



Hip-hop: uma batida contra-hegemônica na periferia da sociedade global¹

Marianna Araujo²

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ

Resumo

A partir dos conceitos do pensador italiano Antonio Gramsci e das contribuições de teóricos da cultura popular, como a noção de “conformismo e resistência” utilizada por Marilena Chauí, este estudo analisa o movimento hip-hop existente nas favelas da cidade do Rio de Janeiro, partindo da premissa de que a realidade do processo cultural desenvolve papel relevante na dimensão da luta política, seja para legitimar a ordem vigente ou para contestá-la. Pretende-se mostrar como o movimento hip-hop se constitui em uma importante manifestação cultural das comunidades periféricas da cidade, e que assim como toda forma de expressão da cultura popular, ele também é permeado por traços de negação e de aceitação da cultura dominante.

Palavras-chave: favela; hip-hop; cultura popular.

Entre as vozes que se cruzam na cacofonia urbana da sociedade globalizada, há uma que se sobressai pela sua radicalidade marginal: o rap. A moderna tradição negra dos guetos norte-americanos é, hoje, cantada pelos jovens das periferias de todos os quadrantes do globo. Mas diferentemente das estereotípias produzidas pela nação hegemônica e difundidas em escala planetária, a cultura hip-hop costuma ser assimilada como uma *fala histórica* essencialmente crítica por uma juventude com tão escassas vias de fuga ao sempre igual. Quando, por exemplo, jovens de uma favela brasileira incorporam esta linguagem tornada universal, por mais que a sua realidade seja diferente daquela dos marginalizados do país de origem, a forma permanece associada a um conteúdo crítico – uma visão de mundo subalterna e freqüentemente subversiva. A esse fenômeno poderíamos chamar de globalização contra-hegemônica³.

Queiram ou não os tradicionalistas - os defensores da “autêntica cultura nacional” -, o hip-hop é hoje uma forma de expressão comunitária, por meio da qual se comunicam e

¹ Trabalho apresentado no NP Comunicação para a Cidadania, do VIII Encontro dos Núcleos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestranda em Comunicação e Cultura na ECO/UFRJ: mariannaaraujo@gmail.com. É também autor do trabalho em questão o Drº Eduardo Granja Coutinho, professor adjunto da ECO/UFRJ.

³ A mundialização da cultura, como todo processo de luta pela hegemonia, envolve movimentos contraditórios de dominação e emancipação. A expansão do mercado sob o impulso das novas tecnologias de informação implica, certamente, a hegemonia da produção simbólica do centro de enunciação dominante; o que tem como contrapartida, ainda que marginal, a circulação de idéias alternativas, de caráter humanista e democrático. Cf. Edgar Morin, Uma mundialização plural. In: Dênis de Moraes (Org.). *Por uma outra comunicação: mídia, mundialização cultural e poder*. Rio de Janeiro: Record, 2003.



afirmam sua identidade, habitantes dos morros e comunidades populares. Assim como o samba foi e continua sendo uma linguagem capaz de expressar crítica social e de costume, o rap se constitui como uma fala política e, em alguns casos, como uma música de rebeldia e protesto.

É no contexto das comunidades periféricas, privadas de voz e meios de expressão cultural, que pretendemos trabalhar o tema “cultura popular” e “cultura jovem”, compreendendo o hip-hop como uma manifestação marginal daqueles jovens tratados no jargão policial como “de menor”. O adjetivo jovem, exaustivamente mobilizado pela indústria, remete à idéia de consumo. Mas o rap cantado nas comunidades não está à venda nas lojas de discos e não toca nas rádios. Estando à margem do mercado, teriam os jovens do morro direito à juventude, essa mercadoria tão idealizada?

1. “I’m black and I’m proud”: negros com atitude

O surgimento do movimento hip-hop nos remete ao contexto no qual estavam inseridos os Estados Unidos dos anos 60 e 70, no auge da Guerra Fria. Foram anos de tensão e muita agitação política. O descontentamento popular com a guerra do Vietnã somava-se à pressão das comunidades negras segregadas, submetidas a leis similares às do apartheid sul-africano. O clima de revolta e inconformismo tomava conta dos guetos negros.

É nessa época que se dá o auge da disseminação das drogas nas grandes cidades. Durante a guerra, os entorpecentes foram amplamente utilizados pelos soldados norte-americanos.⁴ No pós-guerra, as drogas trataram de cumprir o seu papel de apaziguador social. Era comum entre os sobreviventes do confronto e entre os jovens negros oprimidos e potencialmente rebeldes o vício em heroína.

Num amplo movimento contra a segregação racial e por direitos civis, a população negra organizou-se em associações comunitárias, nas quais atuaram importantes líderes como Malcolm X e Martin Luther King. As duas lideranças adotaram diferentes formas de atuação e tinham estratégias divergentes, mas concordavam que os negros precisavam restabelecer a sua auto-estima e desenvolver sua capacidade de organização política.

⁴ Segundo Oswaldo Coggiola, “o primeiro episódio de consumo massivo de drogas em grande escala aconteceu durante a guerra do Vietnam, quando 40% dos soldados norte-americanos consumiam heroína e 80% maconha”. Ver Economia política do comércio internacional de drogas. In: http://www.gtehc.pro.br/Textos/economia_politica_do_comercio_internacional_de_drogas.pdf



Fortalecia-se o movimento *Black Power*, reafirmando o direito dos negros decidirem os rumos de suas comunidades por meio de suas próprias instituições políticas e culturais. Assim dizia Stokely Carmichael, militante radical do movimento, após sua 27ª detenção em 1966: "Estamos gritando liberdade há seis anos. O que vamos começar a dizer agora é poder negro". Com o assassinato de Luther King em 1968, conflitos raciais ocorreram em dezenas de cidades dos Estados Unidos. A solução pacífica para os problemas dos negros parecia cada vez mais distante. Nessa época, ganharam força propostas mais radicais, como a do partido político *Black Panthers* (Panteras Negras), cujo programa político revolucionário chegou a adotar algumas idéias do líder comunista chinês Mao Tsé-Tung.

Na virada para os anos 70 a polícia já tinha fechado quase todos os escritórios dos *Black Panthers* à bala. Muitos militantes foram assassinados ou presos. Com tamanha repressão, o partido não resistiu por muito tempo, mas deixou um legado de idéias que foram retomadas por uma outra forma de organização dos negros, o movimento hip-hop.

Na trilha da agitação política ocorriam inovações culturais. Nos guetos, o que se ouvia era o soul, que foi importante para a organização e conscientização daquela população. Pense-se, por exemplo, nas canções de James Brown. Gravada em 1968, uma de suas músicas mais conhecidas, "*I'm black and I'm proud*" ecoa uma frase do líder sul-africano Steve Biko: "*Say it loud: I'm black and proud!*" (Diga alto: sou negro e tenho orgulho disso). No mesmo período surge uma variedade de outros ritmos, como o funk, marcados por pancadas poderosas que causavam estranhamento aos brancos, letras que invocavam a valorização da cultura negra e denunciavam as condições às quais eram submetidas às populações dos guetos. O soul e o funk foram as bases musicais que permitiram o surgimento do rap, que virá a ser um dos elementos do movimento hip-hop.

A expansão de um movimento político-cultural negro e de rua na periferia dos EUA não passou despercebida à indústria fonográfica, que tratou de hegemonizar o movimento, assimilando-o. Milhões de dólares foram investidos nos artistas da *black music*. No entanto, observa Hermano Vianna:

Enquanto acontecia a febre nas pistas das discotecas, nas ruas do Bronx, o gueto negro e caribenho localizado na região norte da cidade de Nova York, já estava sendo arquitetada a próxima reação da autenticidade black. No final dos anos 60, o DJ Kool Herc trouxe da Jamaica para o Bronx a técnica dos famosos *sound systems* de Kingston (1997: 46).



Kool Herc levou para os EUA o costume dos DJs de seu país, que recitavam versos improvisados sobre versões remixadas do reggae, então chamadas de *dub*. Porém, Herc notou que o *dub* não fazia sucesso em Nova York e teve de adaptar seu estilo, cantando versos sobre os instrumentais dos ritmos afro-americanos que eram populares na periferia nova-iorquina: o funk e o soul. Nascia assim, nas festas de rua do Bronx, o rap, com versos improvisados, rimas simples, repleto de gírias e ditados populares. Junto com a arte do DJ de mixar, nascia também a do MC, o mestre de cerimônias, aquele que fazia as rimas e cantava de improviso. Essa modalidade de rap, praticada em seus primórdios, é mantida, ainda hoje, no chamado *freestyle* e na batalha de rima. No *freestyle*, o DJ coloca a base e o MC rima de improviso, sem refrão e por quanto tempo conseguir. Na batalha de rima, dois MC's vão rimando de forma alternada; em alguns casos repetem um refrão que serve de mote ao desafio, algo como no samba de partido alto.

É assim que, no início da década de 70, artistas como o pianista e cantor de *black music* Gil Scott-Heron – autor da canção "A revolução não será televisionada" - recitavam versos sobre bases percussivas que remetiam à tradição poética dos *griots* das tribos africanas escravizados na América.

Os *griots* eram negros contadores de história, incumbidos de manter viva a memória de suas tribos por meio de versos que eram passados entre gerações. Essa tradição ficou conhecida como “canto falado” e deu origem a diversas manifestações culturais em toda a América. No discurso dos rappers brasileiros, é comum, inclusive, a identificação entre o rap e formas como o repente e a embolada, que teriam o canto dos *griots* como antepassado comum⁵.

Por essa época ou um pouco antes, jovens negros já dançavam nas ruas ao som do soul e do funk de uma forma inovadora, executando passos que lembravam ao mesmo tempo uma luta e os movimentos de um robô. Com essa dança, a que deram o nome de *break*, os chamados b.boys (*break boys*)

faziam uma espécie de protesto contra a Guerra do Vietnã por meio dos passos de dança que simulavam os movimentos dos feridos de guerra. Cada movimento do break possui como base o reflexo do corpo debilitado dos soldados norte-americanos, ou então a lembrança de [algo relacionado à guerra]. (...) O giro de cabeça, em que o indivíduo fica com a cabeça no chão e,

⁵ Este é um tema bastante discutido no movimento hip-hop. Para o rapper Aliado G, “junto com os negros, também sobreviveram ao Atlântico, ao porão do navio negreiro, às chibatadas, à tortura e à humilhação, o seu maravilhoso ‘Canto Falado’, que aqui começa a ser difundido em novas bases rítmicas. (...) No Brasil, o canto falado também se soma a diferentes sons, como o do pandeiro e aí surge o repente, só pra citar um exemplo. Ainda hoje, temos no Brasil, mais de sessenta diferentes tipos de canto falado”. Artigo publicado em: <http://www.vermelho.org.br/base.asp?texto=19768>



com os pés para cima, procura circular todo o corpo, simboliza os helicópteros agindo durante a guerra (Elaine Andrade apud Rocha, Domenich, Casseano, 2001: 47).

Finalmente, além da música e da dança, propagava-se pelos guetos, ainda, o hábito de desenhar e escrever em muros e paredes. Em meados da década de 60, os jovens pichavam seus nomes nos muros dos bairros e isso foi apropriado pelas gangues, que usavam a pichação para demarcar território. Com o tempo, o grafite assumiu a forma de letras quebradas e garrafais para chamar a atenção, mas também para dificultar o entendimento de quem não era do local, ou seja, os brancos, “os de fora”. No mesmo espírito dos DJ’s que, preocupados com a disseminação das drogas e o aumento da violência, promoviam festas e batalhas de break com a intenção de criar uma alternativa para a juventude, o grafiteiro Phase 2 estimulava a atividade criadora dos jovens, mostrando-lhes a possibilidade de se expressar e revelar sua realidade por meios de painéis pintados com tinta spray nas ruas da comunidade.

Nesse contexto de efervescência político-cultural, grafiteiros, breakers e rappers começaram a se reunir para realizar eventos juntos, afinal suas artes estavam relacionadas a uma experiência comum, a cultura de rua. O DJ do Bronx Afrika Bambataa ganhou destaque pelas festas que produzia. Para nomear esses encontros que reuniam DJ’s, MC’s e dançarinos de break, Bambataa cunhou em 1968 a expressão hip-hop, que significa movimentar os quadris (do verbo *to hip*, em inglês) e saltar (do verbo *to hop*). Foi nas festas promovidas por Bambataa, portanto, que o movimento hip-hop se configurou como um conjunto de manifestações culturais: um estilo musical, o rap (sigla para *rhythm and poetry*); uma maneira de apresentar essa música em shows e bailes que envolve um DJ e um MC; uma dança, o break; e uma forma de expressão plástica, o grafite (Rocha, Domenich, Casseano, 2001: 19).

Com o passar do tempo e a popularização das festas, os grupos de hip-hop começaram a se organizar em associações, as chamadas Nações. Desde então, a preocupação maior dos rappers militantes tem sido resistir ao processo de assimilação pelo mercado e à conseqüente perda da identidade política do falar marginal do Bronx.

Na década de 80 surgem dois grupos que serão marcos para a reafirmação do caráter contra-hegemônico do hip-hop: o NWA (Niggers with Attitude) e o Public Enemy, que projetam o rap globalmente como um canto de expressão e contestação.

Nesse momento, a mídia e o governo norte-americanos perceberam que era necessário dar mais atenção ao hip-hop. Tratava-se de hegemonizar o rap explosivo e consciente



que ganhava força para além dos guetos dos EUA. É assim que a indústria fonográfica investe maciçamente no rap, que cada vez mais se distancia de suas origens nos guetos, e deixa de expressar uma historicidade alternativa, perdendo suas características marginais. Como assinala Edgar Morin, referindo-se à comercialização do *rock*, o próprio de todo esse sistema da cultura de massa é o de circunscrever a tendência dionisiaca, mas sem destruí-la; é o de abafar o subversivismo latente, de maneira a explorá-lo e integrá-lo num *star-sistem clássico*, descartando toda a tendência rebelde incontrolável (1965: 8).

2. Hip-Hop no Brasil: o canto falado das favelas⁶

Por volta de 1982 o rap chegou ao Brasil, fixando-se, sobretudo, em São Paulo. Nesse momento, pouco se sabia sobre o movimento Hip-Hop, que para os brasileiros se resumia ao break.⁷ Os eventos de dança de rua aconteciam ao som da música importada. Entre 1983 e 1988, os b.boys começaram a experimentar rimas próprias, já que a música em inglês era, para eles, incompreensível. Como não dispunham de equipamento de som para executar as bases, a solução encontrada era “bater latinha”, prática que, de alguma forma, relacionava-se à tradição percussiva brasileira. Surgia, assim, a primeira modalidade do rap brasileiro, o tagarela, que não tardou a ser reprimido pela polícia, o que de certo modo predisponha os rappers a se organizarem.

Uma nova fase do movimento será inaugurada em 1988 com a criação do MH2O (Movimento Hip-Hop Organizado) por Milton Salles. No mesmo período começam a chegar ao país as canções do NWA e do Public Enemy. As rimas pesadas, a batida forte e o caráter rebelde desses grupos despertaram nos rappers e b.boys brasileiros a curiosidade pela história do hip-hop. A biografia de Malcolm X e o filme sobre o *Black Panthers* passam a ser considerados fundamentais na formação dos integrantes do movimento, como afirma Gas-PA, do coletivo Lutarmada⁸. Tão importante quanto a forma ou a linguagem hip-hop, era a assimilação do seu conteúdo histórico, sua visão de

⁶ Esta parte da pesquisa foi orientada no sentido de identificar em diferentes comunidades populares grupos e associações ligadas ao movimento hip-hop. Realizamos entrevistas com artistas de duas grandes favelas da cidade do Rio de Janeiro, buscando conhecer estas iniciativas e entender a dinâmica de trabalho destes grupos. No Complexo da Maré pesquisamos o grupo Nação Maré, e no Alemão, a associação sócio-cultural Raízes em Movimento. Além destes, foram colhidos depoimentos dos integrantes da posse Lutarmada, do Morro da Lagartixa, e do grafiteiro Felipe Reis.

⁷ Na década de 70, no auge do movimento Black Power, artistas como Toni Tornado, com seus cabelos grandes – sem alisar – e andar robótico trataram de difundir o break.

⁸ Depoimento de Gas-PA aos autores em 17/09/2007.



mundo marginal. Como observa Elaine Andrade, “se um jovem não conhecer a história do hip-hop, não participar de um grupo organizado e se não fizer um rap inteligente, pode até ser um rapper para a sociedade abrangente, mas para a juventude Hip-Hop jamais poderá ser considerado um verdadeiro b.boy” (apud Rocha, Domenich, Casseano, 2001: 110).

A partir da experiência do MH2O surgem as primeiras posses em São Paulo. As posses eram organizações que reuniam grupos de praticantes das artes do movimento para difundir os ideais do hip-hop e constituir resistência à violência policial. A primeira posse foi o Sindicato Negro, fundada em 1989 pelos frequentadores da Praça Roosevelt, no centro da cidade.

O movimento hip-hop paulista será referência e influência para outras regiões do país. Um relato de Gas-PA sobre um show ocorrido em 1991 ilustra a importância de São Paulo como centro irradiador da cultura hip-hop no Brasil:

Eu curti um rap e comecei a prestar atenção naquilo. Até que um dia o Public Enemy, fez um show em São Paulo. Isso foi em setembro de 91. Aí eu fui. (...) Me assustei ao ver como que o movimento era grande em São Paulo e fazia parte do cotidiano das pessoas. E no meio do show do Public Enemy eles pararam e chamaram uns caras no palco. Aí todo mundo começou a bater palmas e a gritar Racionais. Então eu entendi que Racionais era o nome dos caras que estavam no palco. Eles cantaram uma música com quatro mil pessoas cantando junto com eles, a música foi Pânico na Zona Sul. Eu pensei então, que existia todo um universo em torno do movimento que eu desconhecia.

A disseminação do movimento hip-hop para as demais regiões do país ocorre absolutamente à margem da grande mídia. Para tal, pelo menos dois fatores serão decisivos. Primeiro, a desenvolvimento das novas tecnologias. A realidade da turma que “batia latinha” (o rap tagarela) foi ficando distante, já que o acesso aos equipamentos se tornou cada vez mais fácil, principalmente depois da popularização do computador pessoal. Os avanços tecnológicos não só facilitaram o processo de produção das músicas, tornando mais fácil a técnica do *sampler*, como também, a difusão destas. O segundo fator importante para consolidação do hip-hop foi a atuação das rádios comunitárias. Dentre estas, destaca-se a Favela FM da comunidade Nossa Senhora de Fátima, em Belo Horizonte. Durante os anos 80 e 90 era desejo de todo rapper ter sua música tocada no programa “Uai rap soul”. “A história da Favela FM confunde-se com a da divulgação do hip-hop pelo país. Por muitos anos, desprezado pelos meios de comunicação, o hip-hop encontrou nas rádios comunitárias um microfone aberto” (Rocha, Domenich, Casseano, 2001: 88).



Nos últimos anos da década de 90, o rap brasileiro ultrapassou os limites da periferia dos grandes centros e chegou à classe média. Em 1997, o disco “Sobrevivendo no Inferno” do grupo Racionais MC’s, sob selo independente, vendeu um milhão de cópias, chamando a atenção tanto das gravadoras, quanto da mídia. O rap de caráter mais comercial passou então a ser amplamente difundido pelo país, ao mesmo tempo em que, em sua forma marginal, a linguagem continuava a se desenvolver nos espaços populares.

Há que se destacar o caráter inovador do rap nacional, que reelabora, de forma criadora, a partir de tradições populares brasileiras, a linguagem dos guetos norte-americanos, mesclando o ritmo do Bronx a gêneros como o samba e a embolada.

Outra característica relevante do hip-hop brasileiro é sua proximidade com os movimentos sociais, como o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem-terra ou o Movimento dos Sem-teto. São comuns composições que fazem referências às bandeiras de lutas destas organizações, como o rap “Luta pelo amor, amor pela luta” do grupo O Levante, feito em homenagem às trabalhadoras sem-terra. Essa aproximação faz com que grafiteiros e rappers estejam presentes nas mobilizações populares, colaborando com sua arte nos eventos culturais. Ao mesmo tempo, algumas das discussões levantadas pelos trabalhadores foram apropriadas pelos rappers, como se verifica no Manifesto da Rede Brasileira de hip-hop:

Nós, jovens que fazemos Hip-Hop nas favelas brasileiras, comprometidos com as lutas sociais do nosso povo, por reforma agrária, em defesa dos direitos humanos, contra racismo e o machismo e pela ecologia, convidamos cada homem e cada mulher, a colocar nossas vidas neste desafio: reencontrar a nossa identidade, a originalidade e a cultura do povo brasileiro massacrado.⁹

É preocupação das associações de hip-hop fortalecer suas comunidades de origem. Muitas delas, além de organizar shows e gravar CDs, promovem atividades comunitárias, como debates e reuniões para tratar de problemas locais. O coletivo Lutarmada, por exemplo, realiza anualmente no Morro da Lagartixa o “Hip-Hop ao trabalho”. A festa que acontece no dia 1º de maio reúne artistas de outras favelas da cidade, com o objetivo de incentivar discussões na comunidade sobre questões do cotidiano - relações de trabalho, segurança pública, violência policial, etc. Gas-PA conta que o Lutarmada surgiu de encontros que ele promovia entre os amigos para escutar rap e discutir filmes. Dois vídeos inspiraram a criação do coletivo: *Black Panthers* e

⁹ Manifesto da Rede Brasileira de hip-hop (Ceará, 2001). Disponível em: <http://www.realhiphop.com.br/mcr/rede/manifeto.htm>



Lamarca, o capitão da guerrilha. Com o tempo o grupo sentiu que precisava levar seus debates para o restante da comunidade e daí nasceram iniciativas como o “Hip-Hop ao trabalho”.

Hoje, em todas as grandes favelas da região metropolitana do Rio de Janeiro existem grupos organizados em associações culturais ou posses. Nesses espaços comunitários, o hip-hop aparece como uma das principais formas de expressão política dos jovens. As letras repletas de gírias, a arte do sampler, o jogo de corpo, os giros e saltos, as letras garrafais e os desenhos nos muros se mostram como uma possibilidade de representar o cotidiano destes espaços e fazer memória das experiências ali vividas.

Não se trata, no entanto, de idealizar o hip-hop como forma de conhecimento. O movimento, seguramente, não é homogêneo: possui tendências mais ou menos politizadas, mais ou menos engajadas e críticas. Há, por assim dizer, uma vertente cuja tônica é a denúncia, a agitação e o protesto. Outra, espontânea, sem uma linha política coerente e definida. E outra ainda, talvez hegemônica, já assimilada pelo mercado, que reproduz o modelo de comportamento, aspirações e ideais dominantes (consumismo, individualismo e exaltação da vida privada), como a maioria das canções ditas "de massa". Os defensores da tradição marginal – herdeiros do Public Enemy, mas também do GOG, dos Racionais, do Thaíde, do DJ Hum, do Câmbio Negro - criticam esta tendência intimista do rap. Crônica, integrante do grupo de rap A Família (SP), expressa essa preocupação com os rumos do movimento.

O rap influencia muita gente e se ele não tiver seriedade naquilo que está cantando, vamos perder um espaço popular nas periferias, que possa fortalecer o povo, que possa unir essa massa. Sou sonhador mesmo e acredito que o rap pode fazer uma mudança, não só dentro das periferias, mas fora também.¹⁰

3. “Subversivismo esporádico”

Partindo do reconhecimento de que não existe ideologia socialmente neutra, pode-se dizer que a canção popular é política na medida em que expressa um conteúdo ideológico que age ética e politicamente na transformação da história. Deve-se sublinhar, entretanto, que grande parte da produção musical das camadas populares se apresenta como um misto de "conformismo e resistência", uma manifestação ambígua, diria Marilena Chauí, "tecido de ignorância e de saber, de atraso e de desejo de emancipação, capaz de conformismo ao resistir, capaz de resistência ao se conformar" (1986: 124). O hip-hop, como expressão cultural das camadas subalternas, também se

¹⁰ Tatiana Merlino. “Rap, instrumento da transformação”, *Brasil de fato*, 26.12.2007.



encontra no domínio do senso comum, apresentando-se, portanto, como "filosofia não sistemática", fragmentária. Ao mesmo tempo em que concebe o mundo e a vida em contraste com a sociedade oficial, não é capaz, via de regra, de realizar uma abordagem mais ampla das contradições da totalidade histórico-social. Veja-se, por exemplo, a letra deste rap que protesta contra a pobreza e a violência, apontando Deus como solução dos problemas da sociedade:

Meu Deus eu me ajoelho e peço paz para o meu povo
Nessa luta desigual que acontece todo dia
Sujando de sangue as ruas da periferia¹¹

Esta crítica espontânea e fragmentária, que Antonio Gramsci chamaria de “subversivismo esporádico”, é, segundo o pensador, característica da história das classes subalternas, aliás, dos “elementos marginais e periféricos destas classes, que não alcançaram a consciência de classe ‘para si’”. Em seu protesto, o rapper reconhece a oposição entre os “manos” e os patrões, entre pobres e ricos, oprimidos e opressores. O “povo” sente que tem inimigos e os individualiza só empiricamente nos chamados senhores - “os ladrões de gravata e carro preto”. Mas, diria Gramsci, este ódio genérico (...) não pode ser apresentado ainda como documento de consciência de classe: é apenas seu primeiro vislumbre”. Segundo ele,

Não só não se tem consciência exata da própria personalidade histórica, como não se tem sequer consciência da personalidade histórica e dos limites precisos do próprio adversário. (As classes inferiores, estando historicamente na defensiva, não podem adquirir consciência de si a não ser por negações, através da consciência da personalidade e dos limites de classe do adversário). (CC, 3: 189-190).

Freqüentemente, no entanto, grafites e raps atingem aquilo que Gramsci chamou de "senso comum crítico", enquanto manifestações criadoras e progressistas determinadas por formas e condições de vida em processo de desenvolvimento. O grupo Nação Maré, por exemplo, é capaz de reconhecer a existência das relações de dominação e a força dos oprimidos como sujeito histórico:

Não tenho RG , CPF , ou CIC
Mas, por favor, não duvide
Que nós amassamos o aço no abraço
Traçamos o laço da paz
Nós somos mais do que muitos imaginam, rapaz¹²

¹¹ Nação Maré, “Lista de morte”, *Nação Maré* (produção independente), s/d.

¹² Nação Maré, “Tiros verbais”, *Nação Maré* (produção independente), s/d.



Verdadeiras crônicas da vida social, as letras de rap representam o cotidiano dos moradores das favelas e subúrbios a partir de uma perspectiva muito diferente daquela difundida na grande mídia, onde o preconceito e a mistificação são traços marcantes. Mesmo dotadas do conformismo e das ambigüidades da cultura popular, ao retratar a favela, o hip-hop trata de desconstruir o mito de sociedade democrática, da liberdade e igualdade de condições que o capitalismo tenta vender, e mostrar que vivemos em uma sociedade dotada de sentidos e finalidades diferentes para cada uma das classes. A despeito de sua escassa compreensão do Estado, os griots da periferia sabem que a lei – o aparato jurídico e policial – está a serviço das elites. Se o tratamento da polícia para o “playboy” é de proteção, para o negro favelado é bem diferente:

Sexo masculino
Descendente africano
Jovem entre 15 e 21 anos
Se você se enquadra nessa descrição
Fique ligado, irmão
Porque eles estão na sua intenção¹³

O hip-hop aparece, assim, como um instrumento na busca por “introduzir a ‘desordem’ na ordem, (...) caminhar pelos poros e interstícios da sociedade brasileira” e da cultura dominante (Chauí, 1986: 178). Os raps e os grafites presentes nos becos e vielas se transformam na fala contra-hegemônica da população destes espaços, ao retratar o cotidiano da favela e as contradições da realidade. As rimas e os traços dos artistas de rua se contrapõem às representações petrificadas e opressoras daqueles que detêm o poder. Esta forma de arte sufocada, criminalizada, e deformada pelos aparelhos de coerção e consenso, mesmo não sendo capaz de romper com os laços de dominação da sociedade em que vivemos, traz em si uma consciência que exprime uma lógica diferenciada, uma racionalidade que “diz não e recusa que a única história possível seja aquela concebida pelos dominantes” (Chauí, 1986: 179).

O poder das elites, sua capacidade de determinar o sentido da realidade, de criar e impor significações, idéias, valores aos grupos subalternos, é, assim, contrabalançado pela fala popular, uma linguagem viva, portadora de conteúdos históricos alternativos, que se refaz permanentemente no âmbito da comunicação comunitária.

O microfone é nossa arma em prol da revolução
(...) Informação circulando por todas as comunidades
Pelas ondas do rádio
Ou pela clandestinidade

¹³ O Levante, “O Exterminador”, *Temeremos mais a miséria do que a morte* (produção independente), s/d.



Ao vivo e em preto
Eu sou é do gueto
Pra revolucionar
Lutando para derrubar
A ditadura cultural que tenta nos calar¹⁴

Referências bibliográficas

a. Bibliografia

ALIADO G. **Um pouco sobre: periferia, juventude e hip-hop.** In: <http://www.vermelho.org.br/base.asp?texto=19768>

CHAUÍ, Marilena. **Conformismo e Resistência:** aspectos da cultura popular no Brasil. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. **Simulacro e poder** – uma análise da mídia. São Paulo: Perseu Abramo, 2006.

COGGIOLA, Oswaldo. **Economia política do comércio internacional de drogas.** In: http://www.gtehc.pro.br/Textos/economia_politica_do_comercio_internacional_de_drogas.pdf

COUTINHO, Carlos Nelson. **Cultura e Sociedade no Brasil** – um ensaio sobre idéias e formas. Belo Horizonte: Oficina de livros, 1990.

COUTINHO, Eduardo Granja. **Velhas histórias, memórias futuras.** Rio de Janeiro: EdUERJ, 2002.

_____. A comunicação do oprimido: malandragem, marginalidade e contra-hegemonia. In: **Comunidade e Contra-Hegemonia no Rio de Janeiro:** Rotas de Comunicação Alternativa. Rio de Janeiro: Mauad, no prelo.

ESSINGER, Sílvio. **Batidão:** uma história do funk. Rio de Janeiro: Record, 2005.

FREIRE FILHO, João; HERSCHMANN, Micael. Funk carioca: entre a condenação e a aclamação da mídia. **ECO-Pós** – publicação da pós-graduação em comunicação e cultura, Rio de Janeiro, n. 2, 2003.

GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do cárcere** (vol. 1 e 3). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna:** uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. São Paulo, Ed. Loyola, 2003.

HERSCHMANN, Micael. **O Funk e o Hip-Hop invadem a cena.** Rio de Janeiro: UFRJ, 2000.

JANSEN, Ney. **Drogas, imperialismo e luta de classe.** In: <http://www.urutagua.uem.br/012/12jansen>

KOPP, Pierre. **A economia da droga.** Bauru: Edusc. 1998.

MERLINO, Tatiana. Rap, instrumento da transformação. **Brasil de fato**, 26.12.2007.

¹⁴ O Levante, “Ditadura cultural”, *Temeremos mais a miséria do que a morte* (produção independente), s/d.



MORIN, Edgar. "On ne connaît pas la chanson", in: **Communications** (Chansons et disques). Paris: Seuil, 1965.

_____. Uma mundialização plural. In: MORAES, Denis de (Org.). **Por uma outra comunicação: mídia, mundialização cultural e poder**. Rio de Janeiro: Record, 2003.

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

SODRÉ, Muniz. O globalismo como neobarbárie. In: MORAES, Denis de (Org.). **Por uma outra comunicação: mídia, mundialização cultural e poder**. Rio de Janeiro: Record, 2003, p. 21-40.

VIANNA, Hermano. **O mundo funk carioca**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

b. Filmografia

Black Panther, de Mario Van Peebles. EUA. 1995.

c. Discografia

Nação Maré. **Nação Maré**. Produção independente, s/d

O Levante. **Temeremos mais a miséria do que a morte**. Produção independente, s/d.