessidade de uma melhoria
 Nossa filosofia é sempre transmitir a realidade em si.
 (*Pânico na Zonal Sul*, Racionais Mcs)

Através destes versos, podemos lembrar o caráter reativo, citado no capítulo anterior. Os Racionais MCs enfatizam uma identidade que é definida a partir de uma outra, que “decide o que é certo ou errado”, estipulando fronteiras identitárias. Pode-se dizer que este contexto parece gerar um certo niilismo tendo em vista a impotência frente a esta realidade instituída por “eles”, contudo cabe considerar o fator consciência e mudança presente na maioria das letras, o que vislumbra uma autonomia para transformar tal realidade.

* * *

Uma pergunta que se faz relevante é a seguinte: até que ponto o discurso de mudança desses movimentos é legitimado? Será que ele realmente pretende passar da esfera das práticas discursivas e tornar-se realidade? Pois desse modo, mudar ou melhorar as condições de vida das pessoas dessas periferias não seria estar vivendo como pessoas do asfalto? Uma vez que a mudança da realidade tão preconizada aconteça, os movimentos reivindicatórios poderiam deixar de existir?

A leitura de *Império*, de Hardt e Negri (2001) nos mostra uma crítica às oposições binárias e ao hibridismo, também difundida por Homi Bhabha. Em primeiro lugar, os autores assinalam que no esquema da dominação, o hibridismo surge como uma saída para uma política de diferenças libertadora em confronto com a soberania moderna. Nesse sentido, Bhabha (apud Hardt e Negri, 2001) associa a questão da afirmação da identidade à afirmação da comunidade, enfatizando a constituição de um desejo de solidariedade social.

Ainda de acordo com Bhabha (apud Hardt e Negri, 2001), as formações culturais são sempre híbridas, entretanto, o discurso colonizador e as relações de poder reprimem suas diferenças, impondo posições binárias. Situar o hip-hop neste âmbito é trabalhar com a hipótese de que o discurso do colonizador, muitas vezes é comprado pelo próprio discurso contestador ou reivindicatório do hip-hop, só que de maneira inversa. Associando aos conceitos de *Império* e *Multidão*, apontados por Hardt e Negri (2001), pode-se dizer que, ao mesmo tempo em que o *Império* afirma

a existência da multidão, a multidão tenta se libertar utilizando sua mesma ambivalência contra o Império.

Ao passo que o discurso colonizador evidencia sua dominância gerando instâncias subalternas a ele, o discurso inverso, neste caso o do hip-hop, demonstra seu caráter subalterno a este poder dominante, como uma forma de traçar um discurso reivindicatório e libertário.

O movimento político do hip-hop se caracteriza como uma forma de resistência à lógica dominante, mas sua sobrevivência depende desta mesma lógica, para que a bandeira de sua identidade se fortaleça.

Hey boy! Não fique surpreso
 Se o ridículo e odioso círculo vicioso
 Sistema que você faz parte o transformar num criminoso
 E doloroso será ser rejeitado, humilhado, considerado um
 marginal
 Discriminado
 Você vai saber
 Sentir na pele como dói
 Então aprenda a lição. Hey, boy!
 Aí, boy, sai andando aí, certo?
 Eu tenho todos os motivos mas nem por isso eu vou te
 roubar, morou?
 Sai andando! Vai, caminha, mano!
 Não tem nada pra você aqui, não, seu otário!
 Vai embora, sai fora!
 E não pisa mais aqui, hein?
 (*Hey Boy*, Racionais MCs)

Esse rap é bem interessante. Mano Brown parece “dar um aviso” aos *boys*, ao explicar que o sistema no qual eles fazem parte pode inverter a situação, em algum momento, e transformá-los em marginais. Assim, ele poderia sentir de verdade o que muitos “manos” sentem em seu cotidiano de discriminação. Mano Brown não somente demarca as fronteiras, como também pretende se excluir do sistema, ao citar que o boy faz parte dele. O interessante é refletir também acerca desta possível exclusão, já que os manos também poderiam ser produtos desse sistema, mesmo que em caráter marginal, ou seja, localizando-se à margem dele, mas mesmo assim estando ligado a este sistema.

As lógicas binárias se sustentariam no contexto da soberania moderna, em contraponto com o pensamento pós-moderno que pretende exaltar a diferença e os hibridismos.

(...) a soberania moderna é um mundo maniqueísta, dividido por uma série de oposições binárias que definem o Eu e o Outro, o branco e o negro, o de dentro e o de fora, o dominador e o dominado. O pensamento pós-modernista desafia justamente essa lógica binária da modernidade e, nesse sentido, oferece importantes recursos para aqueles que estão lutando para desafiar discursos modernos de patriarcalismo, colonialismo e racismo. No contexto das teorias pós-modernas, o hibridismo e as ambivalências de nossas culturas e de nosso senso de participação parecem desafiar a lógica binária do Eu e do Outro que está por trás das modernas construções colonialistas, sexistas e racistas. (HARDT E NEGRI, 2001, p.157)

Assim, este cenário pós-moderno mais flexível ou relacional que “desafia a lógica binária” coexiste com a idéia das oposições no contexto do objeto estudado. Ao mesmo tempo em que o hip-hop se situa como uma cultura no processo de integração do espaço urbano algumas vezes, em face de sua produção cultural ser tida até como exemplo para políticas públicas, ele também estabelece binarismos em seu discurso que enfatizariam as diferenças, significando o oposto de sua integração, utilizando a identidade como uma forma de afirmação.

É possível dizer que a lógica dominante move e estimula a existência de movimentos de resistência. A resistência do hip-hop está em tentar afirmar sua comunidade — dita como desejo de solidariedade social — bem como se representar como indivíduos de um sistema excludente.

No sentido de afirmar o estabelecimento de configurações comunitárias, Peter Pål Pelbart (2003) cita o movimento hip-hop.

Há alguns anos no Brasil eram visíveis configurações comunitárias diversas, ora mais ligadas à Igreja, ora ao Movimento dos Sem-Terra, ora às redes de tráfico, ou provenientes de movimentos reivindicatórios e estéticos diversos, como o hip-hop ou modalidades de “inclusão às avessas” proporcionado pelas gangues de periferia, mantendo com as redes hegemônicas graus de distancia ou enlace diversos. (PELBART, 2003, p.22)

A expressão “inclusão às avessas” apontada por Pelbart (2003) pode ser associada à análise feita anteriormente, de acordo com a ambigüidade marcada pela integração e pelo distanciamento através da afirmação da identidade excludente. Dessa forma, o autor aponta para uma possível apropriação do discurso de exclusão como uma forma de auto-valorização e auto-representação destes movimentos. Ao expor em suas letras seu cotidiano e suas reivindicações, ao abordar questões

étnicas e sociais, o hip-hop estaria utilizando sua própria singularidade como uma forma de demarcar suas diferenças, produzindo também um valor não só na sua subjetividade, como também um valor de mercadoria, um produto cultural. A letra dos Racionais MCs abaixo ilustra bem a questão da “inclusão às avessas”, evidenciando também algo que a “outra raça” tirou e sua busca por libertação.

Eu quero é devolver nosso valor, que a outra raça tirou.
 Esse é o meu ponto de vista. Não sou racista, morou?
 E se avisaram sua mente, muitos de nossa gente mas você,
 infelizmente sequer demonstra interesse em se libertar.
 Essa é a questão, auto-valorização esse é o título da nossa
 revolução.
 Capítulo 1: O verdadeiro negro tem que ser capaz de remar contra
 a maré, contra qualquer sacrifício.
 Mas no seu caso é difícil: você só pensa no próprio benefício.
 Desde o início, me mostrou indícios que seus artifícios são vícios
 pouco originais artificiais, embranquiçados demais.
 Ovelha branca da raça, traidor!
 Vendeu a alma ao inimigo, renegou sua cor.
 Mas nosso júri é racional, não falha por que?
 Não somos fãs de canalha!
 (*Júri Racional*, Racionais MCs)

Este rap apresenta o recurso à lógica binária de se afirmar por oposições, a partir de referenciais históricos da afrodescendência e do consumo, que passam a fazer parte do cotidiano também das favelas e a que algumas posturas mais radicais do movimento costumam se opor, apontando o “negro que renega sua cor” – o rapper que aparece no Faustão, o grupo que participa de evento com patrocinadores milionários, etc. Como dizem Thaíde e D.J. Hum no rap *Fúria Verbal*, “muitos rappers não estão nem aí para a comunidade, só querem dinheiro e fama”. Enfim, há ainda uma cobrança interna pela coerência e manutenção das identidades construídas a partir do hip-hop.

O hip-hop se expande cada vez mais, criando novas vertentes, abrangendo seu público e gerando novas representações. Em conseqüência, contradições e incoerências também passam a fazer parte do ambiente desta produção cultural. O importante é saber lidar com tais contradições, observar e analisar de que forma esses discursos são construídos.

Constatamos também nesse contexto a produção de identidades coletivas do hip-hop, por intermédio do estímulo à auto-valorização do indivíduo, afirmação e estima da identidade afrodescendente, bem como possibilidade de “ser alguém”,

ídolos e referenciais, quando rappers tornam-se heróis dessas comunidades. O hip-hop configura-se então como uma estratégia de resistência e sobrevive buscando saídas e brechas para se manifestar, promovendo jovens das periferias a protagonistas de um novo cenário.

2.2.1. Os *manos* e os *playboys* na distinção política e social do hip-hop

Como visto, as construções identitárias produzidas pelo discurso do hip-hop carregam uma série de representações, afirmadas aqui como oposições binárias, pois o discurso político, principalmente vindo de uma cultura popular, se torna uma via de expressão, a produção de um imaginário social e de uma realidade que vislumbra mudanças.

Na tentativa de afirmar a identidade estabelecida pelo hip-hop, as relações de poder se incluem neste processo. Este discurso demarca a posição de quem está dentro e fora de seu território. Para dizer quem somos, tomamos como referência o que não somos. Silva (2000) constata esta marcação da diferença também pelo viés da linguagem.

Afirmar a identidade significa demarcar fronteiras, significa fazer distinções entre o que fica dentro e o que fica fora. A identidade está sempre ligada a uma forte separação entre “nós” e “eles”. Essa demarcação de fronteiras, essa separação e distinção, supõem e, ao mesmo tempo, afirmam e reafirmam relações de poder. (SILVA, 2000, p.82)

Assim, como vimos, dentro desta fronteira demarcada os *manos* e os *playboys* são dicotomias enfatizadas em referência ao contexto social que se vivencia. Ser *mano* é vestir a camisa, ter a atitude do hip-hop, ser agressivo quando precisa e ser otimista e esperançoso no momento certo. Trata-se de estereótipos de imagem criados pela esfera midiática ou pelo próprio hip-hop, mas que servem para destacar algumas diferenças.

Ser *mano* e *playboy*, da *favela* e do *asfalto* são divisões presentes em discursos e letras de música, representadas por marcações simbólicas, principalmente em relação às condições econômicas destes grupos e o que eles podem desfrutar ou não.

A afirmação destas identidades delimitadas tem seu reflexo também no modo de vestir e no comportamento. Bonés, calças largas, gestual, enfim, tais simbolismos expressam o pertencimento a esta forma cultural. Mas é evidente destacar que nem todos os integrantes se colocam desta forma, para alguns não é preciso se “montar” num personagem para ser do hip-hop. Para estes, o hip-hop é mais uma filosofia de vida do que um grupo a pertencer e formas simbólicas a consumir, conforme complementa Buiudadoze, “a indumentária é uma mera fantasia, as atitudes são mais importantes que a alegoria apresentada.”⁴⁴

É importante considerar a afirmação de identidade também como uma forma estratégica. Segundo Cuche (1999), o conceito de estratégia em relação à identidade é utilizado em referência a um objetivo a ser atingido no contexto das lutas sociais de dominação.

O conceito de estratégia indica também que o indivíduo, enquanto ator social, não é desprovido, enquanto ator social, não é desprovido de uma certa margem de manobra. Em função de sua avaliação da situação, ele utiliza seus recursos de identidade de maneira estratégica. Na medida em que ela é um motivo de lutas sociais de classificação que buscam a reprodução ou a reviravolta das relações de dominação, a identidade se constrói através das estratégias dos atores sociais. (CUCHE, 1999, p.196)

A estratégia, no caso do discurso do hip-hop, representa uma forma de categorizar e “binarizar” sua fala, de modo que os conflitos sejam evidentes em suas reivindicações, estipulando os maus, os inimigos, quem está contra ou a favor do hip-hop.

Celso Athayde (2005) opina acerca dos “outros” presentes no discurso aderindo ao hip-hop, refletindo então acerca do debate sobre identidade.

Eu não vejo nenhum problema que a playboyzada curta rap, só que eu preferia que eles não curtissem. Na medida em que o outro lado da sociedade começa a curtir o rap, eles vão passar a tocar rap, gravar rap, passar a produzir rap e ser dono desse novo mercado que ela vai criar. Esse é o preço que se paga quando o homem branco, o homem do asfalto entra pra qualquer negócio. O primeiro a ser tirado do processo é o preto, como aconteceu com o samba. Eles morriam ou eram presos simplesmente por estar com um pandeiro na mão. O homem branco entra no samba, passa a estudar o samba, passa a ser dono do carnaval, o coloca num espaço público onde possa ser vendido, e todo lucro que gera é pra uso do homem do

⁴⁴ Depoimento cedido via e-mail. Nov. 2008.

asfalto, e para os pretos sobra somente o honrado e honroso cargo de empurrar cargo alegórico.⁴⁵

O D.J. carioca DMC (2005) vê positivamente os *playboys* aderindo à cultura hip-hop.

O hip-hop está promovendo uma revolução não só de costumes, mas também de pensamento, atitudes e posturas entre os seus seguidores. Quando um jovem de classe média branco vai aos bailes da periferia, vestem-se como os *manos*, compra e ouve o cd “e dá a partida para uma viagem pro mundo da informação e do autoconhecimento” (Racionais Mc's). Os jovens de periferia que são adeptos do movimento mudam radicalmente a sua postura perante desafios e dificuldades impostas pela sociedade.⁴⁶

Nesse sentido, é relevante considerar o seguinte fato – quando os *playboys* passam a ser os *manos* – ou seja, quando aqueles que eram considerados como não pertencentes a “essência” do hip-hop passam a aderir e representar esta cultura. A partir dos depoimentos acima é possível observar pontos de vista diferentes e que representam bem as duas principais vertentes do hip-hop, aquela mais radical e conservadora que questiona a presença de *brancos* e *do asfalto*, consumindo e representando o hip-hop e aqueles que vislumbram esse fato de maneira positiva, acreditando que o hip-hop pode atingir o maior numero de pessoas e que elas podem compreender sua verdadeira mensagem.

Ao perguntar sobre quem “tem posse” do hip-hop e se ele tem inimigos, um militante da cultura hip-hop respondeu:

Donos são todos que usam, os elementos desse gênero musical, para espalhar ou citar a “VOZ” de sua realidade ao mundo, indiferente do conceito empregado. Inimigos são as pessoas em geral, que vivem a julgar todos e tudo, pôr meio de seus preconceitos, enquanto existe egoísmo pessoal, lidaremos com esse mal.(BOREL VRAS, 2008)⁴⁷

Observa-se neste depoimento que as “pessoas”, de uma forma geral, podem ser as donas e as inimigas do hip-hop, dependendo do uso que se faz do mesmo. Se utilizado como um canal de manifestação de uma realidade, ele é bem

⁴⁵ CELSO ATHAYDE. Entrevista concedida à autora desta pesquisa na sede da Cufa Madureira, 2005.

⁴⁶ DJ DMC. Entrevista concedida à autora desta pesquisa por email, 2005.

⁴⁷ BOREL VRAS, depoimento retirado da comunidade “rap” do programa de relacionamentos Orkut. Abril, 2008.

empregado, entretanto, ao ser julgado ou estereotipado, torna-se um mal, um “inimigo” desta cultura.

Muitas peculiaridades cercam o imaginário sobre o hip-hop – seu discurso, suas práticas, a contestação, o estilo musical, a expressão artística e também seu viés militante. A política é um aspecto predominante do hip-hop enquanto movimento social. O “fazer política” é expressado de muitas formas e, no âmbito do discurso, a identidade é tida como um instrumento de afirmação e demarcação de territórios de pertencimento. O lugar da fala expressa o lugar social. Todavia, mesmo com um imaginário e um estereótipo formado sobre o hip-hop, com características que o determinam, as contradições e tensões surgem.

Aspectos que visam uma inserção e outros que visam uma ruptura coexistem nesse ambiente, muito pela emergência e afirmação não somente das identidades, mas também das singularidades que pressupõem posturas e opiniões particulares que muitas vezes se distinguem das oposições e correntes dentro do hip-hop e que geram outros tipos de comportamento e categorias. O importante é manter o debate dentro do próprio hip-hop de forma a desenhar e conhecer melhor seu papel dentro da sociedade, seja ele para a diversão, seja ele para a contestação, ou ambos.

CAPÍTULO III

O DISCURSO DO HIP-HOP SOBRE A MÍDIA: RELAÇÃO AMBÍGUA

*Mais tão dizendo por ai que você virou pop.
Quem tá errado a mídia ou o hip-hop.*

Mídia ou Hip-Hop, Jigaboo

A história do hip-hop nos mostra sua origem nos subúrbios de Nova York como uma expressão cultural da periferia. Com a difusão do mesmo e sua entrada no mercado, tal cultura popular também se confunde com a idéia de uma cultura de massa.

Este capítulo aborda uma forma de identificação ao hip-hop a partir de posturas relacionadas ao consumo e a mídia. Algumas correntes deste grupo classificam como “vendidos” aqueles que se “corromperam ao sistema”, ou seja, rappers, DJs, grafiteiros, entre outros que conseguiram um espaço na mídia para se divulgar e, conseqüentemente, difundir a cultura hip-hop. Nesse contexto, pretendemos analisar a questão da mídia enquanto “inimiga” para alguns, bem como o processo de evolução do estilo que, de letras contestatórias e agressivas, muitas produções migraram para o que pode ser considerado hip-hop entretenimento.

Assim, evidenciamos que através da sua veiculação, que muitos “outros” presentes no discurso do hip-hop, ou seja, aqueles que não fariam parte da “essência” do hip-hop⁴⁸, agora podem consumir e afirmar sua identidade a partir do mesmo; por critérios estéticos ou musicais, sem necessariamente ser um militante do hip-hop ou morador de periferia.

Este capítulo também pretende abordar o discurso midiático e seu agendamento sobre o hip-hop que, num momento, marginaliza e estereotipa tais culturas emergentes da periferia, mas, também as glamouriza. Nesse sentido, a indústria cultural exerce o poder de promover tais culturas a mercadorias fetichizadas de consumo.

Outra questão a ser refletida neste tópico é: até que ponto a vertente dita “não vendida” do hip-hop também não estaria inserida na indústria cultural, criando sua própria esfera midiática e se tornando também um produto desta indústria?

⁴⁸ Que seria o caso dos *playboys*, como exemplo.

A cultura midiática é responsável por atribuir condições para que os sujeitos construam sua subjetividade. Em tempos onde o próprio conceito de sujeito é problematizado, a cultura da mídia fornece cada vez mais materiais para os indivíduos se construírem e, conseqüentemente, afirmarem-se de acordo com sua aparência, estilo ou forma de vida adotada.

3.1. Da política ao entretenimento

Do seu processo histórico, o hip-hop se caracterizou pela sua atuação política, por ser uma expressão cultural vinda do gueto e para o gueto. No entanto, por ser oriundo das periferias, logo ele é cooptada pela mídia. Num primeiro momento, é tido como uma cultura do povo até ser visto como um grande produto a ser consumido, um novo mercado a ser explorado. Assim como ocorreu com o samba, a cultura da periferia é, num dado momento, identificada como um produto exótico e com grande potencial de mercado.

Graças às tecnologias midiáticas, o rap também pôde desenvolver sua condição mais politizada, tendo em vista o canto falado e denunciador que tem influências estéticas de estilos musicais jamaicanos, como citado no primeiro capítulo. A história da música negra norte-americana nos mostra que a cultura afrodescendente sempre esteve relacionada ao caráter contestatório. Conforme explana Kellner (2001, p.228):

O gospel surgiu como reação à opressão da escravidão, enquanto o blues expressava uma resposta ao racismo institucional, de tal forma que ambos refletiam o sofrimento produzido pela opressão e pela resistência a ela. O ragtime e o jazz baseavam-se nas experiências dos negros americanos em busca de uma linguagem musical que articulasse sofrimento e alegria, angústia coletiva e expressão individual, dominação e resistência. À medida que os negros foram migrando do sul para as cidades industrializadas do norte, criaram novas formas musicais para expressar suas experiências, produzindo, entre outras coisas, o *rhythm and blues*. Algumas dessas formas musicais e culturais muitas vezes se limitaram às áreas habitadas pelos negros, difundindo-se, sobretudo por apresentações ao vivo.

* * *

Como citado, o percurso do hip-hop brasileiro teve seu início nos bailes *black* do final dos anos 60 para a década de 70; as músicas de James Brown e Marvin Gaye davam o tom das festas. Do estilo *funky* e *soul* para os bailes charme, com

passinhos marcados, mais populares no subúrbio do Rio de Janeiro, passando para a febre da *disco music*, que não tinha uma ligação com o caráter político e contestatório da música negra americana até chegarem as primeiras manifestações do hip-hop, vindas em grande parte através do *break*.

Assim, esses estilos tinham como foco principal o fato de estar na periferia. Mas os primeiros *rappers* dos anos 80 começaram a voltar-se para a produção de discos, lançamento de selos e estúdios, criando desta forma sua própria esfera comercial, mas também aumentando as possibilidades de difusão de seus trabalhos e, conseqüentemente, seu público.

O fato mais marcante do lado comercial do hip-hop, a vendagem do álbum *Sobrevivendo no Inferno*, dos Racionais MCs, em 1997, de quase um milhão de cópias, somente pelo canal comunitário, abriu os olhos da indústria midiática para este forte mercado. Desde então, o hip-hop brasileiro começou a ser notado com outros olhos pela mídia. O grupo Racionais MCs reforçou sua imagem manifestando-se contra aparições na mídia, agregando outros grupos a essa postura, acreditando no poder manipulador do discurso midiático.

Logo, o discurso do hip-hop implica na luta contra essa forma de manipular a cultura para que ela não se insira nos moldes de um produto fabricável, vendável, consumível; afinal, o mais importante para eles é a mensagem. Sobre essa mensagem, o rapper Gog (Rocha; Domenich & Casseano, 2001, p.38) afirma que “o hip-hop tem um compromisso não só com a música, mas também com a questão social, inclusive passando mensagens positivas”.

O rapper enfatiza o poder de mensagem que o hip-hop transmite, por isso, sua grande preocupação com a cultura midiática. No entanto, deve-se ressaltar que a música do hip-hop se expandiu comercialmente criando estilos diversificados e expandindo seu mercado. Esteticamente, o potencial de criação sempre foi um ponto forte do hip-hop. Com a vasta possibilidade do uso da tecnologia do D.J., aliada ao talento do rapper, muitas variações podem surgir, contribuindo para o caráter versátil do hip-hop.

Ao cair na esfera midiática, o hip-hop agora abrange estilos outros que visam mais o lado do entretenimento, longe de um discurso político, tanto que hoje é

possível diferenciar *rappers* e cantores de hip-hop.⁴⁹ É evidente que isso, de certa forma, ampliou o público do hip-hop, transformando seus simbolismos iniciais. Todavia, mesmo inserido no contexto midiático, o hip-hop pode manter seu discurso reivindicatório, sendo crítico e satirizando até mesmo os próprios elementos da mídia e o estereótipo criado sobre o hip-hop.

Carro, mima, sexo, mina, tudo é dim vem pra mim
Falador, disciplina, shhhh deixa eu ganhar meu dim!
(*Meu Dim*, Jacksom)

Este trecho é parte da letra do rap *Meu Dim*, do rapper gaúcho Jacksom. O vídeo clipe deste rap é interessante no sentido denunciador do estereótipo do rapper que alcançou fama na mídia. Jacksom contracena com mulheres, carro de luxo e jóias, elementos típicos em vídeos de grandes rappers norte-americanos. Até então, é possível inclusive associar esta imagem ao rapper Jacksom, no entanto, na última cena, o rapper aparece vestido de modo mais simples e mochila nas costas, pedindo dinheiro ao rapper Marcelo D2 para pegar o “busão” de volta. Ou seja, sua realidade é outra e no vídeo, mostrou de forma irônica essa vertente com mais status de celebridade do hip-hop.

Douglas Kellner (2001) grifa a ambigüidade nessa questão, tendo em vista que mesmo as letras mais *undergrounds* do rap, ou seja, aquelas com maior teor de contestação, ainda que denunciem o lado comercial e a cultura hip-hop na esfera do capitalismo, também se utilizam do seu discurso para celebrar seu próprio sucesso na mídia:

Eu vim do Rio de Janeiro à Nova York levado pelo som
No Andaraí, no Brooklin, só tem sangue-bom
Vou te explicar como é que eu faço pra sair dessa merda
Eu tô sempre ligado, e mantenho minha mente aberta
Com dinheiro é muito fácil, todo mundo é feliz,
eu quero vê tira onda sem dinheiro como eu fiz
Eu tiro onda não é porque eu como muitas minas,
é pq eu continuo vivo e dessa daqui ninguém me tira
(*Eu tiro é onda*, Marcelo D2)

O rap se apresenta não somente como um estilo musical denunciador e reivindicador, freqüente no contexto das contraculturas, ele também é um

⁴⁹ Tal distinção é enfatizada pelo hip-hop, ao considerar o rap um de seus elementos que representa a música e a letra. Portanto, o cantar seria o rap e não o hip-hop, que significa a cultura de uma forma geral.

instrumento de expressão das questões vivenciadas dentro próprio hip-hop e seus dilemas, bem como uma forma biográfica de manifestar opiniões e compartilhar experiências de vida.

O que significaria, nesse sentido, cliques de hip-hop e rappers que antes mantinham uma postura de contestação e hoje exibem mansões, carros de luxo, jóias, falando de dinheiro e da quantidade de mulheres que eles podem ter?⁵⁰ Teriam eles “vendido” seu discurso? Acreditamos que se trata de exibir o potencial comercial do hip-hop enquanto produto e uma caricatura, uma exposição do quanto eles podem estar incluídos neste sistema, demonstrando o quanto de retorno financeiro o hip-hop pode trazer.

Assim, alguns rappers e cantores que conseguiram alcançar a fama através do hip-hop enfatizam em suas letras que não esqueceram suas raízes, o lugar de onde vieram, no intuito de amenizar o fato de estar fora desta comunidade agora, mas que ainda tenta representá-la. Como por exemplo, a música *Jenny from the block*, de Jennifer Lopez.

Don't be fool by the rocks that i got
I'm still, i'm still Jenny from the block
Used to have a little now I have a lot
No matter where I go
I know where I came from⁵¹

Neste caso, a cantora descendente de latinos, nascida no bairro do Bronx, enfatiza que mesmo com todo dinheiro e jóias que agora possui, não se esquece de onde veio e ainda busca representar sua comunidade.

O caso brasileiro parece um pouco diferente. O poder aquisitivo dos rappers de sucesso ainda não chega ao luxo ostentado pelos norte-americanos. Os rappers brasileiros, mesmo aqueles que já alcançaram um espaço na mídia, mantiveram uma certa postura reivindicatória e quando o discurso foge da crítica política, busca enaltecer o povo ou a cultura brasileira, ao misturar elementos como o samba, o

⁵⁰ Essa vertente mais comercial e ostentadora das conquistas financeiras obtidas através do hip-hop nos EUA foi denominada como *bling-bling*, fazendo alusão ao som dos grandes cordões de prata e jóias típicas usadas pelos rappers desse estilo.

⁵¹ *Não se engane pelo dinheiro que eu tenho / Eu continuo a Jenny do quarteirão / Costuma ter pouco, agora tenho muito / Não importa onde eu vá / Eu sei de onde vim.* Deve-se enfatizar que a cantora Jennifer Lopez não é uma rapper, no entanto pela banalização de se classificar tudo como hip-hop, suas músicas muitas vezes são inseridas nesse estilo.

forró, entre outros e muitos trazem um teor de otimismo e esperança quanto ao futuro.

Hoje, o hip-hop está em todos os lugares. Cantores de música pop e rock se renderam ao ritmo e fica até difícil avaliar, em termos musicais, o que é hip-hop, pois o estilo não se resume mais somente ao rap, e sim compreende uma mistura de sons e estilos que vão de influências da música árabe trazendo um apelo mais sensual às batidas eletrônicas com efeitos na voz dando um tom mais moderno e futurista as músicas. Neste caso, o hip-hop expandiu suas fronteiras estéticas e, a música do hip-hop, que antes era definida como rap, agora é apropriada por outros cantores e pode ser simplesmente definida como hip-hop. Assim, as “confusões” que fazem parte da tentativa de identificar o que é hip-hop se estabelecem, ao mesmo tempo em que se abre um canal diversificado para a identificação dentro do mesmo estilo.

3.2. Hip-Hop: fetichização e consumo

Atualmente, boates de classe média e alta têm seus dias dedicados ao hip-hop, rádios mudaram sua programação e programas no estilo surgem a cada momento nas principais capitais do país. Lojas, editoriais de moda, filmes, documentários e etc., tudo isso se deve à expansão do hip-hop via mídia.

Nos canais de televisão e no cinema, o hip-hop já tem seu espaço e público reservados. Novelas e seriados das principais emissoras mostram a periferia, que antes era configurada ao som do samba como trilha sonora, agora com as batidas do hip-hop, o break e o grafite compondo o cenário.⁵²

O cinema norte-americano já conta com rappers-atores há muito tempo. Snoop Dogg, DMX, Eminem entre outros já participaram de filmes de ação, comédia, bem como biografias. No Brasil não é diferente, e parece que o hip-hop está em toda parte. Documentários como *Fala Tu* (de 2003), que mostra a vida de três rappers cariocas, filmes como *O Invasor* (de Beto Brant, 2001) com o falecido rapper Sabotage, o documentário *O rap do Pequeno Príncipe contra as Almas Sebosas* (de Marcelo Luna e Paulo Caldas, 2000), o filme-musical *Maré, nossa história de amor* (de Lucia Murat, 2007) especiais de TV, presença de rappers em programas de

⁵² É o caso da novela *Senhora do Destino*, na qual as cenas de periferia tinham *Qual é?* De Marcelo D2 como trilha sonora.

variedades e participação em grandes eventos, enfim, por moda ou por reconhecimento de uma expressão cultural, o hip-hop se expande e se apresenta não somente enquanto cultura ou movimento, mas como também um produto.

Kellner (2001) aborda a questão do hip-hop enquanto mercadoria fetichizada:

Ao cair na esfera do consumo, ao se tornar um produto cultural, portanto, o rap pode facilmente transformar-se numa mercadoria fetichizada e num modo de assimilação. Suas técnicas também têm sido usadas em propagandas de tênis, carros e até alimentos (...). No entanto, todas as mercadorias comercializadas têm dois gumes, ou até mais. O rap mercadoria pode divulgar modos irreverentes de agir e pensar, dando força na luta contra o sistema de opressão. Pode funcionar apenas como amenidade e um divertimento, sendo cooptado para finalidades conservadoras. (KELLNER, 2001, p.248)

Tal discussão acerca da veiculação de bens culturais na mídia, transformando os mesmos em produtos, reflete-se no conceito de indústria cultural, versando sobre seu caráter de entretenimento. Segundo Adorno (1989, p.133), “o entretenimento não seria a mera antítese da arte, mas o extremo que a toca”. Ao cair na esfera midiática, o hip-hop agora abrange estilos outros que falam sobre festa e dança, longe de um discurso político. É evidente que isso, de certa forma, ampliou o público do hip-hop, transformando seu significado, mas mesmo inserido no contexto midiático, o hip-hop pode manter seu discurso reivindicatório, sendo crítico e satirizando até mesmo o próprio estereótipo criado pela mídia.

Sobre essa questão que permeia também outros movimentos reivindicatórios culturais, Paulo Shetara (2001) explana sobre a problemática da indústria cultural e a cooptação midiática.

Hoje em dia com a indústria cultural fica mais fácil difundir estilos de movimentos, pois a visibilidade social dos movimentos juvenis se dá na maioria dos casos pela música, roupa e comportamentos, mas ao mesmo tempo fica mais fácil ainda ele ser cooptado pela mídia e perder seu caráter revolucionário. A Indústria sempre está de olho na juventude para que ela quando crie movimentos legítimos sejam transformados e moldados em estilos novos de moda para se colocar no mercado à venda. (SHETARA, 2001, p.8)

É importante ressaltar que um dos pontos abordados no conceito de indústria cultural diz respeito ao predomínio da técnica sobre a idéia na obra de arte ou forma cultural, interferindo na reprodução. Além disso, deve-se frisar que a técnica

eliminar a idéia. Neste caso, traduzindo no discurso de alguns hip-hoppers contrários a mídia, tendo em vista que a mesma deturparia seu discurso.

A indústria cultural desenvolveu-se com o predomínio que o efeito, a performance tangível e o detalhe técnico alcançaram sobre a obra, que era outrora o veículo da Idéia e com essa foi liquidada. (ADORNO, 1989, p.118)

Shusterman (1998) destaca uma questão interessante que se refere à postura crítica do hip-hop mesmo dentro da esfera midiática e comercial, e para isso recorre a Jameson e suas categorias de análise do sistema mundial do capitalismo atual.

O hip-hop não se encontra fora daquilo que Jameson (numa afirmação organicista questionável) vê como o “espaço global e totalizador do novo sistema mundial” do capitalismo multinacional – como se os eventos contingentes e os processos caóticos de nosso mundo pudessem ser totalizados num só espaço ou sistema! Mas supondo tal sistema que existe, porque as implicações lucrativas do rap com alguns dos aspectos desse sistema deveria anular seu poder de crítica social? A crítica descentralizada que o pós-modernismo e o pós-estruturalismo fazem contra as fronteiras definitivas, fundadas ontologicamente, não se coloca seriamente a questão de estar “totalmente fora”? (SHUSTERMAN, 1998, p.162)

O rap, portanto, na visão do autor, poderia manter-se crítico e lucrar dentro deste sistema. Esta seria uma visão distinta sobre a idéia da perda de uma identidade do hip-hop ao veicular-se na mídia, tendo em vista que não haveria a necessidade de se estar “totalmente fora” para ser crítico e contestador.

Desde a origem do hip-hop sua preocupação comunitária sempre foi muito marcante. Seu canal periférico e sua mídia eram a comunidade. No entanto, foi devido a seus produtos difundidos pela indústria cultural e pelos meios de comunicação que sua propagação pelo mundo foi possível.

A socióloga Maria Eduarda Guimarães (in Rocha; Domenic & Casseano, 2001, p.92) atribui o fenômeno do hip-hop à sua difusão pela indústria cultural e afirma que “a expansão do rap só foi possível devido a esta indústria – pelos discos, videoclipes, e a moda dos rappers – que potencializou e ampliou as vozes vindas da periferia”.

Douglas Kellner (2001) também fala sobre a ligação da música negra com a cultura midiática para sua disseminação.

Foi um acontecimento significativo que a música negra utilizasse a cultura da mídia para disseminar seus significados, seus sons, suas vozes. Os anos 1950 foram uma época de proliferação das estações de rádio; e as novas tecnologias fonográficas punham métodos baratos de gravação à disposição da indústria estereofônica em expansão. (p.228)

Os meios de comunicação de massa são os responsáveis pela difusão das mercadorias da indústria cultural. Uma das características dos meios de comunicação é atribuir status⁵³, ou seja, quando há repercussão de um certo produto cultural ou de pessoas, causas, movimentos sociais na mídia seu status se eleva. Muitas pessoas aderem ao hip-hop por moda ou estilo de dança que ganharam visibilidade, na medida em que alguns rappers ganham o status na indústria cultural, sobretudo a norte-americana, cujas imagens se globalizam. Assim, a indústria enfatizaria mais o lado estético do hip-hop do que seu discurso e atuação social.

Sobre essa questão, o empresário de rap Aliado G (Rap Brasil, 2004, p.21) destaca que aqueles que gostavam de *techno* e *dance*, hoje têm no hip-hop uma nova opção, todavia absorvem um produto. “O que é uma coisa muito volúvel, porque esse público não é do movimento hip-hop. Esse público dança a moda que é ditada pela mídia. Você vê um cd da Malhação (seriado da Rede Globo) só tem rap”.

DJ TR (2007) explana que desde a idealização da cultura hip-hop pelo DJ Afrikaa Bambaataa não houve uma obrigatoriedade em manter uma posição militante nos discursos do rap, até porque a evolução da música, do mercado e da produção possibilita cada vez mais o surgimento de outros estilos dentro da música rap, daí também se estabelecem a dicotomia entre os mais politizados versus os mais comerciais.

Big Richard problematiza a questão acerca do que vem a ser uma “postura comercial” dentro do hip-hop.

Você pode se comercializar, mas o que é, mas o que é se comercializar? Todo mundo fala assim: o cara se vendeu, o cara é comercial...O que é ser comercial? Você fazer um rap! Vamos falar do instrumental: uma base bem trabalhada, um negócio estudado, pensado, nada que você fique parado só ouvindo, algo cansativo, e esse é o caminho que os americanos conseguiram dominar, e esse é

⁵³ Além de atribuir status a tudo e todos que são veiculados na grande mídia, no caso de movimentos musicais é enfatizada também a idéia de *estilo*. Reforça-se o hip-hop como um estilo a ser consumido pelos jovens que se identificam com o mesmo.

o caminho que, por exemplo, o Public Enemy conseguiu. Um grupo que eu acho bacana demais, eles vendem e não se vendem, ou seja, é comercial, porém eles têm um discurso e uma política extremamente positivista em relação à comunidade afrodescendente. (BIG RICHARD in DJ TR, 2007, p. 215)

Mano Brown, apesar da rejeição à esfera midiática adotada pelo seu grupo, acredita que fazer política é quando a música é compreendida e popularizada, comercial ou não.

Eu vou falar do meu caso: o Racionais, ele foi o grupo que quebrou as duas paredes – a do underground e do comercial – porque a gente pode ser os dois ao mesmo tempo, e rejeita os dois. Eu não tacho um rap de comercial, porque ele tem um refrão e tá sendo cantado na boca do povo. Eu não tenho essa visão simplória das coisas. Pra mim, rap é rap! Se o coração do povo aderiu à música, ela é, na minha forma de ver, mérito do compositor, porque, política de verdade, é se fazer entender. O cara que é compreendido, ele faz a política. (MANO BROWN in DJ TR, 2007, p. 223)

É evidente que nesta discussão existem alguns fatores importantes, inclusive a questão da sobrevivência. Como estar na periferia, economicamente desfavorecida e viver do rap? Estar com um rap nas rádios e vinculado a uma gravadora multinacional seria uma postura comercial; todavia, esta postura vislumbra possibilidades de visibilidade para os jovens das periferias que pretendem viver do hip-hop. Entretanto, neste debate sobre a posição do hip-hop em relação à mídia, um grande dilema se apresenta: visar à fama e dinheiro ou manter o vínculo com a comunidade? O lado comercial pode existir e ser criticado pelos integrantes do hip-hop, entretanto, a partir de sua divulgação pode-se ter conhecimento de toda a cultura hip-hop.

É necessário saber também quais critérios definem o que é ser comercial: o discurso, a vendagem ou a estrutura da música. Muitas músicas que apresentariam uma estética comercial com repetições e refrões fáceis podem conter um apelo crítico ou aquelas que são vistas como conservadoras podem atingir uma alta vendagem.

A produção de forma independente é uma das atitudes que os mais conservadores defendem. Cabe dizer também que a esfera de divulgação pela periferia pode ser considerada uma saída para as imposições da ideologia da indústria cultural, posto que esta indústria seria uma produção para as massas e não feita pelas massas. O canal comunitário seria uma forma de criar um ambiente onde

haveria maior interatividade entre produtores e consumidores. Todavia, cabe ressaltar que fundamentado no conceito de Adorno e Horkheimer, o ambiente comunitário também poderia ser a criação de outra indústria, posto que tais estudos visualizem dificuldades para a ideologia industrial de produção da cultura.

No livro *Hip-Hop, a periferia grita*, as autoras mostram sua visão sobre o canal de produção e divulgação independente do hip-hop.

A indústria do disco não atende o direito de quem produz, não tem controle da venda, não tem controle de catálogo. Quando se é independente, o resultado é de fato, uma ação mais direta na sua comunidade, na geração de emprego, no dinheiro que está sendo levado para a periferia então a música liberta a forma de negociação, de industrialização, proliferam pequenas empresas e cada grupo se torna uma pequena empresa. O dinheiro vai ser socializado de uma forma melhor do que se ficar na mão de quatro ou cinco grandes gravadoras. A independência implica controle da obra e garantia de não ser roubado. (ROCHA, DOMENICH & CASSEANO, 2001, p.39).

Neste mesmo livro, o rapper MC Ro\$\$i, do grupo Pavilhão 9, discursa sobre o mercado e o público.

A partir do momento em que você faz um cd, você está sendo comercial. Ter preconceito com as pessoas para as quais você vai tocar é bobagem. (...) O legal no Pavilhão é que nem todo mundo veio da periferia, mas todos do grupo têm a preocupação com a mensagem. O hip-hop está muito além de onde o cara vem, pois tem muito cara da periferia que bota a banca de mau, só fala de coisa ruim e não aponta solução. (in ROCHA, DOMENICH & CASSEANO, 2001, p.39).

As facilidades tecnológicas tornaram a produção de CDs mais acessível e, quanto à divulgação, as rádios comunitárias e a internet⁵⁴ também são grandes aliados. Ser comercial ou não e veicular seu trabalho na mídia são posturas pessoais, mas que indicam uma “identidade” assumida dentro da cultura hip-hop. Percebe-se que ir contra um viés comercial representaria uma “atitude de

⁵⁴ Convém ressaltar que, além de mídias alternativas, esses meios também proporcionam um canal para veiculação na considerada “grande mídia”. Também devemos enfatizar que os meios alternativos de comunicação, como rádios comunitárias, selos independentes e o uso da internet são a nova mídia do hip-hop, são ferramentas midiáticas a disposição dos hip-hoppers e que funcionam de forma efetiva para divulgação de seus trabalhos, mas que de forma contrária a considerada “grande mídia”.

resistência”, uma postura militante ligada à característica do discurso contra-hegemônico presente no hip-hop.

Tendo em vista o poder midiático, esta relação se torna ambígua, como enfatizado. Para alguns integrantes do hip-hop, estar na mídia é ingressar num sistema responsável pelo capitalismo, que promove a exclusão social e as desigualdades tão combatidas pelo movimento. Por outro lado, cabe ressaltar que o hip-hop se utiliza do canal midiático para reivindicar sua luta contra o preconceito, opressão e as desigualdades.

Em matéria intitulada *Rap carioca dá dinheiro?*, o site Movimento Enraizados⁵⁵ descreve a expansão do hip-hop na mídia – filmes, documentários e álbuns novos lançados – daí, é citada uma matéria publicada na revista Rap Brasil de 2002 com 39 grupos de rap do Rio e são lançadas as seguintes perguntas: destes 39 quantos estão inseridos neste cenário de expansão do hip-hop? Quantos estão com agenda de shows cheias, participam de novos filmes, se apresentam em programas de TV?

A questão de se lucrar com o hip-hop, de ter um espaço na mídia e estar numa grande gravadora – para aqueles que defendem esta tendência – é problemática no novo ambiente de expansão midiática dos produtos culturais; novas tecnologias proporcionam um ambiente alternativo para a divulgação do rap, já que muitos ainda não têm o espaço midiático tradicional aberto para seus trabalhos. Mas, ao mesmo tempo, este espaço permite o acesso gratuito das produções. Nesse sentido, a matéria citada acima sugere a saída para o lucro no mercado alternativo encontrada no nordeste com o tecno-brega que gera milhões de reais, o chamado *openbussiness*⁵⁶ que contribui para um contexto de certa sustentabilidade no cenário comercial do hip-hop brasileiro e, no caso específico, do rap carioca, que ainda mantêm os mesmos nomes bem-sucedidos há anos.

⁵⁵ *Rap carioca dá dinheiro?* Disponível em: <<http://www.enraizados.com.br/Conteudo/MateriasDetalhes.asp?ID=78>>. Acesso em Nov. 2008.

⁵⁶ Trata-se de uma nova lógica de mercado, baseada na economia aberta, na qual os grupos permitem que o comércio informal venda seus CDs, valendo assim mais a sua propaganda do que o lucro. Lucro este que será obtido através da quantidade de shows realizados em função do grande conhecimento pelo público.

3.3. Hip-hop x mídia

O hip-hop se configurou nos subúrbios de Nova York com um potencial de representação comunitária. Seu principal alvo de crítica era o poder dominante, incluindo a mídia, que formada por grandes corporações difundiria para eles somente os ideais do capitalismo. A população marginal e da periferia seria exibida somente com o estereótipo da violência e do vandalismo.

A partir desse contexto, a cultura hip-hop passa a se expandir e ser um alvo do mercado da própria mídia. Este mercado se desenvolvia e a idéia da mídia enquanto inimiga era mitificada no universo do hip-hop. Por isso, a questão se torna ambígua: de um lado a mídia representaria o lugar do discurso dominante criticado e, do outro, mais um canal para que o mesmo alcance um maior número de pessoas. Dessa forma se estabelecem as posições contra ou a favor, os “vendidos” e os “conservadores”.

Sobre essa questão, cabe citar um trecho da letra do rap *Mídia ou Hip-Hop*, do grupo paulista Jigaboo.

Eu vô fala porque pra mim tem muita coisa errada
 No movimento cadê talento e a união
 Quem é que é negro cem por cento irmão
 Eu já falei que não tem nada a ver
 Você pensar que o rap pra ser bom não pode vender.
 Como que eu vô mostra meu trampo,
 Eu canto não canto não fica no canto
 Garanto e chego arrebrandando tudo quebrando tudo,
 Usando as mãos como se eu fosse surdo mudo,
 Depois derrubo barreiras e o preconceito,
 Outros acham que não tem mais jeito.
 Mais e você o que tem feito pra mudar.
 Melhor meu rap numa radio que fora do ar.
 Mais e você o que tem feito pra mudar.
 Melhor meu rap numa radio que fora do ar.
 Mais tão dizendo por ai que você virou pop.
 Quem tá errado a mídia ou o hiphop.
 Mais tão dizendo por ai que você virou pop.
 Quem tá errado a mídia ou o hiphop.

Observa-se, portanto, a preocupação em abordar este assunto dentro do hip-hop. Ingressar na mídia ou tornar-se comercial passa a ser um dilema e um fator que poderia ir contra a “essência” comunitária a que o hip-hop se destinava.

O rap é utilizado com freqüência como uma forma de expressão não somente de posições críticas sobre política, violência e reivindicações, como também para se manifestar criticamente a respeito de grupos de posturas distintas. O exemplo a ser citado é bem significativo nesse sentido.

O rapper paulista Cabal possui um estilo mais pop com letras que falam mais sobre dança e diversão, como em seu primeiro rap de visibilidade nacional, *Senhorita*⁵⁷. Ele conseguiu um espaço midiático, gerando também mais discussões dentro do movimento. Assim, o rapper carioca MC Marechal, mais adepto da vertente politizada usou o rap como instrumento de sua opinião sobre Cabal.

Rima de merda, infantil, gastou uma faixa do CD
 Se esqueceu que avisei, bucha, não acha que é pra você
 A prepotência te limita, ce não entende meu caminho
 Eu mexo com verdade e vida e tu vai, mexe o corpinho
 Eu vi seu clip, tudo VIP, Ah, quem ce quer enganar?
 A Universal tem que pagar praquelas modelete entrar
 Sua corrente brilha (bling), mas uma Prova Cabal
 A ilusão do seu mundin', igual a ela não é real
 E diz ser muito mas eu vejo sempre o mermo flow.
 Sem conteúdo, fraco, ruim pra caralho. Yoooooo.
 Vai no Faustão, essas merdas que tu se sujeita.
 Lança sua blusinha rosa, maquiagem e sobancelha feita.
 Super MC? mó comédia, me copia.
 Única parte relevante na sua música é minha.
 "sua mina ouve meu rap" enquanto a "senhorita" chora.
 Falou merda, riu forçado? pela saco, ri agora.
 (...)
 Cumpadi tu é doente de entrar numa com o Ed-X.
 Mexe seu corpo falso enquanto minha alma tá aqui.
 (playboy) Rio não é Miami, rua não é MTV.
 Tu acha que o MR.Shock vai te ajudar? deixa eu rir
 O DJ Hum e o Bomba tão contigo por dinheiro.
 Pra qualquer um é óbvio que você não é verdadeiro.
 Quer ser da rua, vem pras ruas do Rio de Janeiro.
 Sua segurança não é pesada como meus parceiro.
 Temporada de Caça, aonde? tu não caça ninguém.
 Aliás, ai, na moral...o P.Rima é quem??
 Tu consegue ser tão ruim que sua estréia foi uma prova.
 Desde Legião Urbana, Daniel já tava na cova.
 Se ficar falando muito, vou roubar sua corrente.
 Vou dar pra favela, banhar alguns pente.
 ("Senhorita" é Kelly Key??) não, não, é Cabal.
 O novo viadin' da ala pop da Universal.
 (*Vai tomar no cu Cabal, Mc Marechal*)

⁵⁷ Refrão de Senhorita: "Ei, Senhorita. Não sei se você acredita. Em amor a primeira vista. Em amor a primeira vista. Ei, Senhorita. Você é a única da lista. Quando te vi dançar na pista. Você foi a mais bonita."

A letra segue um tom agressivo e forte, se utilizando de palavrões e informações que “denunciem” o caráter “vendido” de Cabal. Mc Marechal denuncia a diferença entre as temáticas que eles abordam ao dizer que ele “mexe com a verdade e a vida”, ao passo que Cabal “mexe com o corpinho”. É um ótimo exemplo que ilustra a distinção entre o rap politizado e o rap entretenimento. Ele segue com sua explanação, mencionando a gravadora multinacional que Cabal faz parte e cita o *bling* das suas correntes. Para os “politizados”, fazer raps voltados mais para o entretenimento é ser falso, somente visar a fama e o dinheiro, aparecer em grandes programas de Tv é um erro e não seria a função e o lugar do hip-hop. Após a repercussão deste rap, Cabal também se utilizou da música para dar uma resposta ao Mc Marechal.

Então vai a letra
 Pra quem vestiu a carapuça
 Querendo treta, brincando de roleta russa.
 Você é uma puta!
 Te trombei na rua
 Falei "marechal, não é pra tu aquela música" (temporada)
 Você abriu um sorriso, e falou "ta tranquilo"
 Disse que era uma homenagem, mais que vacilo
 Na Teodoro Sampaio e São Paulo eu digo
 Olhou no meu olho, apertou minha mão
 Falso Amigo
 Levou uma comigo
 Agora ta no perigo.
 O que você tem aqui você deve comigo
 Deve ser loque
 Deve desculpas pro Sinistro
 Eu te zoei no Love
 Você foi chorar pro Primo!(haha)
 Volto pro Rio
 Zé polviaram seu ouvido
 Menino confuso
 Ficou frustado perdido
 Muleque invejoso
 Comédia, fudido.
 Sem personalidade.
 As ruas sabem o motivo, de tudo isso
 Se não sabem deixa que eu explico:
 Nego viu a chance de ficar famoso e rico
 Eu tô no topo, e você tá correndo risco
 Pena que quando sai ninguém vai comprar o seu disco!
 (...)
 Não é questão de classe!
 Não é questão de pele!
 A questão é um pela saco que chorou pela.
 Tomou chifre!

Viu o clipe ficou triste!!
 Senhorita, meu C4 não resiste.
 Boneca possuída! Filha de uma égua!
 Vai ficar banguela!
 Depois não pede trégua!
 Desculpa Rodrigo, mais chegou seu fim!
 Sua música mais pedida é a que fala de mim!
 (*Foda-se dichinelo*, Cabal)

Cabal, portanto, responde a opinião do Mc Marechal sobre sua posição e espaço ocupado na mídia. O rapper paulista, em primeiro lugar, se refere a questões pessoais que os envolvem e depois expõe que Marechal também poderia ter um lugar na mídia, mas perdeu a oportunidade. Cabal diz estar “no topo” e, como qualquer polêmica também gera uma repercussão midiática, o rapper cita que a música mais pedida de Marechal agora é aquela que faz críticas a ele. Sobre esse aspecto, é interessante observar que, mesmo que Mc Marechal seja contrário a uma exposição midiática, ao lançar um rap polêmico como este, o rapper carioca também se expõe de certa forma.

O rapper Big Richard opina a favor de utilizar as oportunidades que aparecem, desde que se mantenha uma consciência e um discurso contundente.

Como é que a gente pode dispensar um veículo de comunicação que quer abrir as portas pra gente, e que também quer ganhar em cima da gente? Se fechar, não dar entrevista é a maior bobagem que eu já vi. (...) Sempre dei entrevistas, acho que você acaba se fortalecendo quando tem alguma coisa pra passar, quando tem consistência do que ta fazendo. (...) Mas se o cara quer aparecer por aparecer, eu digo a ele pra não ir, porque aí ele se queima. (BIG RICHARD in DJ TR, 2007, p. 316)

Quando se discute sobre a mídia e o hip-hop, é importante ressaltar a adesão a posturas já polêmicas e marcantes. Segundo alguns hip-hoppers, é importante sustentar um discurso e não simplesmente seguir uma linha ou comportamento de algum grupo se não tem condições, como também explana Big Richard.

(...) uma grande maioria segue o discurso deles de estar fora da mídia, naquela coisa de imitar o ídolo, queira ou não, eles são ídolos, e não só do público do hip-hop, mas do público de maneira geral. O cara fala isso porque ele não tem base pra outra coisa. E aí só pode falar isso mesmo. (BIG RICHARD in DJ TR, 2007, p. 318)

Mano Brown é famoso pela postura particular assumida pelos Racionais MCs sobre aparições e utilização da mídia.

Eu não sou contra, desde que eu não vá! Eu sou contra o Mano Brown na mídia! Eu não gostaria de ver o Mano Brown cantando o que ele canta na mídia! Se eu fosse um cara que curtisse os Racionais, eu não gostaria de ver o Mano Brown falando de mim pros playboys na mídia. Quanto mais o rap se isola, mais ele cresce. Isso faz as pessoas terem amor, porque a dificuldade faz a gente criar garra pelas coisas, amor pelas coisas. (...) Acho que a maior divulgação de um disco são as músicas. O que tem dentro dele! Não o que é falado fora dele! (MANO BROWN in DJ TR, 2007, p. 327)

No depoimento acima citado, Mano Brown enfatiza “Quanto mais o rap se isola, mais ele cresce.” Todavia, é relevante considerar que reforçando uma imagem contestatória e radical, sendo contrário a mídia; ele, o grupo e seu rap produzido também passam a ser produtos, estilos de vida e comportamentos a serem consumidos; suas posturas podem ser contra o rap enquanto produto, mas não deixam de se tornarem produtos nesse contexto.

DJ Jhonny faz uma crítica severa à mídia, embora a considere necessária.

A mídia, ela é podre! Se a mídia é podre, a MTV não é mais bacana que a Globo. A única TV que eu vejo que tem um pouco de liberdade ainda é a TV Cultura de São Paulo, porque nos outros estados eu não tenho conhecimento. Então, quando o XIS vai à Casa dos Artistas, por exemplo, e o grupo lá da p...no *Yo! MTV Raps*, com o Thaíde apresentando o Yo!, não quer dizer que seja melhor ou pior que a Casa dos Artistas. É mídia! É uma janela que ta na sala de todo mundo e que todo mundo vê. A mídia é necessária porque, sozinhos, Rio Negro e Solimões (dupla sertaneja) não conseguiriam vender um milhão de cópias de discos lá no interior. O rap não chega a isso, mas a gente precisa de mídia para as pessoas saberem que o que a gente faz é música. (DJ JHONNY in DJ TR, 2007, p.321)

O rapper Suave reflete acerca da posição de “vendidos” e considera a mídia como um canal para divulgar o hip-hop e atingir um público maior, que pode se identificar ao mesmo.

O pessoal acha que ta se vendendo. P..., apareci na Globo, sou vendido! Não é assim. A Globo vai te mostrar pra um público que talvez nem esperasse se identificar com você, e se aquele público se identificar, melhor! É mérito seu! A Globo foi só um canal pra você atingir aquelas pessoas e você não conseguiria isso sem ela. É como uma gravadora: muita gente critica as multinacionais, que funcionam como a televisão. A multinacional consegue mandar meu produto pra lugares que uma independente não vai conseguir. (SUAVE in DJ TR, 2007, p. 325).

Shetara (2001, p.39) cita que o hip-hop apresenta um fator diferencial: ao se expressar através de seus elementos, ao contrário de outros estilos, o jovem “busca uma alternativa diferente à concepção neoliberal que tentam nos impor garganta abaixo”. Entretanto, é importante ressaltar que ao ser veiculado na mídia e se tornar um produto consumido por um nicho de mercado, esse público-alvo pode se identificar e se expressar por uma questão de estilo e fora de uma postura política.

O autor ainda comenta sobre as contradições presentes no seio do movimento.

Temos vários problemas de contradições no movimento, alguns cantam contra as drogas, mas as usam; ao mesmo tempo em que se fala de união, o que se vê muitas vezes é cobra comendo cobra: disputas, guerra de egos e vaidades nos bastidores, devido muito a este clima de mercado e mídia, já que o público é grande, mas ainda as alternativas de se conseguir um lugar ao sol são poucas. (...) Por mais que tenhamos avanços, ainda somos desorganizados, não sabemos se queremos apenas gravar cd's e “mandar mensagens” ou se transformar num movimento revolucionário que irá negar a estrutura cultural vigente para atingirmos nossos objetivos. Combatemos o imperialismo americano, mas o hip-hop é de lá; criticamos o consumismo, as roupas de marca, mas usamos Fubu, Adidas, Nike; criticamos a indústria fonográfica, mas sonhamos em gravar um cd; critica-se a mídia, mas busca-se o sucesso e mostrar seu trabalho para o maior número de pessoas possível; criticasse os políticos, mas estamos os sendo a cada vez que subimos num palco e damos nossa mensagem falando de assuntos que envolvem aspectos sociais. (SHETARA, 2001, p. 39)

O discurso de forma binária e dicotômica, adotado muitas vezes pelo hip-hop, ou seja, a demarcação de uma fronteira que diferencia os *manos* e os *playboys*, a *periferia* e o *asfalto*, é fundamental para a compreensão deste debate. Pois, a partir da expansão do hip-hop via mídia, há uma maior chance de visibilidade para seus artistas; contudo, o hip-hop também pode se tornar um produto nas mãos dos “outros” cujo discurso binário se refere. Para exemplificar essa questão podemos citar o evento *Skol Hip Hop Manifesta*, realizado no início de 2004, no Rio de Janeiro e em Florianópolis, de proporções nunca antes vista pelos adoradores de hip-hop no Brasil.

O orçamento do festival foi em torno de R\$ 4,2 milhões, patrocinado pela Skol e organizado pelos empresários Luciano Huck, André Luiz Calainho e Pedro Paulo Diniz. Daí a polêmica: os responsáveis eram milionários e totalmente fora da cultura

hip-hop, havendo opiniões distintas quanto à participação dos artistas nacionais no evento.

Nesse sentido, observamos que embora alguns rappers reforcem sua postura contestatória contra a mídia e o interesse de grandes empresas no hip-hop, o mesmo é vislumbrado enquanto grande potencial de mercado, enfatizando seu caráter de produto.

As atrações principais foram os rappers norte-americanos conhecidos mundialmente como Snoop Dogg e Ja Rule. Os artistas nacionais foram SP Funk, Thaíde, Marcelo D2 e RZO. Os Racionais MC's e MV Bill se recusaram a participar do evento. Na ocasião, o rapper carioca declarou que seria importante que o evento tivesse uma contrapartida social. Já a organização do evento rebatia afirmando que o festival tinha um caráter de conscientização do hip-hop enquanto cultura.

O rapper Marcelo D2 esteve no festival. Ele é criticado pela vertente mais politizada do hip-hop⁵⁸, por se apresentar em programas de grandes emissoras, boates de “boys”, inclusive lançamento de grife como a *Mandi*, na badalada loja paulistana *Daslu*.

Xis, o rapper que causou muita polêmica por participar do programa *Casa dos Artistas* (SBT), teve seu nome ligado a vários eventos patrocinados por grandes empresas como o *Red Bull Hip Hop Rua* ou o *Vivo Hip Hop* e não vê problemas nisso, já que a cultura hip-hop foi criada em cima de marcas, como a *Adidas* que patrocinava o Public Enemy (um dos primeiros grupos de sucesso do rap norte-americano).

O rapper Ice Blue (Rap Brasil, 2004, p.14) integrante dos Racionais Mcs diz que a “mídia serve muitas vezes, mas ela também destrói e ela pode te colocar no topo e em dois minutos pode fazer você cair”.

Celso Athayde, produtor do MV Bill tem uma opinião relevante no que diz respeito à apropriação da cultura hip-hop por grandes empresários.

É normal que o homem poderoso se aproprie da cultura. O que não é normal é que você faça parte de um movimento que se diz de resistência e não resista a isso. Ou uma coisa ou outra. Nesse caso específico, a gente sabe de vários empresários que já namoram, vão namorar o hip-hop como mais um produto de venda. Até aí não tem problema nenhum, as pessoas investem naquilo que querem investir.

⁵⁸ Para encontrar opiniões críticas sobre Marcelo D2, ver o site <http://www.revistaparadoxo.com/materia.php?ido=534> ou acessar a comunidade do site de relacionamentos Orkut <http://www.orkut.com.br/Main#Community.aspx?cmm=230070>.

A diferença é quando a cultura de pobre parece não ter dono, as pessoas chegam sem pedir licença, existe uma história por trás disso. Os jovens da periferia vivem com o básico para a sobrevivência, sem o apoio do Estado, e criam alternativas de vida para serem felizes, então novamente vêm os empresários com o apoio desse mesmo Estado e sufocam mais uma vez esses jovens, negando a eles a possibilidade de continuar com a sua cultura que pode ser violentada. E, utilizando o próprio dinheiro desses jovens, porque a renda é pública.⁵⁹

Em relação à identidade, o empresário e produtor acredita ser normal que jovens de outras classes se identifiquem somente com o modo de se vestir e/ou estilo de dança, sem necessariamente inserir-se no movimento e absorver seu caráter de contestação. Isso se deve também ao processo de globalização e formação das identidades. É possível consumir e se identificar somente com uma “fatia” de determinada cultura.

Portanto, além das posições dos hip-hoppers sobre a veiculação de sua cultura na mídia, também se deve apontar o agendamento da mesma em relação ao hip-hop. Observa-se, por vezes, a “demonização” de culturas “à margem” e, em outros momentos, o enaltecimento de produções culturais periféricas

Dessa forma, enfatizamos duas formas de exposição e cooptação do hip-hop pelo discurso midiático: ele pode ser exposto como um produto marginalizado, uma ameaça à sociedade, um movimento transgressor de acordo com preceitos morais assimilados e também pode ser glamourizado, um produto que “salta os olhos” em face da sua expressão visual e verbal, um movimento que chama a atenção.

Tal processo também pode ser identificado ao trajeto do samba e do funk, “ritmos” populares emergentes das periferias que tiveram e têm visibilidade a partir destes dois momentos de veiculação midiática. Geralmente, estes tipos de manifestações culturais têm ligados à sua trajetória o estereótipo da violência, da malandragem (num sentido pejorativo) e da criminalidade. Nesse sentido, vale ressaltar a importância em se observar essas formas distintas do agendamento midiático sobre as culturas populares. O forte apelo juvenil colabora para a visão glamourizada do hip-hop e de outras culturas. O jovem da periferia encontra nesse ambiente formas de sociabilidade, de inclusão no debate social e de integração no espaço urbano.

⁵⁹ CELSO ATHAYDE. Entrevista concedida à autora desta pesquisa na sede da Cufa Madureira, 2005

Sobre o debate acerca da glamourização/estigmatização do hip-hop e do funk, Herschmann (1997) explica:

Curiosamente, o funk e o hip-hop, ao lado de outras importantes expressões culturais populares e de massa, ocupam uma posição marginal e ao mesmo tempo central na cultura brasileira. Os segmentos populares associados a esse tipo de manifestação cultural, embora freqüentemente, excluídos e estigmatizados, estão também em sintonia com a lógica do capitalismo transnacional. É como se nessa articulação entre exclusão e integração lhes fosse demarcado um território a partir do qual adquirem visibilidade e representatividade. São expressões culturais razoavelmente bem-sucedidas e incorporadas na agenda do mercado, que permitem tanto uma visão crítica e/ou plural do país quanto a sua mediação e administração pelas estruturas que gerenciam os ritmos do espetáculo e do consumo. (HERSCHMANN, 1997, p. 66)

Na medida em que o hip-hop foi surgindo no cenário brasileiro, por ter se estabelecido nos guetos de população pobre e maioria negra, também sofreu seus estigmas. A dicotomia criminalização/glamourização pode ser também exemplificada no seguinte caso: a polêmica envolvida na divulgação do clipe “Soldado do Morro”, no qual MV Bill relata a realidade da violência nas periferias e o acesso a armas. Ele aparece armado e isso foi um sinal para que a mídia o julgasse responsável por fazer apologia ao crime. A polêmica continuou quando, durante a edição do *Free Jazz Festival*, em 1999, o rapper apareceu com um revólver de brinquedo na cintura. A mídia mais uma vez o estereotipou enquanto criminoso, deixando de citar que o revólver estava envolvido em um lenço branco com o slogan “Eu sou da paz!”⁶⁰.

O discurso hegemônico ou o midiático pode ser uma instância que definiria a identidade das minorias. De acordo com Guattari (2006), a mídia seria um dos instrumentos de produção de subjetividade que perpassam as vidas dos indivíduos. A partir disso, trabalhamos com a idéia de que tais grupos e movimentos sociais carregam um discurso *reativo*, como visto anteriormente.

Denys Cucho (1999) aponta duas formas de se determinar as identidades. A auto-identidade, aquela onde o indivíduo se define e a hetero-identidade, definida por outro. Nesse sentido, o autor traça uma associação da hetero-identidade com os discursos de minorias.⁶¹

⁶⁰ BENTES, Ivana; HERSCHMANN, Micael. *O espetáculo do contradiscurso*. In: Folha de São Paulo, Caderno Mais, 18 mar 2002.

⁶¹ Deve-se considerar que o discurso de minorias também permeiam essas duas categorias, se se pensar que esses discursos pregam uma auto-identidade por um viés positivo. Todavia, esta citação

Em uma situação de dominação caracterizada, a hetero-identidade se traduz pela estigmatização dos grupos minoritários. Ela leva freqüentemente neste caso ao que chamamos uma “identidade negativa”. Definidos como diferentes em relação à referência que os majoritários constituem, os minoritários reconhecem para si apenas uma diferença negativa. Também pode-se ver o desenvolvimento entre eles dos fenômenos de desprezo por si mesmos. Estes fenômenos são freqüentemente entre os dominados e são ligados a aceitação e a interiorização de uma imagem de si mesma construída pelos outros. A identidade negativa aparece então como uma identidade vergonhosa e rejeitada em maior ou menor grau, o que se traduzirá muitas vezes como uma tentativa para eliminar, na medida do possível os sinais exteriores da diferença negativa. (CUCHE, 1999, p.185)

A “identidade negativa” pode ser o estigma que grupos e minorias carregam. Ainda sobre o estereótipo dessas culturas, vale citar mais um momento de estigmatização midiática. Como citado no capítulo anterior, em função de suas características educativas, o hip-hop vem sendo utilizado como exemplo para políticas públicas e vem recebendo apoio de instâncias governamentais. Acerca deste tipo de apoio, a jornalista Barbara Gancia deu sua opinião na Folha de São Paulo. (em anexo, segue artigo na íntegra)

Em um país em que o presidente da República acha espirituoso falar em "ponto G" em coletiva de imprensa, distribuir dinheiro público para ensinar a jovens carentes as técnicas do grafite ou a aspirantes a rapper como operar pick-ups, pode até parecer coisa natural. Mas eu pergunto: a que ponto chegamos? Desde quando hip-hop, rap e funk são cultura? Se essas formas de expressão merecem ser divulgadas com o uso de dinheiro público, por que não incluir na lista o axé, a música sertaneja ou, quem sabe, até cursos para ensinar a dança da garrafa? O axé, ao menos, é criação nossa. Ao contrário do hip-hop, rap e funk, que nasceram nos guetos norte-americanos.⁶²

Este artigo foi muito polêmico e, praticamente em todos os sites de hip-hop, foram divulgadas respostas a essa publicação. Abaixo segue um exemplo:

É fácil do alto da torre de um castelo no Itaim bibi, zona nobríssima de São Paulo, falar sobre o que é, ou não, cultura, na periferia. Essa raça dá nojo, não pela arrogância, mas pela ignorância, quem disse pra ela que o rap vem dos Estados Unidos? Outra coisa, Elvis Presley que eu saiba não é brasileiro, e, no entanto, na periferia, ninguém quer satanizar os roqueiros. Se o boy quer cheirar com o

ênfata a reivindicação destes discursos associada a um caráter reativo no qual, um “outro” superior me definiria.

⁶² GANCIA, Bárbara. *Cultura de bacilos*. Folha de São Paulo. Publicado em: 16 mar 2007. Acesso em Jun. 2008.

dinheiro do papai, o quê nós temos a ver com isso? Se a patricinha bebe Wisky com energético na boquinha da garrafa, e se elas querem entrar em Ecstasy ao som do putz-putz, o que nós temos a ver com isso? Aliás, que bela cultura, hein? Deu outro vacilo ao dizer que o rap faz apologia à violência, quando? Ao dizer que a maioria dos políticos são corruptos? Que as escolas públicas são piores que a febre? Quando falam da hipocrisia dos ricos com suas ONGs preconceituosas? Ou quando cantam sobre a miséria imposta pelo desemprego ou dos baixos salários que beiram a escravidão? ⁶³

O hip-hop, assim como outras manifestações culturais da periferia, desperta polêmica. A associação com o crime, a dita origem norte-americana, entre outros, são geralmente os principais alvos quando se pretende estigmatizar essas manifestações. O essencial quando se pretende polemizar é conhecer o que está sendo criticado.

A mídia, além de promover estigmas, pode ser uma grande beneficiária e um canal para a visibilidade de novos atores sociais e protagonistas de um novo cenário, com maiores possibilidades de expressão e agentes de mudanças. A ambiguidade no uso do meio midiático persiste, bem como posturas distintas quanto a essa questão. Assim, cabe ao hip-hop enquanto movimento promover mais debates e discussões acerca do tema, pois ao mesmo tempo em que é importante que o hip-hop não perca sua “essência”, essa mesma “essência” deve ser levada ao maior número de pessoas.

3.5. Espetacularização do discurso do hip-hop

Desde os anos 60, inspirados nas figuras de James Dean e Marlon Brando, os jovens “compraram” a imagem da rebeldia. Nessa época, não havia muita ligação com um discurso político e reivindicador, somente jaquetas pretas e cabelos com gel que marcavam uma atitude transgressora, o “rebelde sem causa”. Não precisamos se esse foi realmente o ponto de partida dessa atitude rebelde juvenil, mas com certeza, tal referência se torna marcante. Desde então, a juventude se manteve ligada a uma idéia de transgressão e rebeldia, que muda de acordo com os cenários sociais nos quais está inserida.

⁶³ VAZ, Sérgio. *A cultura dos vacilos*. Disponível em: <www.colecionadordepedras.blogspot.com/2007/03/periferia-ataca-ku-klux-klan.html>. Publicado em 18 mar 2007. Acesso em Jun.2008.

O discurso da rebeldia e da transgressão sempre esteve ligado a essa atitude do “contra”, em oposição a dominância e a não se tornar um produto desse “sistema”. Poder, consumo e mídia, desde os discursos do movimento punk, principalmente, foram grandes alvos de críticas, pois a juventude que não queria se tornar alienada destas instâncias de poder e de subjetividade.

Em meio à Guerra Fria, os punks rejeitam tanto o capitalismo como o consumismo. Eles consideram o governo totalmente dispensável, com seus impostos, regras, regulamentos e políticos corruptos. Acreditam que a própria comunidade pode prover suas necessidades e serviços fornecidos pelo Estado. Eles prezam a liberdade individual e, como decorrência das escolhas de cada um, a responsabilidade pessoal dos atos. (UEHARA, 2006, p.65-66)

O punk é um bom exemplo que pode ser associado a esta atitude contrária a dominância, embora a mesma figure como uma “via de mão dupla”, para a visibilidade de seus discursos. Como visto na citação acima, o punk rejeitava o capitalismo e o consumo, todavia, seu comportamento e estilo tornaram-se um produto com grande potencial de mercado. O hip-hop também nascera com sua atitude social e crítica bem definida, mas ao ser massificado se tornava um estilo de vida, uma mercadoria assumida e consumida por uma “tribo” urbana.

Uma das mensagens subliminares dos punks era: não se deixem guiar nem julguem os outros pelas aparências. Abaixo o consumismo e a ditadura da moda. Usem as roupas até rasgarem, furarem. (...) No entanto, décadas após o surgimento do movimento punk, o sistema absorveu tudo que fosse interessante, vendável e lucrativo. Contraditória e ironicamente, o que mais existe hoje são bandas punk de butique, modelos de alta-costura em estilo sadomaso com pitada punk, jeans tratados e rasgados artificialmente que custam uma fortuna. E as pessoas, sobretudo as de alto poder aquisitivo, vestem-se assim porque está na moda, porque é legal ser diferente, chamar atenção aparentando rebeldia. Alienadas e distantes de tudo o que foi um dia punk. (UEHARA, 2006, p.68)

Entretanto, observamos uma ambigüidade nessa atitude contrária ao consumo e a mídia, principalmente no contexto do hip-hop enquanto cultura da periferia, uma classe social que anseia por uma visibilidade de seus discursos. Ao passo que o consumo é criticado por estes jovens, ele também significa uma ascendência a um status social que os define no contexto da contemporaneidade.

Deisimer Gorczevski, em seu trabalho *Hip-Hop e a mídia no cenário urbano*, explana sobre a relação dos jovens das periferias e o consumo, considerando a atitude rebelde.

Conquistar visibilidade para os jovens das periferias tornou-se a possibilidade de não repetir os caminhos de seus pais, na sua maioria, operários remanescentes do período pós-industrial ou já desempregados, e/ou atividades informais. Se o espaço do trabalho, em nossa sociedade, é ainda considerado o lugar onde se constituem as relações sociais e se produzem valores simbólicos, parece que o fato de estar fora desse campo é o mesmo que estar transgredindo. Então, essa atitude parece ser a mais evidente da rebeldia juvenil urbana. Quer dizer, se ter um trabalho, um emprego, era motivo de honra para os pais operários, para os filhos dessa categoria em extinção essa situação valoriza o consumo. (GORCZEVSKI, 2003, p.7)

É importante observar que estas personagens buscam estratégias e também criam sua própria mídia para ganharem visibilidade pública e manterem seus discursos, como programas nas rádios comunitárias, selos independentes, sites na internet, entre outros. (GORCZEVSKI, 2003)

Assim, dizemos que cada tribo urbana ou movimento cultural surge e representa o contexto social no qual faz parte, suas motivações e reivindicações de seus discursos que são reflexos de sua época. Em relação ao hip-hop, ao passo que o cenário de descaso, desigualdade e violência são temáticas constantes desse movimento, ele também se insere na emergência de manifestações culturais da periferia que cada vez mais se integram ao espaço urbano e ganham maior espaço para difusão de suas palavras.

A mídia, portanto, se apresenta de forma dicotômica, na qual o hip-hop é um produto e um consumidor da mesma. Nesse sentido, devemos mencionar a emergência de novos atores sociais no contexto da espetacularização do discurso. Atualmente, não importa somente apresentar um discurso coerente, a alta visibilidade e a espetacularização também são fundamentais. A fala da periferia, representativa de um contradiscurso de resistência se faz presente também nos agendamentos midiáticos.

Assim, diferentemente de uma perspectiva apocalíptica ou demonizadora das mídias (e mesmo dos veículos de comunicação tradicionais) poderia sugerir, há um enorme potencial de luta para os grupos minoritários na esfera midiática, desde que eles saibam se

espetacularizar, realizar operações de linguagens e processos de engenharia midiática. Os grupos minoritários e excluídos devem atentar para essas possibilidades, explorando, na medida do possível, especialmente as novas mídias de caráter interativo que ainda não estão regulamentadas e abrem um novo campo para ações participativas. (HERSCHMANN, 2005, p.155)

Em relação à manifestação dos discursos, Herschmann (2005) destaca que a ideia do espetáculo e da visibilidade são aspectos que fazem parte da biopolítica⁶⁴ emergente no contexto do Império, ressaltando que “o espetáculo pode também ser agenciado pelas minorias e usado como estratégia para se alcançar mobilização social e realizar “resistências”, agendando e mobilizando diferentes públicos em torno de um conjunto de questões lançadas na cena midiática.”

O autor também ressalta que o espetáculo contemporâneo, principalmente na esfera midiática não representa somente um esvaziamento de interesses dos indivíduos pelo social, pelo coletivo e pela política; este contexto é visto pelo autor de forma estratégica, para o alcance de êxitos e alta visibilidade dentro da cultura midiática e seu reconhecimento na sociedade, conseqüentemente.

Consideramos então, a mídia não somente como uma instância marginalizadora de movimentos minoritários ou culturas populares, bem como um canal que – sabendo se utilizar do espetáculo – pode fazer emergir e legitimar discursos, atingindo maior público e causando uma mobilização social.

A espetacularização do discurso do hip-hop pode ser vista como estratégias, através da esfera midiática tradicional ou alternativa, para que a cultura hip-hop possa ser encarada com maior relevância pela sociedade e compreendida de uma maneira mais clara. Se, num primeiro momento, a mídia mostra o jovem da periferia como uma ameaça, um “marginal” e o criminaliza, por intermédio da alta visibilidade das ações do hip-hop, o jovem da periferia atendido pela Cufa ou por outro projeto social, o jovem que se torna um dançarino de break e viaja pelo mundo trabalhando ou o jovem que passa a ser D.J e consegue se manter, passa a dar maior credibilidade a cultura hip-hop e ser exemplo de performances positivas da periferia que a mídia agora agencia.

Não pretendemos estabelecer uma posição sectária quanto às posturas, determinadas aqui como binárias, dos integrantes do hip-hop sobre a mídia. Outras

⁶⁴ De acordo com Hardt e Negri (2003, p.107), fala-se em biopolítica quando da “análise crítica do comando é feita do ponto de vista das experiências de subjetivação e de liberdade, isto é, de baixo.”

posições além do “contra” e “a favor” são assumidas. O debate acerca da mídia enquanto um aparelho do discurso dominante tem se apresentado mais flexível nos últimos anos aqui no Brasil com o crescimento do hip-hop no mercado. Entretanto, ainda representa uma problemática presente no discurso do hip-hop.

Tendo em vista este debate, vale refletir: Qual o papel do hip-hop na mídia? Ele fala para atingir a quem? Será que falta uma liderança dentro do “movimento”? Afinal de contas, a mídia (manipuladora ou não) já faz parte do nosso cotidiano, existindo talvez uma “falta de costume” de nossos ouvidos e olhos às manifestações críticas.

Como um produto midiaticizado, o hip-hop passa a aumentar sua esfera de consumo, atingindo inclusive os “outros” que estavam excluídos do discurso do hip-hop. Os brancos, os playboys, os jovens de classe média e alta passam não somente a consumir, como também a se afirmar enquanto *hip-hoppers*. Por isso, talvez ainda permaneça esse dilema sobre a mídia. Onde residiria o problema: na própria veiculação da mídia ou no consumo de uma cultura periférica por classes mais favorecidas economicamente?

Nestes depoimentos e discursos, observamos a constante questão sobre uma “essência” que definiria o hip-hop, principalmente quando esta é associada à política, à identidade afrodescendente e à periferia. Ressaltamos mais a busca por um essencialismo na afirmação dessas identidades, no qual sua difusão na esfera do consumo traria uma homogeneização do seu público, não ficando somente restrito as classes mais populares. Trata-se de uma hipótese para a manutenção da identidade *hip-hopper*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ambiente igualitário que está aberto a quaisquer formas de afirmação? Ambiente que impõe fronteiras e demarca oposições? O hip-hop tem dono? O hip-hop pertence a todos? Como estar na mídia sem se “vender”? Estas e outras perguntas permearam nossa pesquisa e, antes de tecer alguma opinião conclusiva, é preciso responder que o hip-hop engloba tudo isso e é mais do que isso.

Para abordar nossa problemática, em primeiro lugar, consideramos relevante trazer a discussão sobre o conceito de identidade. A identidade vista enquanto essência já não consegue “acompanhar” o sujeito pós-moderno, fragmentado e que a todo momento (re)constrói suas identidades. A identidade como essência então tem seu predomínio, enquanto termo, idéia no senso comum e um instrumento de afirmação estratégica de discursos contra-hegemônicos.

No caso do hip-hop, vimos que sua “essência” é definida a partir de uma série de identificações, como o ser negro, morar na periferia ou na favela, possuir a atitude *mano*, a vestimenta, entre outros. É evidente que isso não é uma regra, mas podemos constatar esta “rigidez” na constituição da identidade hip-hopper.

O discurso do orgulho negro, politizado e consciente perdura no caminho de evolução do hip-hop, mesmo ao verificarmos a existência de outros tipos de raps, que não visam o senso crítico e somente o entretenimento. Todavia, foi a partir deste caminho politizado e consciente que a “essência” negra e periférica se solidificou.

As letras de rap, como visto, então passaram não somente a relatar o cotidiano de descaso de comunidades negras e hispânicas (no caso dos EUA) e de negros e mestiços de periferias e favelas (no caso do Brasil), mas também incluíam em seu discurso críticas a um poder dominante e opressor, característica marcante do discurso de resistência e de contracultura.

Contudo, o hip-hop se expandiu e vem convivendo com outras vertentes que fazem parte do seu ambiente; desde o início, o discurso politizado conviveu também com o “som dos bailes”. Evidentemente, não se aponta aqui se uma manifestação é melhor que outra, todavia elas geram certas tensões, como visto, pois certos raps mais críticos não costumam ser tocados em bailes e músicas mais dançantes não são muito bem vistas em pelos rappers mais ativistas.

Convém mencionar que o contexto e as problemáticas apresentadas não são especificidades do hip-hop, mas tensões contemporâneas que atravessam outros grupos culturais e movimentos sociais, principalmente advindos das periferias urbanas, tendo em vista que a manutenção das particularidades destas expressões deve conviver com sua imagem enquanto um “produto” cultural, fato este que é, na maioria das vezes, rejeitado por integrantes destes grupos.

Tais tensões dizem respeito às divergências e às barreiras que são construídas e postas em debate no próprio hip-hop, por representarem posturas e opiniões que fogem do que seria uma “identidade hip-hopper”. Nesse sentido, o conceito de identidade é apresentado aqui como um campo teórico relevante por situar-se nas “entrelinhas” da temática aqui analisada.

Trouxemos uma breve fundamentação do conceito de identidade, destacando-o não somente enquanto conceito teórico, mas também como um termo frequentemente citado no discurso do hip-hop e de grupos culturais e sociais que tratam da auto-estima e orgulho da comunidade à qual pertencem.

É importante ressaltar que se o discurso se coloca de forma a demarcar fronteiras, ele pode estabelecer tensões entre o hip-hop e outras polaridades que se opõem a ele, mas se, um membro do movimento apresenta uma postura que fuja desta “essência”, são geradas tensões dentro do próprio movimento, criando polaridades internas. Aspecto este de maior interesse neste estudo, os conflitos do hip-hop em relação à sua identidade, que para alguns deve ter suas fronteiras cada vez mais fortalecidas e, para outros, pode articular-se de forma mais abrangente e “relacional”.

Em relação às suas práticas, à sua atuação, vimos que o hip-hop se manifesta de maneira mais abrangente, integrando os “outros” do seu discurso, já sendo não tão binário quanto seu discurso. Pode ser que este seja um dos motivos das contradições e divergências que surgem dentro do próprio movimento, pois talvez o discurso ainda não esteja tão adaptado à realidade, ou o discurso ainda seria uma tentativa de impedir que esta realidade tivesse esse aspecto integrado.

Posteriormente, contextualizamos o hip-hop, apresentando suas principais características enquanto manifestação cultural oriunda das periferias urbanas, identificando as tensões presentes no seu discurso e nas suas práticas, destacando as polaridades e oposições que um movimento contracultural apresenta, através do discurso contra um “sistema” dominante que os oprime. Nesse sentido, a posição

subalterna geraria um discurso reativo, remetendo ao conceito de reatividade e à oposição entre *bons* e *maus*, pensadas por Nietzsche na *Genealogia da Moral*.

Apresentando uma contextualização acerca do hip-hop e os principais elementos que o identificam, pretendemos trazer um breve panorama do que vem a ser esta “essência” que define o hip-hop, de onde ele veio, como e em que época aqui se instala, e suas principais manifestações enquanto cultura de rua: o break, o rap, o DJ, o grafite e seus aspectos sociais.

Destacamos também os processos de singularização no contexto deste ambiente de tensões. O “estar junto” das tribos urbanas como uma união de singularidades que, ao mesmo tempo em que superficialmente homogeneíza também separa, ao se evidenciar posições pessoais que fogem à postura homogênea destas tribos culturais.

Estudando tais hipóteses e relacionando o hip-hop à política ou ao caráter de militância analisamos que as bases do movimento são provenientes de um discurso de consciência e crítica inspirado em movimentos ativistas negros dos EUA.

Geralmente o hip-hop está ligado a partidos políticos de esquerda, todavia isto não representa uma regra e nem que seja necessário estar ligado a uma política partidária. Neste caso, importa observar o hip-hop como um movimento cultural detentor de um discurso crítico e que exerce uma função social ligada principalmente a comunidade na qual faz parte, relatando sua realidade e produzindo ações sociais.

Assim, onde as oposições e tensões entram nesta relação com a política? Como vimos, o lugar social evidencia o lugar do discurso, demarca seu espaço de representação e se opõe a outros que seriam os possuidores de certo poder político que atuam com descaso, gerando desigualdades vivenciadas e tematizadas nas letras de rap.

Quanto às tensões: o rap que foge de um discurso político, o hip-hopper que vê o seu trabalho simplesmente como artístico e não uma forma de ativismo, o “playboy” que passa a ser *mano*, ou o *mano* que passa a ser “playboy” são conflitos e articulações presentes neste contexto de afirmação e põem em questão a relativa rigidez do discurso identitário.

Opor-se à política dominante e, no entanto realizar parcerias com o governo, estar presente nas camadas sociais mais privilegiadas, sendo também objeto de afirmação e de consumo de jovens de classe média e alta são produtos da

disseminação do hip-hop, por estilo ou militância. O fato é que não se pode descartar a denominação de “cultura de rua”, que ligamos aqui ao grande potencial do hip-hop de relação com o espaço urbano, se integrando cada vez mais a este espaço e ocupando novos lugares.

Quanto à ligação do hip-hop com a esfera midiática, esta também vimos que ocorre de forma ambivalente. Ao passo que alguns integrantes pretendem a difusão do hip-hop para o maior número de pessoas – difundindo assim a sua “verdade” – também se considera a mídia como uma das categorias dominantes e detentoras de poder destacadas nas oposições do discurso do hip-hop. Mas na prática vemos também novos espaços na mídia e muitos de seus integrantes ganhando visibilidade.

Todavia, o que ganha visibilidade é o rap politizado ou o rap entretenimento? Vimos também este dilema e consideramos também a definição do que seria o “ser comercial”. A grande mídia é vista muitas vezes como um grande vilão das expressões culturais da periferia, como aquela que as marginalizam e as estereotipam. Assim, a grande questão é como usá-la, como manter a “essência”, como manter laços comunitários, como manter discurso contestador e crítico e estar divulgando o trabalho pelo canal midiático.

Outras formas de circulação do trabalho dos hip-hoppers também foram identificados, como o canal alternativo, independente, comunitário e pela ferramenta da internet. Entretanto, também consideramos como outras formas de mídia e também de estarem na esfera comercial, mas não daquela tida “dominante”.

Cultura de rua, movimento social, tribo urbana, enfim, vimos uma série de termos que podem ser aplicados ao hip-hop e algumas formas da manifestação de seu discurso e de suas práticas. Portanto, é de suma importância ressaltar o caráter peculiar do hip-hop, sendo cada vez mais objeto de estudos acadêmicos, pauta de reportagens para jornais e programas de TV, bem como emergindo esta relevância dentro do próprio movimento, ao estarem incluídas mesas de debates e palestras nos eventos realizados pelos próprios hip-hoppers.

O futuro do hip-hop, sua função social, o teor das letras e a comercialização do mesmo são temas que norteiam sites, blogs, eventos e a mente de muitos integrantes do hip-hop. O que importa para nós é também trazer tal debate para os estudos acadêmicos e demonstrar que uma forma não somente de manifestação

cultural, mas também de comunicação lida com questões concernentes ao que consideramos uma “identidade essencializada” ou processos de singularização.

Assim, refletimos acerca das tensões que são geradas neste ambiente de ambigüidades e contradições, bem como pensamos na autenticidade do hip-hop enquanto expressão cultural oriunda das periferias urbanas e de grande relevância no contexto das culturas populares contemporâneas.

Esperamos que a presente dissertação tenha contribuído para os estudos sobre manifestações culturais das periferias urbanas, em especial, ao fenômeno do hip-hop que se expande por todo o mundo, traduzindo sua identidade aos traços locais. No caso do Brasil, vimos que o mesmo ainda mantém uma forte ligação com um discurso contestador e que vem se apropriando de espaços e ferramentas de divulgação, ampliando seu público e debatendo sobre o teor de suas mensagens e atuação social.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Os pensadores: Textos Escolhidos*. São Paulo: Nova Cultural, 1989.
- BAUMAN, Zygmunt. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*. Tradução: Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2005.
- BENTES, Ivana; HERSCHMANN, Micael. *O espetáculo do contradiscurso*. Folha de São Paulo, São Paulo, 18 ago 2002. Caderno Mais.
- BOREL VRAS. Depoimento na comunidade “Rap” no programa de relacionamentos *Orkut* em Abril. 2008.
- BUIUDADOZE. Depoimento cedido via email em Nov. 2008.
- CABAL. *Foda-se di chinelo*. Circulação independente. 1 CD
- CELSO ATHAYDE. Entrevista cedida na sede da Cufa Madureira. 2005.
- CHARMEIRA, Ester. *O Charme do Baile: Identidade, cultura popular e etnicidade em bailes black no Rio de Janeiro*. Disponível em: <<http://www.overmundo.com.br/overblog/o-charme-do-baile>>. Acesso em Nov. 2008.
- CONGRESSO ANUAL EM CIÊNCIA DA COMUNICAÇÃO, 2003, Belo Horizonte (MG). Anais eletrônicos: http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2003/www/pdf/2003_NP13_gorczevski.pdf>. Belo Horizonte: [s/n]. Acesso em Jun. 2008.
- CUCHE, Denys. *A noção de Cultura nas Ciências Sociais*. Lisboa: Fim de século, 1999.
- DIAS, Hertz. *Manifesto às organizações do hip-hop brasileiro*. Disponível em <<http://www.midiaindependente.org/pt/blue/2005/08/325741.shtml>>. Acesso em Out. 2008.
- DJ DMC. Entrevista cedida à autora desta pesquisa por e-mail. 2005.
- DJ HUM. *Fúria verbal: assim caminha a humanidade*. São Paulo: Trama, 2000. 1 CD
- DJ JORGE FAUSTINO. Depoimento cedido via e-mail em Dez. 2008.
- DJ TR. *Acorda Hip-Hop! Despertando um movimento em transformação*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

DJ TR. Entrevista cedida por e-mail. 2008

FÉLIX, João Batista de Jesus. *Hip-Hop: cultura e política no contexto paulistano*. 2005. Tese (doutorado em Antropologia Social). Universidade de São Paulo.

FOCHI, Marcos Alexandre Bazeia. *Hip-Hop: cultura de rua ou tribo urbana? FACOM*, nº 17, p.61-69, 2007. Disponível em: <http://www.faap.br/revista_faap/revista_facom/facom_17/fochi.pdf>. Acesso em Out. 2008.

GANCIA, Bárbara. *Cultura de bacilos*. Folha de São Paulo, São Paulo, 16 mar. 2007.

GIZZA, Nega. *Filme de terror*. Na humildade. Rio de Janeiro: Cufa Produções, 2002. 1CD

GOG. *Assassinos sociais*. Arquivo rap. São Paulo: Sky Blue Brasil. [s/d] 1 CD

GOMES, André. Questão de classe: parte 1. Disponível em: <http://www.nacaohiphopbrasil.com.br/index.php?option=com_content&task=view&id=34&Itemid=75>. Acesso em Nov. 2008.

GORCZEVSKI, Deisimer. *O hip-hop e a mídia no cenário urbano*. XVI

GUATTARI, Felix. *As Três Ecologias*. Campinas: Papirus, 1990.

GUATTARI, Felix; NEGRI, Toni. *Novos espaços de liberdade*. Lisboa: Centelha, 1987.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Sueli. *Micropolítica: Cartografias del deseo*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2006.

HALL, Stuart. Quem precisa de identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.) *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Rio de Janeiro: Vozes, 2000.

HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HARDT, Michael ; NEGRI, Antônio. *Império*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

HERSCHMANN, Michael (Org).. Espetacularização e alta visibilidade: a politização da cultura hip-hop no Brasil contemporâneo. In: FREIRE, João; HERSCHMAN, Micael (org.). *Comunicação, cultura e consumo: A (des)construção do espetáculo contemporâneo*. Rio de Janeiro: EPapers, 2005, p. 153-168.

- HERSCHMANN, Micael (Org.). *Abalando os anos 90. Funk e hip-hop. Globalização, violência e estilo cultural*. São Paulo: Artemídia Rocco, 1997.
- JACKSON. *Meu dim*. Do carvão ao diamante. Porto Alegre: Selo Chave Mestre, 2007. 1 CD
- JIGABOO. *Mídia ou hip-hop? As aparências enganam*. São Paulo: Virgin/EMI, 1999. 1 CD
- KEHL, Maria Rita. As Frátrias Órfãs. Disponível em: <<http://www.geocities.com/HotSprings/Villa/3170/Kehl5.htm> 1999>. Acesso em Jun. 2007
- KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Bauru, SP: EDUSC, 2001.
- LACLAU, Ernesto. *Os novos movimentos sociais e a pluralidade do social*. Disponível em: <http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs_00_02/rbcs02_4.htm>. Acesso em Out. 2008.
- LOPEZ, Jennifer. *Jenny from the block*. EUA: Sony, 2002. 1CD
- MAFESOLI, Michel. *O tempo das tribos: O declínio do individualismo nas sociedades de massa*. Tradução Maria de Lourdes Menezes. 3ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.
- MARCELO D2. *Eu tiro é onda*. São Paulo: Chaos, Sony Music, 1998. 1CD
- MC MARECHAL. *Vai tomar no cú Cabal*. Circulação independente. 1CD
- MOTIRÔ. *Senhorita*. Episódio I: um passo à frente. São Paulo: EMI, 2005. 1CD
- MV Bill. *Como sobreviver na favela*. Traficando informação. Rio de Janeiro: BMG, 2000. 1CD
- MV Bill. *Manifesto do gueto*. Falcão: o bagulho é doido. Rio de Janeiro: Universal, 2006. 1CD
- NEGRI, Antônio. *Cinco lições sobre Império*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.
- NIETZSCHE, Friedrich. *A Genealogia da Moral*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

NOVAES, Regina. Juventude e Cultura: dimensões perspectivas para políticas públicas. *Proposta: Revista de Debate da Fase*, Rio de Janeiro, n: 109, p.13-17, revista trimestral, 2006.

PELBART, Peter Pål. *Biopolítica e Biopotência no coração do Império*. Disponível em: <http://multitudes.samizdat.net/article.php?id_article=41>, Acesso em Abr. 2008.

PELBART, Peter Pal. *Vida Capital: Ensaio de Biopolítica*. São Paulo: Iluminuras: 2003.

PINHO, Osmundo de Araújo. Voz ativa: rap – notas para leitura de um discurso contra-hegemônico. *Sociedade e Cultura*, v. 4, n. 2, p. 67-92, jul/dez, Universidade Federal de Goiás 2001.

RACIONAIS MCs. *Hey Boy!*. Holocausto urbano. São Paulo: RDS Fonográfica. 1990.

RACIONAIS MCs. *Jurí racional*. Raio x do Brasil. São Paulo: RDS Fonográfica, 1993. 1CD

RACIONAIS MCs. *Pânico na zona sul*. Holocausto urbano. São Paulo: RDS Fonográfica. 1990. 1CD

RAP Brasil. a revista do Hip-Hop Brasileiro. São Paulo: Escala, n. 24, 2004.

RAP carioca dá dinheiro? Disponível em:

<<http://www.enraizados.com.br/Conteudo/MateriasDetalhes.asp?ID=78>>. Acesso em Nov. 2008

ROCHA, Janaína; DOMENICH, Mirella; CASSEANO, Patrícia. *Hip-Hop: a periferia grita*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2001.

ROSA, Guilherme Carvalho da. *A discussão sobre o conceito de identidade nos estudos culturais*. Disponível em: <http://www.guilhermedarosa.com/pesquisa/Identidade_conceito.pdf>. Acesso em Dez. 2008.

SALLES, Ecio. *Poesia Revoltada*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

SANTOS, Milton. *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

SHETARA, Paulo. *A nação hip-hop*. Rio de Janeiro: UNE, 2001.

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

SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). A Produção Social da Identidade e da Diferença. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.) *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

THAÍDE. *Afro-brasileiro*. Preste atenção. São Paulo: Eldorado, 1996. 1CD

UEHARA, Helena. *Joy Division / New Order: nada é mera coincidência*. São Paulo: Landy, 2006.

US Neguin Q Não C Kala. *Resistência*. CD Demo. Circulação independente. 1CD

VASSOU, Seba. Hip-Hop: a arte na luta por uma democracia cultural e na formação de frentes regionais e internacionais da luta contra o modelo neoliberal na publicação. *Proposta: Revista de Debate da Fase*, Rio de Janeiro: n.109, p.38-41, revista trimestral, 2006.

VAZ, Sérgio. *A cultura dos vacilos*. Disponível em:

<www.colecionadordepedras.blogspot.com/2007/03/periferia-ataca-ku-klux-klan.html. Publicado em 18/03/2007>. Acesso em Jun. 2008

WARREN, Ilse Scherer. *Das mobilizações às redes de movimentos sociais*. *Sociedade e Estado*. Brasília, (DF), v. 21, n.1, p. 109-130, jan./abr. 2006

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomás Tadeu da (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

YOSHINAGA, Gilberto Kurita. *Resistência, Arte e Política: registro histórico do rap no Brasil*. [Trabalho de Conclusão de Curso de Comunicação Social]. São Paulo: Universidade Estadual de São Paulo, Curso de Comunicação, 2001.

ANEXO A – Cultura de bacilos-

Se usamos verbas públicas para ensinar hip-hop, rap e funk, por que não incluir na lista axé ou dança da garrafa?

Nesta semana, na esteira da visita do ministro da Cultura, Gilberto Gil, a Austin, no Texas, onde foi falar sobre cultura digital e tópicos correlatos, o correspondente do jornal "The New York Times", Larry Rohter (ele, sempre ele), produziu uma reportagem intitulada "Governo brasileiro investe em cultura hip-hop".

Nela, Rohter conta ao seu leitor norte-americano que, no Brasil, o governo está empregando o dinheiro do contribuinte para disseminar a "cultura hip-hop" entre jovens da periferia. Diz ele que, por ter sido boicotado muitas vezes no início da carreira, Gil "sente certa afinidade" por esses movimentos musicais, e que, por isso, concebeu o programa Pontos de Cultura do Brasil, que distribui doações de cerca de US\$ 60 mil a grupos comunitários das periferias, a fim de desenvolver "novas formas de expressão da latente criatividade dos pobres do país".

Em um país em que o presidente da República acha espirituoso falar em "ponto G" em coletiva de imprensa, distribuir dinheiro público para ensinar a jovens carentes as técnicas do grafite ou a aspirantes a rapper como operar pick-ups, pode até parecer coisa natural. Mas eu pergunto: a que ponto chegamos? Desde quando hip-hop, rap e funk são cultura? Se essas formas de expressão merecem ser divulgadas com o uso de dinheiro público, por que não incluir na lista o axé, a música sertaneja ou, quem sabe, até cursos para ensinar a dança da garrafa? O axé, ao menos, é criação nossa. Ao contrário do hip-hop, rap e funk, que nasceram nos guetos norte-americanos.

Na última quarta-feira, em meu comentário diário na rádio BandNews FM, tomei a liberdade de dizer o que pensava sobre esse lixo musical que, entre outros atributos, é sexista, faz apologia à violência e dói no ouvido. Para quê? Imediatamente a caixa postal eletrônica da rádio foi inundada por protestos tachando-me de racista e fascista.

Sei, sei. Quer dizer que se eu afirmar que a música sertaneja é uma porcaria alienante, tudo bem. Mas se disser que usar boné de beisebol ao contrário na cabeça, calça abaixada na cintura com a cueca aparecendo e tênis de skatista é coisa de colonizado que nem mesmo sabe direito o que o termo hip-hop (um e-mail se referia à música "rip-rop") significa, sou racista e fascista?

No texto de Larry Rohter, o antropólogo Hermano Vianna afirma que Gilberto Gil olha para o hip-hop, o funk e o rap "não com preconceito, mas como se fossem oportunidades de negócios". Não entendo muito de comércio, mas será que produzir uma legião de grafiteiros e de DJs é "oportunidade de negócio".

Por anos, fiz com o mestre Silvio Luiz um programa de esportes chamado "Dois na Bola". Uma vez por semana, nós apresentávamos um grupo musical. Cansamos de receber artistas do hip-hop que hoje estão aí com música na trilha sonora da novela. E vira e mexe, depois de eles terem passado pelo programa, descobríamos, para nosso espanto, que os

tais gênios musicais eram ligados ao tráfico de drogas.

Alô, ministro Gil! Não seria mais produtivo ministrar nas favelas um curso de um único livro de Machado de Assis ou Guimarães Rosa, do que dar força para a molecada virar uma paródia de Snoop Doggy Dogg?

ANEXO B - A Cultura dos vacilos (Sérgio Vaz)

Domingo, 18 de Março de 2007

RESPOSTA À JORNALISTA BÁRBARA GANCIA DA FOLHA DE SÃO PAULO QUE ATACOU O MOVIMENTO HIP HOP

Nesta semana uma figura da alta sociedade paulistana, a fofoqueira e jornalista Bárbara Gancia, surtou ao ler um artigo do jornalista do New York Times, Larry Rother, que respeitadamente falava sobre o movimento Hip Hop e outras manifestações culturais que acontecem nas periferias do Brasil.

A Jornalista mostrou-se indignada porque o governo quer investir na cultura de rua, Djs, Grafiteiros, Bboys e Mc`s. O artigo intitulado "cultura de bacilos" (bactéria) já começa com uma provocação: se usamos verbas públicas para ensinar Hip Hop, rap e funk, por quê não incluir na lista axé ou dança da garrafa? Ataca ela.

Vacilo dela? Nenhum, é assim que a elite pensa. É assim que se porta o fascismo diante de uma pequena possibilidade da periferia conseguir um espaço, por menor que seja. É raiva pura. A casa grande se agita na menor possibilidade de barulho na senzala. É assim que pensa muitos jornalistas, que agem como capitães do mato a serviço do senhor do engenho.

Não acredito nisso! Não e não, a princípio a cultura não quer verba pública para o movimento, o Hip Hop quer entrar na sua USP, você deixa? Até porque, o que são Us\$ 60 mil perto dos milhões que vocês descolam das doações de estatais e incentivos culturais? Pode ficar com os us\$60 mil pra você, como malufista sei que não teria a menor dificuldade em aceitar. Ou então, dá tudo pro Circo de soleil, o cinemão, teatrão, para os artistas de sempre, representante da alta sociedade cultural. É fácil do alto da torre de um castelo no Itaim bibi, zona nobríssima de São Paulo, falar sobre o que é, ou não, cultura, na periferia. Essa raça dá nojo, não pela arrogância, mas pela ignorância, quem disse pra ela que o rap vem dos Estados Unidos? Outra coisa, Elvis Presley que eu saiba não é brasileiro, e, no entanto, na periferia, ninguém quer satanizar os roqueiros.

Se o boy quer cheirar com o dinheiro do papai, o quê nós temos a ver com isso? Se a patricinha bebe Wisky com energético na boquinha da garrafa, e se elas querem entrar em Ecstasy ao som do putz-putz, o que nós temos a ver com isso? Aliás, que bela cultura, hein? Deu outro vacilo ao dizer que o rap faz apologia à violência, quando? Ao dizer que a maioria dos políticos são corruptos? Que as escolas públicas são piores que a febem? Quando falam da hipocrisia dos ricos com suas ONGS preconceituosas? Ou quando cantam sobre a miséria imposta pelo desemprego ou dos baixos salários que beiram a escravidão? A nossa cultura pode até doer nos seus ouvidos, mas a sua dói na nossa alma, no nosso bolso. Essa sua tal cultura nos impôs um atraso de quinhentos anos, acha pouco?

Falando em cultura, usar boné de beisebol ao contrário na cabeça, calça abaixada na cintura com a cueca aparecendo e tênis de skatista é coisa de colonizado? Oras bolas, então o quê é que vocês vão comprar na Oscar freire ou na Daslu, saia rendada? Cds do mestre Luiz Gonzaga? Sei, sei. Shoppings, Chanel, Delivery, feedback, Miami, Ilhas Caimã, Dior, montblanc, brothers, olha só quem fala em colonização... Os recalçados da quinta avenida (NY).

Brecha maior foi ao dizer que os rappers que ela conheceu em seu programa estavam envolvidos com o tráfico de drogas. Mal sabe a deusa da desinformação que a maioria dos rappers são trabalhadores humildes, e que muitos, ao contrário da sua acusação, saíram do tráfico para virarem rappers.

Sobre os tais gênios musicais de quem falou, como sabem que eram envolvidos com drogas? Péra lá, isso não está me cheirando bem, ou está, sei lá.

Alô, ministro Gil! Não seria mais produtivo ministrar, nos casarões, um único livro de Gilberto Freyre "Casa grande e senzala" do quê dar ouvidos e força a essa jornalista, que mais parece uma paródia tupiniquim da Ku Klux Klan?

Fora ela, tamo junto!"

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](#)