

O Hip Hop e o Rap como Manifestações Culturais: Elementos Possíveis para uma Contra-Hegemonia

Resumo: O presente trabalho analisa as relações entre cultura, hegemonia e contra-hegemonia, a partir da abordagem do hip-hop e do rap como manifestações culturais. Primeiramente, apresentamos um conceito ampliado de cultura, a partir das ideias de Raymond Williams, Terry Eagleton e Marilena Chauí, analisando suas relações com poder e conhecimento e discutindo os conceitos de *gnose liminar* e saberes subalternos do argentino Walter Dignolo. Apresentamos ainda as ideias de Antonio Gramsci sobre cultura e hegemonia, relações indicativas da direção intelectual e moral da sociedade, proporcionando sínteses a partir das experiências e visões de mundo das próprias classes subalternizadas. Num segundo momento, discutimos o hip hop e o rap como manifestações culturais típicas dessas classes. Nossa abordagem parte das novas formas de relação e influência entre capitalismo e cultura, a partir do novo modo de acumulação flexível do capitalismo observado a partir da década de 70, identificando assim o contexto histórico para o surgimento do hip hop nos Estados Unidos e sua chegada ao Brasil em meados da década de 80. Abordamos também as noções de legitimidade e organicidade do movimento a partir das ideias de Maria Rita Khel, aprofundando as relações entre hip hop, rap e as possibilidades da conformação de uma contra-hegemonia. Para enriquecer nossa análise, apresentamos também ao longo de todo o texto algumas letras das músicas de grupos de rap de São Paulo, com explícita contestação ao sistema social vigente.

Palavras-chave: Cultura. Poder. Hegemonia. Contra-hegemonia. Hip hop. Rap.

1. Introdução

O presente trabalho pretende analisar as possibilidades de manifestações contra-hegemônicas a partir da análise do movimento hip hop em geral e do seu elemento cantado, o rap, em específico. O objeto de análise vem em primeiro lugar do apreço deste autor pelas manifestações do hip hop e do rap desde muito cedo. Além disso, o trabalho pretende abordar também algumas inquietações deste pesquisador, principalmente no tocante ao exponencial acasalamento entre algumas manifestações estéticas e produtos e serviços do capitalismo no estágio da financeirização e da mercantilização dos bens culturais numa escala jamais vista, principalmente a partir da expansão dos meios de comunicação em geral.

Essas inquietações buscam apresentar a estética do hip hop como um contraponto a esses conluios

entre grande capital, principalmente produtoras e gravadoras multinacionais, e artistas, que sobrevivem do mais do mesmo, das versões assépticas de canções e ritmos pobres, vazios de sentido e de criatividade musical. Obviamente que trataremos de um segmento bastante específico do rap, a partir de um recorte de grupos que são abertamente reconhecidos como combativos, a partir de suas letras e do relacionamento – ou da falta dele – com a grande mídia.

Nossa busca de elementos contra-hegemônicos no movimento hip hop e no rap não se propõe a definir um modelo hermético entre teoria e prática, entre dados empiricamente comprovados sobre o movimento (ainda pouco estudado dentro da academia) e uma teoria (bastante ampla e que não poderia ser adequadamente tratada nesse espaço) acerca da hegemonia e contra-hegemonia gramsciana. Dessa forma, como o próprio título do trabalho procura evidenciar, estamos em busca de alguns elementos analíticos para a manifestação cultural em tela que possam dar conta de, em conjunto com outras manifestações culturais, consubstanciar formas de solidariedade orgânica, mobilizando e ativando atores coletivamente criados e organizando princípios para uma contra-hegemonia. Estamos buscando, ao lado e acima da manifestação em discussão, elementos para *uma* contra-hegemonia, e não para *a* contra-hegemonia, intento hercúleo que seria um despropósito para o espaço e tempo disponíveis para esse trabalho.

A manifestação cultural do hip hop que analisaremos tem suas raízes no Brasil a partir da ação da juventude dos anos 80 e 90, numa determinada conjuntura da história nacional e que representa em alguma medida a recusa e a resistência contra determinadas condições de vida impostas pela ordem econômica mundial, que resultava em mais pobreza e marginalização nos países em desenvolvimento e nas periferias do mundo em geral. Assim, procuramos também em nosso trabalho identificar o momento histórico da origem do movimento para fundamentar as bases para a solidariedade do movimento e sua difusão para as mais diversas fronteiras..

Para operacionalizar nosso trabalho, vamos trabalhar em dois momentos. No primeiro momento, apresentamos um conceito ampliado para a cultura e analisamos as relações entre cultura, poder e hegemonia. Trataremos de identificar formas de criação e concatenação dos diversos conhecimentos na sociedade e como essas relações podem ser utilitárias aos seus grupos dominantes. Para isso, discutiremos os conceitos de gnose liminar e saberes subalternos do argentino Walter Mignolo e as ideias de gramscianas sobre cultura e hegemonia, relações que indicam a direção intelectual e moral da sociedade, proporcionando sínteses a partir de experiências e visões de mundo das próprias classes subalternizadas e marginalizadas.

Num segundo momento, vamos analisar o hip hop e o rap como manifestação cultural na tentativa de identificar elementos para uma possível cultura contra-hegemonia. Primeiro analisamos as novas formas de relação e influência entre capitalismo e cultura, buscando identificar o pano de fundo para o surgimento do hip hop na década de 70. Depois, apresentamos a história do surgimento do hip hop nos Estados Unidos e sua chegada ao Brasil em meados da década de 80, além de seus quatro elementos constitutivos. Analisamos também as noções sobre legitimidade e organicidade do movimento a partir das ideias de Maria Rita Khel. Por fim, analisamos os trabalhos de Marianna Silva e Osmundo Pinho, sobre hip hop, rap e contra-hegemonia. Nesse segundo momento de nosso trabalho, vamos apresentar de forma dispersa ao longo do texto algumas letras das músicas de grupos de rap de São Paulo, que apresentam elementos de contestação ao sistema social vigente.

2. Cultura, poder e hegemonia

2.1. O conceito de cultura e suas relações

No intuito de melhor compreender as relações entre cultura, poder e hegemonia, faz-se necessário uma breve definição de cultura, ampliando sua concepção para além do campo das artes e do entretenimento, lugares comuns quando se trata deste conceito. Williams destaca que o termo é um dos mais controversos na língua inglesa, cabendo ao termo “natureza” – que é por vezes considerado seu oposto – o título de mais complicada.

O sentido primordial de cultura referia-se ao cuidado com o crescimento natural, como algo que um sujeito fazia a uma parte da natureza, tornando-a mais confortável para a sua existência, seja uma plantação ou uma criação de animais, expressando então uma dicotomia entre algo “natural” e algo que poderia ser modificado a partir da ação humana (WILLIAMS, 2007). Nesse sentido, a utilização do termo se amplia e essa “modificação” logo vai ser estendida aos homens, que também podem aprimorar sua natureza humana pela cultura e pela educação em sentido amplo. Nesse sentido, até o século XVIII o termo referiu-se a civilidade, acarretando diversos problemas, principalmente porque a régua que media o “nível” de civilização de um povo era centrada nas nações européias, e todos aqueles povos que não possuísem mercado, Estado e uma história escrita eram tratados como bárbaros.

De acordo com Williams, a partir do século XVIII o termo cultura passa a opor-se a civilidade, passando a caminhar em duas direções. Por um lado, principalmente devido ao movimento romântico, surgem alternativas ao uso ortodoxo de civilização, mostrando que, além das distintas formas de cultura entre as nações, haveria culturas específicas e variáveis dos grupos econômicos e

sociais mesmo no interior de uma nação (WILLIAMS, 2007). Por outro lado, o termo passa a designar também um conjunto de manifestações artísticas. Para Eagleton, nesse momento em que foi reduzida a reduzida a um punhado de obras artísticas, a cultura passou a significar um corpo de trabalhos artísticos e intelectuais de valor reconhecido, juntamente com as instituições que o produzem, difundem e regulam (EAGLETON, 2005).

Apesar de apresentar uma redução histórica, essa ligação entre cultura e arte é a que mais interessa ao nosso trabalho¹. Na medida em que, conforme Eagleton, esse conceito de cultura comporta também as instituições que produzem, difundem e regulam essas práticas, adentramos numa seara que em que cultura enquanto manifestação artística passa a ser um campo de criação e difusão das mesmas ideologias dessas instituições. Nesse momento, temos que tratar do conceito de cultura como intimamente ligado à questão da criação e manutenção do poder na sociedade.

A partir dessa perspectiva, trataremos as obras e manifestações artísticas de forma dialética, reconhecendo o papel dos sujeitos na produção, difusão e fruição cultural, mas admitindo também que as criações artísticas não se formam no vazio, refletindo sempre as assimétricas relações de poder na sociedade, gerando contradições em todos os seus campos, inclusive e principalmente na esfera cultural. Ainda nessa perspectiva, trataremos as obras e manifestações a partir de três dimensões. A primeira dimensão reflete o símbolo, o objeto que identifica determinada prática cultural. Além disso, analisamos os aspectos sociais desse símbolo, partindo da premissa que todo símbolo está intimamente ligado à história de uma comunidade. Por fim, compreendemos que existem manifestações que foram subjugadas e tratadas muitas vezes como “lixo cultural”, apesar de organicamente ligada a determinados grupos marginalizados – na verdade são tratadas dessa forma *exatamente porque são ligadas a esses grupos*. Assim, reconhecemos também uma dimensão de cidadania no trato com essas manifestações marginalizadas, tanto pelo Estado quanto pelo mercado e pela sociedade em geral.

2.2. Poder e saberes subalternos

Analisaremos agora a cultura a partir da perspectiva do conhecimento, ou do conhecimento cientificamente legitimado, que se transforma em poder para a manutenção das classes dominantes no tradicional *status quo* societário. A partir das distinções entre epistemologia e gnosiologia – esta mais ampla e silenciada pela racionalidade eurocêntrica – espera-se contribuir para o entendimento de uma poderosa força social para a manutenção da hegemonia: as formas da produção e difusão de

1 Para uma análise aprofundada do conceito de cultura, relacionando-a, dentre outros, à História, ao trabalho e às novas identidades contemporâneas, ver Eagleton, 2005.

diversos conhecimentos existentes na sociedade.

Walter D. Mignolo apresenta algumas ideias instigantes para compreendermos o pensamento que teria algumas características próximas ao conceito de contra-hegemonia. Para ele, devemos superar o paradigma da ciência moderna, através da articulação dos diversos saberes tradicionais que teriam sido sufocados pela modernidade eurocêntrica, a partir dos processos coloniais europeus iniciados no século XVI. Nessa perspectiva, o autor propõe o conceito de pensamento liminar, partindo de uma perspectiva da gnose em extensão à epistemologia.

Para ele, a epistemologia teria sido remodelada e deslocada de seu sentido filosófico original, que seria a reflexão acerca do conhecimento científico. Em contraste à *episteme* estaria situada *doxa*, a opinião e interpretação. Para o autor, entretanto, os campos de conhecimento que se firmaram, como reconversão das escolas da segunda fase da modernidade e baseada nas principais línguas do conhecimento de então (inglês, francês e alemão) foram a epistemologia, acerca do conhecimento e da verdade, e a hermenêutica, no domínio do sentido e da compreensão humana. A gnose pertenceria a esse campo semântico, mas teria desaparecido com a hegemonia da racionalidade do saber ocidental (MIGNOLO, 2003).

O autor trabalha então o conceito de gnosiologia para tratar do conhecimento em geral, tanto *doxa* quanto *episteme*, construída em diálogo com a epistemologia a partir de saberes subalternizados nos processos imperiais coloniais. Nesse sentido, gnose liminar é

o conhecimento concebido das margens externas do sistema mundial colonial/moderno; gnosiologia marginal, enquanto discurso sobre o caráter colonial, concebe-se na interseção conflituosa de conhecimento produzido na perspectiva dos colonialismos modernos (retórica, filosofia, ciência) e do conhecimento produzido na perspectiva das modernidades coloniais na Ásia, África, nas Américas e no Caribe (MIGNOLO, 2003; p.33)

O autor deixa claro que considera os saberes subjugados em pé de igualdade com o ocidentalismo como o imaginário dominante do sistema colonial/moderno e retoma a noção de saberes subalternos tratada por Darcy Ribeiro na década de 60 sobre a diferença entre antropólogos do Primeiro Mundo e os “antropologianos” (os do Terceiro Mundo, em que se misturam a figura do sujeito que investiga e o objeto de investigação) “estudando” o Terceiro Mundo (MIGNOLO, 2003). Retoma também a noção de subalternidade, e lembra que apesar de Gramsci referir-se a relações de classe nas sociedades ocidentais e industrializadas, as relações etnoraciais também exerceram papel fundamental para as relações de classe estabelecidas nos países colonizados,

escravizando ameríndios e posteriormente provocando o genocídio destes e dos milhões de africanos escravizados.

O autor define assim uma teoria pós-colonial, que ao invés de afirmar que a colonialidade acabou acredita que há uma reorganização em seus alicerces, e busca identificar a história e o legado que ficou do passado no presente dos colonizados. Como parte do paradigma da gnose liminar, o autor sugere que a razão subalterna, base do pensamento pós-colonial, seja entendida como *um conjunto diverso de práticas teóricas emergindo dos e respondendo aos legados coloniais na interseção da história euro-americana moderna* (MIGNOLO, 2003; grifos do autor).

2.3. Cultura, hegemonia e contra-hegemonia

Para compreendermos o conceito de hegemonia em Gramsci e sua relação com a cultura, precisamos antes fazer uma breve identificação de sua teorização sobre sociedade civil, conceito que tem sido utilizado em alguns momentos de forma equivocada. Para o pensador italiano, a sociedade civil seria a portadora material da figura social da hegemonia, esfera de mediação entre infraestrutura econômica e Estado. Na composição da sociedade civil estariam atores privados, ligados entre si de forma orgânica e voluntária, a fim de buscar produzir e difundir valores que ajudassem a garantir direitos de seus membros, tornando-os sujeitos de suas práticas sociais. Escrevendo na década de 20 do século passado, Gramsci estava se referindo à ação dos sindicatos, dos partidos políticos, da Igreja, da imprensa e da escola, principalmente as noturnas para funcionários das fábricas. Como se pode perceber, temos elementos constitutivos bastante distintos do *constructo* terceiro setor que tem se confundido cada vez mais com o conceito de sociedade civil proposto pelo autor italiano.

A hegemonia de um grupo sobre a sociedade se daria a partir da atuação desses atores, que o autor denomina aparelhos privados de hegemonia. Enriquecendo a teoria marxista, o autor identifica, em consonância com a forma de capitalismo observada então, uma nova função para a sociedade civil. Para isso, cria a teoria ampliada do Estado: as relações de identidade-distinção entre o Estado em sentido restrito, ou sociedade política, ou ainda ditadura ou aparelho coercitivo, e a sociedade civil, com seus organismos voluntários e que buscam ativamente o consenso a partir da elaboração e/ou difusão das ideologias (COUTINHO, 2007), entendendo ideologia nesse caso como a visão de mundo de determinada classe social. Dentro de sua teoria comunista, a sociedade civil seria cada vez mais o momento ativo na relação orgânica com o Estado que, com funções cada vez mais reduzidas, seria extinto pela auto-gestão da sociedade por todos os sujeitos de forma

interdependente.

A hegemonia, portanto, não se comporta meramente como uma forma de controle sóciopolítico nem de manipulação ou doutrinação, mas uma direção geral (política e cultural) da sociedade. Alternando-se entre sistemas de repressão e comportamentos aparentemente consensuais, a hegemonia refere-se a um conjunto articulado de práticas, ideias, significações e valores que se confirmam uns aos outros e constituem o sentido global da realidade para os membros da sociedade, sentido experimentado como absoluto, único e irrefutável porque interiorizado e invisível como o ar que se respira (CHAUI, 1983). Nessa perspectiva, hegemonia seria

sinônimo de cultura em sentido amplo e sobretudo de cultura em sociedade de classes (...) determina o modo como os sujeitos sociais se representam a si mesmos e uns aos outros, o modo como interpretam os acontecimentos, o espaço, o tempo, o trabalho, o lazer, a dominação e a liberdade, o possível e o impossível, o necessário e o contingente, as instituições sociais e políticas, a cultura em sentido restrito, numa experiência vivida ou mesmo refletida, global e englobante, cujas balizas invisíveis são fincadas no solo histórico pela classe dominante de uma sociedade (CHAUI, 1983; p. 20).

Para a autora, essa totalização se daria a partir de um conjunto complexo ou um sistema de determinações contraditórias que implica esforços permanentes para o remanejamento das experiências, crenças e valores. Essas contradições seriam também terreno fértil para o surgimento de uma contra-hegemonia por aqueles que resistem à interiorização da cultura e dos valores dominantes. Para o pensador italiano, essa resistência seria originada principalmente a partir da cultura nacional-popular: nacional enquanto tradição não manipulada ou apropriada pelos grupos dominantes, e popular a partir do modo de ver e viver o mundo do próprios do povo. Para Chauí, o popular na cultura a partir de uma perspectiva gramsciana significa

a transfiguração expressiva de realidades vividas, conhecidas, reconhecíveis e identificáveis, cuja interpretação pelo artista e pelo povo coincidem. Essa transfiguração pode ser realizada tanto pelos intelectuais “que se identificam com o povo” quanto por aqueles que saem do próprio povo, na qualidade de seus intelectuais orgânicos (CHAUI, 1983, p. 17).

A complexa relação entre cultura, hegemonia e contra-hegemonia é uma das bases do pensamento gramsciano. Apesar de ser um conceito bastante abrangente, Chauí ressalta que essa articulação implica tomar a proposta de uma cultura nacional-popular não como resposta única possível à hegemonia burguesa, mas sim como a resposta determinada pela forma histórica particular que essa hegemonia assume em um momento determinado – no caso italiano, como resposta revolucionária à forma nacionalista da hegemonia fascista (CHAUI, 2006). A cultura nacional-popular enquanto

cultura contra-hegemônica não seria portanto uma receita pronta para qualquer época da história, mas aquela nascida das próprias contradições e antagonismos típicos das sociedades de classes em determinados momentos históricos.

O processo de construção de hegemonia não acontece somente no plano econômico-objetivo, mas principalmente no ideológico-subjetivo. A esfera da cultura, enquanto espaço de desenvolvimento da consciência crítica do ser social, que o torna capaz de intervir na realidade, é recuperada por Gramsci como reação aos dogmas da sociedade burguesa e ao avanço do poder do Estado, que, sob o manto da democracia, colocam de forma abstrata a questão dos direitos políticos, civis e sociais do cidadão (SIMIONATTO, 2003).

Para o pensador italiano, seria nesse patamar que ocorreria a sedimentação da ideologia dos grupos dominantes, conseguindo abranger, num projeto totalizador e aparentemente consensual, suas vontades como a mesma dos grupos subalternizados. Daí a importância da forma como são apresentados e interpretados os símbolos, valores e crenças na sociedade moderna. Para Gramsci, cultura e política seriam questões indissociáveis, sendo a cultura um dos instrumentos da práxis política. Fica evidente aqui o caráter pedagógico atribuído à cultura, que muitas vezes foi confundido com instrumentalização e obscureceu o papel de protagonismo dos movimentos culturais em detrimento da ação tutelar do Estado.

3. O hip hop e o rap como manifestação cultural

3.1. Capitalismo contemporâneo – do fordismo à acumulação flexível

Para entender as novas relações entre economia e cultura na contemporaneidade, merece destaque analisar a mudança nas formas de acumulação capitalista a partir da década de 70. No começo do século XX, o modo de acumulação era baseado no fordismo, com amplas linhas de produção em massa e com a necessidade de altos valores de investimento em capital fixo. Havia ainda a premissa dos trabalhadores submetidos à divisão social do trabalho e, posteriormente, principalmente depois da crise de 29, a necessária intervenção e regulação do Estado dentro dos marcos do keynesianismo, principalmente na consolidação do chamado Estado de Bem-Estar social.

Esse modo de acumulação persistiu até a década de 70, quando começou a dar sinais de esgotamento. Com o acirramento das disputas entre capital e trabalho e principalmente com o choque do petróleo de 73, houve uma significativa queda na rentabilidade das grandes empresas capitalistas, impedindo que os gastos sociais fossem suportados pela política fiscal do Estado. Nesse

sentido, muitas dessas empresas passam a buscar novos países que pudessem produzir seus produtos, num processo que se intensificou durante a década de 80 e 90 e se denominou desterritorialização da produção. Esse novo modelo de acumulação se apóia na flexibilidade dos processos e dos mercados de trabalho, dos produtos e padrões de consumo, com ênfase na dispersão e com forte ênfase na compressão do espaço-tempo, principalmente devido às novas ferramentas de comunicação (HARVEY, 1992).

Merece destaque também a forte cisão na estratégia organizacional dessas empresas. Uma vez que a produção de seus produtos passou a ser realizado em outros continentes, muitas vezes por empresas contratadas, a estratégia das empresas passou a ser muito mais voltada para o gerenciamento de suas marcas, num processo chamado de *branding*. Nesse novo momento, o ativo das empresas é a sua marca, que possibilita uma série de interações com clientes em bases transcendentais, num modo em que produtos e serviços passam a ter alma, e devem tocar cada vez mais fundo no coração e mentes de consumidores. Nas palavras de Naomi Klein,

No caso do paradigma do branding dos anos 90 a essência foi retirar essas associações do reino da representação e transformá-las em uma realidade de vida, em que o objetivo não é apenas ter atores mirins bebendo Coca-Cola em comerciais de TV, mas que os estudantes debatam conceitos para a próxima campanha publicitária da Coca-Cola nas aulas de inglês (KLEIN, 2004)

O que se observa nesse novo modelo é uma radical tomada das instituições sociais e dos espaços públicos em geral, com a aderência de manifestações culturais detalhadamente estudadas e colocadas como pano de fundo para o desfile das grandes marcas. Com essa estratégia, as empresas buscavam cada vez mais ficar ligadas às experiências mais cotidianas e mais prazerosas dos indivíduos das sociedades. Entretanto, da mesma forma que essa aderência privilegiava determinava determinadas culturas e grupos, negligenciava veementemente outros, que ficavam então à margem de qualquer participação nos espaços públicos. A conta seria cobrada com a mobilização desses grupos em novos movimentos de pressão contra o sistema vigente.

3.2. Um breve histórico do movimento

Com forte tradição da oralidade e dos *griots*, o rap tem suas origens na Jamaica na década de 60, sendo levado aos Estados Unidos no final dessa década, em meio aos movimentos contra a Guerra do Vietnã, da contra-cultura e dos movimentos de resistência, principalmente da juventude negra. Como forma de combater a segregação racial, a população negra começa a se organizar em

associações comunitárias, em que tiveram relevância líderes como Malcolm X e Martin Luther King.

Marianna Silva lembra que com a morte de *Luther King* em 1968, conflitos raciais ocorreram em dezenas de cidades dos Estados Unidos, afastando a possibilidade de soluções pacíficas para os conflitos, que fazem surgir iniciativas mais agressivas como o partido político *Black Panthers* (Panteras Negras), a partir do interior da Califórnia e que em pouco tempo possuíam escritórios em todos os estados do país. O grupo ganha força, pois consegue dar atenção às demandas comunitárias, realizar atividades que agregavam os moradores dos guetos e por seu programa político revolucionário que chegou a adotar algumas ideias do líder comunista chinês *Mao Tsé-Tung* (SILVA, 2008)

O movimento tomou força principalmente nos bairros pobres de *Nova York*, com o surgimento no final da década de 70 de nomes como *Ice Cube*, *Dr. Dre*, *Run DMC*, *Public Enemy* e *Tupac Shakur*. Conforme já ressaltamos, para os propósitos de nosso trabalho, vamos trabalhar mais especificamente a forma conhecida por *gangsta rap*, iniciado pelo grupo estadunidense N.W.A (*Niggaz Wit Attitudes*) formado em 1986 em *Compton, Califórnia*. O estilo é uma variação do rap com batidas fortes e letras contundentes, inicialmente carregadas de críticas ao racismo, à atuação da polícia e à desigualdade social, e em alguns momentos com incitações a atos de violência e de criminalidade.

No Brasil, o movimento se inicia em meados da década de 80, a partir de nomes como DJ Thaide e DJ Hum, Racionais MC's, Pavilhão 9, Detentos do Rap e Câmbio Negro, que passavam a criticar pelos olhos da periferia paulista as desigualdades da sociedade, a partir das letras de suas canções. Nosso trabalho pretende analisar o movimento hip-hop a partir de sua constituição enquanto prática social, mais especificamente do seu principal elemento poético, o rap – *rhythm and poetry*. Entretanto, faz-se necessário gastar algumas linhas com algumas nuances contra-hegemônicas apresentadas nos seus elementos constitutivos.

De forma esquemática, o movimento hip-hop é tradicionalmente dividido em quatro elementos: o *break*, o *grafitti*, o DJ e o MC ou *rapper*. O *break* é a dança, executado por *b-boys* ou *b-girls*, composto de movimentos gingados e quebrados, parecidos com um robô, mas que na verdade eram alusões aos soldados mutilados na guerra do Vietnã, da mesma forma que o giro no chão de ponta-cabeça representava os helicópteros estadunidenses na mesma guerra. O que merece destaque é o fato de que mesmo na dança se percebe o constante movimento de resistência e ruptura, por meio de movimentos desconformados, longe das coreografias suaves e contínuas das danças clássicas. O *grafitti* tem origem nas mensagens e *tags* feitas nos muros e trens dos subúrbios pelas gangues

rivais para marcar território e é composto por pinturas de intervenção urbana, deixadas nos muros e paredes das cidades para apreciação de todos, subvertendo o conceito de cobrança para apreciação da obra de arte. O DJ, que toca as batidas para as falas do *rapper*, recortando outras músicas, subvertendo o *copyright* e constituindo-se de uma pluralidade de sons conhecidos pelas periferias, como as sirenes da polícia, as armas sendo engatilhadas, o barulho das feiras. Ao lado desses *samples*, merece destaque o *scratch*, movimento de girar os discos para trás e para frente e que mais uma vez marca as discontinuidades e rupturas do hip hop. Por fim, existe o MC, mestre de cerimônia ou *rapper*, que canta o rap nas batidas do DJ e cujas letras serão analisadas ao longo desse trabalho.

Vale lembrar ainda que alguns autores apontam também um quinto elemento, a conscientização ou consciência voltada para o resgate de valores e reintegração à sociedade (GORCZEVSKI, 2003); na mesma perspectiva, indicam o conhecimento como um quinto elemento, que potencializa os outros quatro *dando maior significação quanto a atuação política e social, reelaborando as práticas e estratégias para envolver mais e mais pessoas na teia educativa e cultural gerada pelo hip hop* (OLIVEIRA, 2007). O quinto elemento, aliando conhecimento e conscientização, é o que mais nos interessa enquanto potência viva para a conformação de novas hegemonias.

3.3. Hip-hop e organicidade – os cronistas da periferia

O surgimento do movimento está intimamente ligado ao novo momento do capitalismo, em que o modo de acumulação passa do paradigma fordista para a acumulação flexível, com a exponencial desterritorialização da produção, o aumento da produção customizada e principalmente a absorção de manifestações culturais que proporcionassem uma “alma” aos produtos e serviços das grandes empresas transnacionais. Nessa nova era da acumulação, muito mais flexível e independente da mão de obra e dos sindicatos do que na época fordista, postos de trabalho foram reduzidos e se passou a valorizar muito mais os atributos cognitivos do trabalho, afetando ainda mais as classes mais pobres, sem capital econômico para conseguir as competências exigidas nessa nova fase. Para Oliveira; Silva:

o surgimento do movimento Hip Hop está relacionado aos desdobramentos mais imediatos do capitalismo: preconceito racial, miséria e desigualdade. Esta situação foi vivenciada por várias comunidades, em especial nos Estados Unidos, onde o crescimento urbano e tecnológico promovia divisão de trabalho e também o desemprego devido à automação de tarefas outrora realizadas manualmente (OLIVEIRA; SILVA 2004, p. 63).

Apesar de tratar do caso estadunidense, o mesmo cenário poderia ser traçado no caso brasileiro. A

chegada do rap se deu nos anos 80, a chamada década perdida, e teve seu auge na década de 90, com a diminuição da contratação e o aumento do desemprego coincidindo com os ajustes neoliberais operados no país, diminuindo os recursos para a ação do Estado na área social. O rap foi difundido exatamente pelos mais atingidos pelos ajustes, a juventude pobre que buscava emprego mas não conseguia, mingando a potência criativa de toda uma geração, que em alguns casos passaram a buscar no rap o alento para os problemas sociais que enfrentavam.

Memórias, resistências, calabouços / Prato vazio e já é hora do almoço / E gira, gira, gira, gira, gira mundo / Quinhentos anos não são alguns segundos / Indigne-se, previna-se, vacine-se / Mário Alves, Manoel Fiel Filho / José Ponfílio, Lamarca, Armando Costa, Mariguela / Torturados, executados nos porões das celas / As dores se fez das seqüelas / Mais aí, o amor vencerá a guerra / O bem predominará na terra (O Raptremeochão; REALIDADE CRUEL, 2000)

Inimigo do sistema sou eu / latino americano e que se exploda o europeu / que invadiu pelo mar há 500 anos / hoje invade pelo ar / ondas eletromagnéticas e mais / as multinacionais engolindo as estatais / culpa do FHC vamos tirar o emprego dele entes que ele tire o de você. (O Raptremeochão; REALIDADE CRUEL, 2000)

Esses trechos servem para exemplificar a capacidade crítica do grupo, que acaba extrapolando o senso comum e penetra inclusive na seara da política tradicional. Mostra ainda uma preocupação histórica, na medida em que mescla os 500 anos de dominação aos aspectos da tortura e morte da ditadura militar de 64. Esses fragmentos podem ser observados numa perspectiva contra-hegemônica, na medida em que permitem uma reinterpretação do passado em contraste com a história oficial, a partir da visão dos vencidos.

Eu sou apenas um rapaz latino-americano / Apoiado por mais de 50 mil manos / Efeito colateral que o seu sistema fez / Racionais, Capítulo 4 versículo 3 (Capítulo 4 versículo 3; RACIONAIS MCS, 1997).

Aê, você sai do gueto, mas o gueto nunca sai de você, morou irmão? / Você tá dirigindo um carro / O mundo todo tá de olho em você, morou? / Sabe por quê? / Pela sua origem, morou irmão? / É desse jeito que você vive / É o negro drama / Eu não li, eu não assisti / Eu vivo o negro drama, eu sou o negro drama / Eu sou o fruto do negro drama (Negro Drama, RACIONAIS MCS, 2002).

A cultura é nossa! / A estrutura reforça! / O rap é compromisso e como um míssil destroça! (A cultura; SABOTAGE, 2000).

Minha inspiração / vem do moleque na porta do hospital, abandonado / vem da criança que passa fome no Nordeste, no resto do Brasil / vem do descaso com os aposentados da fila do INPS (...) eu sou apenas mais um cidadão comum / que canta rap / e que tem uma infinita sede de justiça. (Minha inspiração, REALIDADE CRUEL, 2000).

Os trechos acima mostram que quem faz rap sabe para quem está fazendo esse tipo de música, sabe exatamente com quem têm compromisso. Longe da grande mídia, longe da burguesia, os *rappers* sabem que cantam para uma massa da população que se identifica com aquilo que é cantado nas suas letras. Para além da muito bem intencionada empreitada de artistas como Cazusa, que na música *Burguesia* canta “eu sou burguês mas eu sou artista, estou do lado do povo”, o rap é feito *pelo próprio povo para o povo*, por aqueles que vivem e sobrevivem com todos os problemas mencionados poeticamente nas suas músicas. Khel aponta que as palavras consciência e atitude impregnam as letras dos Racionais, o que significa *o orgulho da raça negra e lealdade para com os irmãos de etnia e pobreza. Sabem para quem estão falando, e sabem, sobretudo, de onde estão falando* (KHEL, 2009; grifos da autora).

A autora continua e argumenta a importância dos aspectos simbólicos para denunciar as mazelas do atual sistema, e que faz com que mesmo jovens que das classes médias e mesmo das classes mais altas, inclusive a autora, recebam a bofetada violenta do rap não como um insulto, mas como denúncia que compromete quase automaticamente a todos. Para Khel, a identificação estética facilita as coisas:

É porque eles se dirigem diretamente ao mal-estar que sinto por viver num país que reproduz diariamente, numa velocidade de linha de montagem industrial, a violenta exclusão de milhares de jovens e crianças que, apesar dos discursos neoliberais que enfatizam a competência e o esforço individual, não encontram nenhuma oportunidade de sair da marginalização (KHEL 2009, p. 73).

A autora confessa ainda que além do fascínio pelo efeito poético e do apelo emocional das letras em tela, seu interesse pelos Racionais se deu pelo que considera como

o esforço civilizatório deste grupo, tanto das miseráveis condições de vida dos jovens pobres da periferia de São Paulo, quanto do apelo ao gozo mortífero que se instala ali, com maior intensidade do que nos bairros onde a Lei protege, minimamente, os direitos dos cidadãos. Este esforço civilizatório é característica do rap brasileiro em geral, originário dos bolsões de pobreza urbana do Brasil (KHEL 2009, p. 67).

Os trechos apresentados mais acima também são ricos para explicitar o recorte e a síntese promovida pelo hip hop sobre os bens culturais que circulam nos circuitos mais tradicionais. Em um dos trechos citados o *rapper* pontua “eu sou apenas um rapaz latino americano”, parafraseando a música de mesmo nome do cantor e compositor Belchior. Na música “Fim de semana no parque,” o grupo usa três frases de Jorge Bem (“vamos passear no parque”, “deixa o menino brincar” e “vou

rezar para este domingo não chover"), originalmente nas músicas "Dumingaz" e "Frases", do cantor citado. O grupo realidade Cruel também utiliza bastante esse artifício, como em "Depoimento de um viciado", em que a base da música é "Nem um dia", do cantor Djavan.

3.4. Hip-Hop e circulação de bens culturais

Nesse momento vamos analisar o hip-hop enquanto manifestação cultural e, portanto, dentro dos marcos da cultura enquanto esfera da produção, difusão e fruição de bens culturais, enquadrada nas regras mercadológicas e da burocracia estatal. Para fundamentar nossa análise, partimos da premissa que existe um corte de classes no movimento hip-hop, que se expressa através de todos os elementos, mas que permite maior difusão a partir das letras das músicas, na maioria das vezes tida como música de "ladrão", "favelado" e do "povo sem cultura". Na verdade, existe um grande estigma com relação ao rap (bem como a o funk e outras manifestações com origem nas periferias e favelas), corroborando a clássica distinção entre cultura de elite e cultura do povo ou ainda conforme Marilena Chaui entre a *erudita, própria dos intelectuais e artistas da classe dominante, e a popular, própria dos trabalhadores urbanos e rurais* (CHAUI, 2006).

Nessa perspectiva, vale mencionar o blog de Reinaldo Azevedo, articulista da revista Veja e ferrenho ativista anti-PT, quando do incidente envolvendo a apresentação dos Racionais MC's na virada cultural de maio de 2007, na Praça da Sé em São Paulo, em que houve confronto entre a polícia e alguns dos espectadores, situação que acabou relacionando ainda mais a música do grupo com a incitação da violência. No blog do articulista citado, um *post* sobre o incidente intitulado "PT troca Marilena Quebra-Barraco por Mano Brown" afirma que

O grupo não chegou propriamente a incitar a violência ali, na hora. A sua, por assim dizer, "obra" é que é um permanente convite ao confronto. Li algumas letras dos caras. O suficiente para saber qual é a deles. Não chegam a dizer claramente para os "manos" esfolarem a polícia, mas extremam a retórica do vitimismo, do "eles" (os policiais) contra "nós" (a periferia). Esse é o ganha-pão desses burgueses da cultura periférica (AZEVEDO, 2007).

É importante identificar a carga de preconceito destilada pelo autor, num veículo que produz e reproduz o pensamento conservador e classista de parte de nossa classe média letrada. O primeiro ponto a ser explicitado é o fato do articulista fazer um infeliz trocadilho com Marilena Chaui, chamando-a de Marilena Quebra-Barraco (em alusão à cantora carioca de funk Tati Quebra-Barraco); em seguida, merece atenção o fato do articulista colocar a obra do grupo entre aspas, questionando o fato de ser realmente uma obra artística. Interessante notar que o conhecimento da

obra do grupo se dá pelo simples e prepotente ato de “ler algumas letras dos caras”. Por fim, e na mesma linha de compreensão, o articulista tenta moldar o discurso do grupo entre nós e eles, apelando para a suposta retórica de vitimização, que mais uma vez tem a compreensão prejudicada pelo fato do articulista não ter nenhuma experiência vivida sobre a realidade “dos caras”.

Como mencionamos o tema da mídia, vale a pena gastar algumas linhas relacionando (ou não) o movimento à grande mídia. Conforme apresentamos brevemente, a mudança no modo de acumulação capitalista a partir da década de 70 exigiu uma forte imbricação entre capitalismo e cultura. A partir desse momento, o capitalismo passou a se pautar cada vez mais pela criação de uma alma para seus produtos, o que foi conseguido a partir da utilização de músicas, *jingles*, esculturas e até mesmo radicalizando o uso dos próprios artistas e celebridades para anunciar esses produtos e serviços.

Entretanto, quando olhamos para o rap percebemos que não existe aderência entre as letras dos grupos e a racionalidade do capitalismo, buscando agregar valor de troca a tudo e a todos. Nesse sentido, o rap se choca violentamente contra os ideias de narcisismo e hedonismo do mercado. Os trechos abaixo são partes de músicas dos Racionais:

Tô cansado dessa porra / de toda essa bobagem / alcoolismo, vingança treta malandragem / mãe angustiada filho problemático / famílias destruídas / fins de semana trágicos / o sistema quer isso / a molecada tem que aprender / fim de semana no Parque Ipê (Fim de semana no parque; RACIONAIS MCS, 1993)

O pesadelo do sistema / é não ter medo da morte / dobrou o joelho e caiu como um homem / na giratória, abraçado com o malote (Eu sou 157; RACIONAIS MCS, 2002)

Será que grandes corporações gostariam de ter seus nomes ligados a grupos que explicitam esses sentimentos? Será que um banco gostaria de ligar sua marca a manifestações que falam do roubo de um banco pelos olhos do ladrão? O último trecho mencionado trata do roubo a um banco (157 é o artigo do Código Penal relativo ao roubo) em que um dos ladrões acaba baleado ao sair pela porta giratória. Nesse caso específico, as letras poderiam ser usadas pelo banco, ainda que fosse nos marcos da moralidade de que o crime não compensa, e quem o pratica acaba se dando mal.

Mas existe também um preconceito dos *rappers* para com a grande mídia. O líder dos Racionais Mcs é famoso por se recusar a participar de programas de auditório e correlatos da grande mídia. Ainda na questão da circulação e fruição dos bens culturais, merece destaque a entrevista do líder dos Racionais ao Programa Roda Viva de 2007. O trecho é uma transcrição da parte em que mano

Brown é questionado sobre a pirataria e um suposto acordo entre eles e os camelôs que vendem CDs piratas:

MANO BROWN: Não tem como se proteger na pirataria, eu tenho vários amigos que trabalham no ramo.

PAULO MARKUN: Comerciantes.

MANO BROWN: Conheço os irmãos que estão na rua vendendo o Brown, assina aí, eu falo: Pirata eu não assino, irmão. Pô, mas é sobrevivência. Eu entendo, cara, na verdade quem fica rico é o chinês. Mas, é o ganha pão do irmão também. Então, como eu não sou polícia e também não vou andar com polícia prendendo 'pirateiro' que não é a minha, eu uso aquele slogan, vocês é a minha rádio, tocam o dia inteiro a minha música no centro da cidade e divulga aí e me ajuda. O que eu não ganho, em venda, eu ganho com outras coisas que eles me dão, a pirataria me dá notoriedade, me dá, põe a minha música na rua.

PAULO MARKUN: Esse papo de acordo é xaveco?

MANO BROWN: Não, não existe acordo. Tem um respeito, é uma classe também, são trabalhadores também. Se tivesse um meio melhor para trabalhar eles, com certeza, eles estariam lá, não iam estar correndo da GCM (Guarda Civil Metropolitana de SP) no centro, certo? (PROGRAMA RODA VIVA, 2007)

Fica claro o entendimento do líder dos Racionais com a pirataria, que ele também chama de comerciante e reconhece como alguém que está trabalhando e tentando sobreviver como muitos dos que ouvem rap. O trecho mostra também que ele tem consciência de que quem mais ganha com a pirataria são os chineses – ou ainda os contrabandistas que vendem os produtos importados como o CD que contém suas músicas de forma “pirateada”; revela ainda que existem segmentos do rap que não têm nenhuma preocupação com a pirataria, que na verdade até os ajuda a divulgar seus discos.

Rapaziada é melhor parar de ver novela da Rede Globo e Malhação que isso aí não existe, já era, o negócio é a realidade, a liberdade se ganha um dia por vez (Eu sou 157; RACIONAIS MCS, 2002).

Esse trecho mostra definitivamente que o distanciamento entre o *rapper* e a grande mídia vem de ambos os lados, e que o grupo não precisa de grandes gravadoras e emissoras de TV para divulgar seu trabalho, porque a maioria dos ganhos financeiros dos grupos de rap vem dos shows nas periferias e mais recentemente nos grandes centros urbanos. Por fim, mostra que os Racionais não estão dispostos a higienizar ou adaptar suas obras para poder participar como coadjuvantes do sistema capitaneado pela grande mídia.

3.5. Hip hop e contra-hegemonia

Os aspectos apresentados nos permitem analisar o movimento hip hop e o rap a partir da perspectiva

de cultura contra-hegemônica. Conforme as ideias de Chauí apresentadas no início dessa parte do trabalho, na perspectiva gramsciana de cultura contra-hegemônica, a recuperação do passado não é restauração de tradições nem culto à tradição, mas a possibilidade de refazer a memória em um sentido contrário ao da classe dominante, de modo que o corte histórico-cultural seja um corte de classe (CHAUÍ, 1983). Recuperando o conceito de cultura popular de Gramsci, Chauí mostra que uma cultura popular se distingue das outras não como fato artístico, nem por sua origem histórica, mas pelo modo de conceber o mundo e a vida em contraste com a sociedade oficial. Nesse sentido, o rap promove uma síntese, uma (re)apropriação forçada dos conteúdos culturais que circulam pela sociedade, a partir de seus próprios pontos de vista, formados pela experiência de viver na prática aquilo que se canta.

Um aspecto relevante para relacionar hip hop e o rap com uma cultura contra-hegemônica é o fato de ser elaborado por sujeitos da própria periferia, que na maior parte das vezes convivem no seu dia a dia as temáticas sociais que tentam transformar em poesia e ritmo. Nesse sentido, recuperamos as ideias apresentadas por Mignolo na primeira parte do trabalho, em que se fundem o sujeito e o objeto na busca do conhecimento e conseqüentemente do poder. Na verdade, o que o autor reivindica são novas formas de conhecimento, que podem ser geradas a partir de saberes que foram subalternizados nos processos de imperialismos coloniais.

Em trabalho pioneiro sobre o rap e discurso contra-hegemônico de 1995, Osmundo Pinho analisa o rap com base numa teoria pós-moderna, a partir do discurso do grupo Racionais MCs. Recuperando perspectivas de uma antropologia menos assimétrica, o autor identifica a necessidade do dialogismo, ou de dar ao “nativo” o mesmo espaço que o antropólogo no texto, fornecendo ao leitor a possibilidade de criar sua perspectiva a partir da visão do pesquisador e também do “objeto” do estudo. Nesse sentido, o rap seria uma forma de acrescentar a perspectiva dos dominados, favorecendo sínteses mais diversas acerca dos fatos ocorridos.

O autor vai trabalhar a idéia do contra discurso promovido pelo hip hop, a partir da análise do que chama provisoriamente de “discurso Racionais MCs”, ligado ao primeiro CD do grupo, Raio X do Brasil, de 1993. Para isso, o autor também ressalta a importância da mudança do foco dinâmico do capitalismo em sua forma transnacional, que *se deslocou da produção de objetos concretos, em si mesmos dotados de valor-de-uso, para a produção de signos, que uns aos outros se referem na trama suspensa dos significantes sem significados: simulacros* (PINHO, 2001). Lembrando ainda do caráter global e hetero-dirigido dessa produção, o autor identifica que o atual centro da economia capitalista define-se como *poli-centros de administração da informação e da comunicação, que são*

o coração de um pujante processo de colonização do imaginário coletivo mundial (PINHO, 2001).

Baseado nas ideias de Jameson, Pinho argumenta que no campo da cultura e da produção simbólica existem formas pós-modernas de violência, operando na destruição do encadeamento temporal e na descontinuidade do presente. Nesse sentido, o processo de globalização em curso estaria operando na desestruturação e reestruturação dos contextos locais, buscando integrá-los ao sistema mundial de poder. Apesar de reconhecer as ações dos Racionais e de outros grupos de rap de São Paulo com relação às temáticas sociais e políticas², visitando presídios, fazendo palestras e shows em escolas, o autor enfatiza sua análise a partir do discurso do grupo. Para ele, o discurso em questão apresenta

a realidade violenta das periferias de modo fragmentário e vertiginosamente recortado em planos, horizontes, retalhos da vivência mediada e informada pela cultura material da modernidade tardia, pelos bens de consumo e suas variantes recicladas e reapropriadas pela agência social da periferia das cidades (PINHO, 2001; pg. 72)

A partir dos argumentos de Decker, o autor vai identificar os *rappers* como intelectuais orgânicos, na medida em que criticam o senso comum, afirmando que qualquer um pode ser um filósofo, não pela assunção de um discurso e pensamento científicos, mas a partir da crítica radical em todos os momentos de sua existência. Para o autor, os *rappers* são orgânica e intelectualmente ligados à sua comunidade, na medida em que articulam uma linguagem crítica entre a experiência sociocultural imediata da comunidade e o panorama global de mensagens multimedias, ainda que particulares (PINHO, 2001).

Por fim, merece destaque um tema recorrente nas letras do rap, o detento que se encontra privado de liberdade no sistema prisional. Uma das músicas mais conhecidas dos Racionais é “*Diário de um Detento*”, que narra o dia fatídico da invasão da polícia na Penitenciária do Carandiru, em São Paulo, em outubro de 1992. Em co-autoria com o cantor e compositor Jocenir, à época encarcerado no Carandiru, a música revela o sangrento massacre ocorrido na penitenciária, pelos olhos de alguém que viveu na pele o genocídio praticado pelo próprio Estado.

Destarte, a música se aproxima da noção do “antropologiano” Darcy Ribeiro citado por Mignolo, em que uma versão do fato é contada pela perspectiva de quem viveu aquele fato. Na mesma perspectiva, permite mostrar a história pelo lado dos vencidos, aqueles que insistem em “escovar a

2 Para maiores informações sobre ações na área social e política estatal do movimento hip hop, ver Oliveira; Silva, 2004, sobre a atuação do Movimento Hip Hop Organizado do Brasil (MHOB) nos programas Programa Fome de Livro na Quebrada, vinculado ao Ministério da Cultura e na Comissão Especial para estruturar as propostas de Políticas Públicas para Juventude (CEJUVENT). Na estado de São Paulo, ver Ximenes, 2005, sobre o hip hop na região de Campinas, a atuação em posses e a existência de um Conselho Municipal de Hip Hop desde 2001.

história a contrapelo”. Composta por *samples* variados, como o guizo de uma cobra, o barulho do metrô, e mesclados com a intermitência de um som parecido com um relógio (um dos símbolos mais paradigmáticos para os presos, já que na cadeia o relógio anda em câmera lenta), essa obra-prima revela todo o talento do grupo, fazendo ritmo e poesia a partir de um dos maiores massacres do país, resultando pelas estatísticas oficiais em 111 mortos, todos detentos, obviamente.

Traficantes, homicidas, estelionatários / Uma maioria de moleque primário / Era a brecha que o sistema queria / Avise o IML, chegou o grande dia / Depende do sim ou não de um só homem / Que prefere ser neutro pelo telefone / Ratatatá, caviar e champanhe / Fleury foi almoçar, que se foda a minha mãe! / Cachorros assassinos, gás lacrimogêneo.../ quem mata mais ladrão ganha medalha de prêmio! / O ser humano é descartável no Brasil. / Como modess usado ou bombril / Cadeia? Claro que o sistema não quis / Esconde o que a novela não diz / Ratatatá! sangue jorra como água / Do ouvido, da boca e nariz / O Senhor é meu pastor... / perdoe o que seu filho fez / Morreu de bruços no salmo 23 / sem padre, sem repórter / sem arma, sem socorro / Vai pegar HIV na boca do cachorro / Cadáveres no poço, no pátio interno / Adolf Hitler sorri no inferno! / O Robocop do governo é frio, não sente pena / Só ódio e ri como a hiena / Rátátátá, Fleury e sua gangue / vão nadar numa piscina de sangue / Mas quem vai acreditar no meu depoimento? / Dia 3 de outubro, diário de um detento. (Diário de um Detento; RACIONAIS MCS,1997)

No final da música, a voz grave de Mano Brown admite, ainda que na poesia, a assimetria do sistema, no caso o prisional, em que ninguém vai acreditar no seu depoimento, porque afinal ele é visto como um dos detentos. Em contrapartida, para nosso trabalho, pelas ideias dos autores analisados e das letras apresentadas, é exatamente essa perspectiva que se pode ser contra-hegemônico. A partir de uma posição de sujeito ou posicionalidade que repõe a diferença cultural como diferença política, ao lado de outras manifestações da juventude afrodescendente, instaura-se um contra-discurso às formas de representação de nossa nação e de nosso país (PINHO, 2001).

4. Considerações finais

A estética do hip hop e do rap têm sido extremamente marginalizadas e consideradas como música de baixa qualidade, como som de ladrão e favelado, ao lado de outras manifestações culturais que têm origem africana, como o funk e o reggae, que sofrem com o mesmo tipo de estigmatização ainda que em gradações diferentes. Apesar disso, o movimento tem se firmado como um ator fundamental no entendimento dos anseios da juventude das classes mais pobres, diariamente bombardeadas pelas mensagens do hedonismo e do individualismo, mas que insistem em resistir a esses apelos, seja pela impossibilidade de sua realização na vida real *da quebrada*, seja pela solidariedade com aqueles que não têm recursos para satisfazer suas necessidades mais básicas.

Como toda estética comporta uma ética, existem sólidos valores subjacentes a esse bando de adolescentes e jovens cantando, dançando e celebrando suas relações identitárias. Nesse sentido, atuam como suportes na conformação coletiva de uma possível contra-hegemonia. Promovendo novas solidariedades orgânicas nas brechas deixadas pelo discurso ultra-liberal do consumismo, suportado pelas manifestações culturais que se acasalam aos valores do consumo e do hedonismo, o rap, em contraponto, procura comungar com todos aqueles que sofrem suas contradições no cotidiano, no dia a dia do preconceito e da privação dos direitos humanos, muitas vezes pelo próprio Estado.

Daqueles que ainda não sucumbiram às mensagens de consumo a todo custo e que ainda privilegiam o *ser* ao *ter*, àqueles que desconfiam da veracidade do discurso hegemônico para todos porque vivencia na sua prática a exclusão, o rap pode servir como alento e uma forma de pertencimento a comunidades subjugadas em nível local regional, nacional e supra-nacional, uma vez que a linguagem do rap tratada em nosso trabalho é a linguagem da exclusão e da privação de direitos básicos, que infelizmente ainda assola grande parte de nossa humanidade. Afastando-se do estigma de música de favelado e de ladrão, o rap e o movimento hip hop têm muito a contribuir para a construção de um mundo com mais justiça social, seja pela mobilização, resistência e confronto, seja pela difusão de uma estética da diferença, a estética do subjugado, revelando à sociedade as desigualdades a partir de sua práxis.

BIBLIOGRAFIA

AZEVEDO, Reinaldo. PT troca Marilena Quebra-Barraco por Mano Brown. Disponível em <http://veja.abril.com.br/blog/reinaldo/geral/pt-troca-marilena-quebra-barraco-por-mano-brown/> .

Acesso em 27 de junho de 2011.

BOLTANSKI, Luc; CHIAPELLO Ève. O Novo Espírito do Capitalismo. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

CHAUI, Marilena. Cidadania Cultural: o Direito à Cultura. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2006.

CHAUI, Marilena. Seminários – O nacional e o popular na cultura brasileira. São Paulo: Brasiliense, 1983.

COUTINHO, Carlos Néilson. Gramsci: Um estudo sobre seu pensamento político. – 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

EAGLETON, Terry. A idéia de cultura. São Paulo: Editora Unesp, 2005.

FERREIRA, Tânia Maria Ximenes. Hip hop e educação: mesma linguagem, múltiplas falas.

Dissertação apresentada ao curso de Letras da Unicamp, 2005.

GORCZEVSKI, Deisimer. O hip-hop e a mídia no cenário urbano. XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – BH/MG, 2003.

GRAMSCI, Antonio. Concepção dialética da história – Rio de Janeiro – Ed. Civilização Brasileira, 1981.

GRAMSCI, Antonio. Os intelectuais e a organização da cultura – Rio de Janeiro – Ed. Civilização Brasileira, 1978.

GRUPPI, Luciano. O conceito de hegemonia em Gramsci. Rio de Janeiro – Edições Graal, 1978.

HARVEY, David. A Condição Pós-Moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. São Paulo: Edições Loyola, 1992.

KHEL, Maria Rita. Quem tem moral com os Adolescentes? Artigos e Ensaios, 2002.

KHEL, Maria Rita. Radicais, Raciais, Racionais: A grande fratria do rap na periferia de São Paulo. São Paulo em Perspectiva, 13(3) 1999.

KLEIN, Naomi. Sem logo: a tirania das marcas. Rio de Janeiro: Record, 2002.

MIGNOLO, Walter. Histórias Locais / Projetos Globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

OLIVEIRA, Ana Paula Conceição. Movimento hip hop: educação em quatro elementos. Monografia apresentada para a Universidade Federal Da Bahia – Faculdade de Educação. Salvador, 2007

OLIVEIRA, Patrícia Daniele Lima de Oliveira; SILVA, Ana Márcia. Para além do hip-hop: juventude, cidadania e movimento social. Ano XVI, n° 23, Dezembro/2004

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

PROGRAMA RODA VIVA. Entrevista com Mano Brown, setembro de 2007. Disponível em <http://www.tvcultura.com.br/rodaviva/programa/pgm1081>. Acesso em 31/07/2011.

SANTOS, Boaventura de Souza. Entrevista à Margem Esquerda – ensaios marxistas n° 8. Boitempo Editorial: São Paulo, 2006.

GOMOR DOS SANTOS, Eduardo. Formulação de políticas culturais: Leis de incentivo e as inovações do Programa Cultura Viva. Dissertação apresentada à Escola de Administração de Empresas de São Paulo da Fundação Getulio Vargas, julho de 2008.

SILVA, Marianna de Araújo. Hip-hop: uma batida contra-hegemônica na periferia da sociedade global. XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Natal, RN, setembro de 2008.

SIMIONATTO, Ivete. O social e o político no pensamento de Gramsci. <http://www.artnet.com.br/gramsci/arquiv41.htm> – acessado em 20/10/2011.

WILLIAMS, Raymond. Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade. São Paulo:

Boitempo, 2007.

ZIZEK, Slavoj. Multiculturalism, or the cultural logic of multinational capitalism. *New Left Review*, 225, September/October (1997), pp. 28-51.

DISCOGRAFIA

Site vagalume – <http://www.vagalume.com.br/>. Acesso em 20/07/2011

Racionais Mcs

1993: Raio-X do Brasil

01. Introdução
02. Fim de Semana no Parque
03. Parte II
04. Mano na Porta do Bar
05. Homem na Estrada
06. Júri Racional
07. Fio da Navalha
08. Salve

1997: Sobrevivendo no Inferno

01. Jorge da Capadócia
02. Genesis (Intro)
03. Capítulo 4, Versículo 3
04. Tô Ouvindo Alguém me Chamar
05. Rapaz Comum Edy Rock / KL Jay
06. Diário de um Detento
07. Periferia é Periferia (Em Qualquer Lugar)
08. Qual Mentira Vou Acreditar?
09. Mágico de Oz
10. Fórmula Mágica da Paz
11. Salve

2002: Nada Como um Dia Após o Outro Dia

01. Sou + Você
02. Vivão e Vivendo
03. Vida Loka (Intro)
04. Vida Loka, Pt. 1
05. Negro Drama
06. A Vítima
07. Na Fé Firmão
08. 12 de Outubro
09. Eu Sou 157
10. A Vida é Desafio
11. 1 Por Amor, 2 Por Dinheiro

Realidade Cruel

2000: Entre o Inferno e o Céu

1. Minha Inspiração

2. O Retorno
3. Entre o Inferno e o Céu
4. Depoimento de um Viciado
5. U.T.I.
6. Sigo em Frente
7. O Raptremeochão
8. Salve
9. Sinal da Cruz
10. Sentimento
11. Reflexão
12. Que Deus Abençoe

Sabotage

2000: Rap é Compromisso!

1. Introdução
2. Rap é Compromisso
3. Um Bom Lugar
4. No Brooklin
5. Cocaína
6. Na Zona Sul
7. A Cultura
8. Incentivando o Som
9. Respeito é Pra Quem Tem
10. País Da Fome
11. Cantando Pro Santo