



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
Centro de Filosofia e Ciências Humanas
Escola de Comunicação

PROCESSOS CULTURAIS E COMUNICACIONAIS CONTRA-HEGEMÔNICOS NAS
FAVELAS CARIOCAS: uma análise do movimento hip-hop

Marianna de Araujo e Silva

Rio de Janeiro

2007

Marianna de Araujo e Silva

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Granja Coutinho

PROCESSOS CULTURAIS E COMUNICACIONAIS CONTRA-HEGEMÔNICOS NAS FAVELAS

CARIOCAS: uma análise do movimento hip-hop

Monografia submetida ao corpo docente da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social, habilitação Jornalismo.

Rio de Janeiro

2007

SILVA, Marianna de Araújo e

Processos culturais e comunicacionais contra-hegemônicos nas favelas cariocas: uma análise do movimento hip-hop / Marianna de Araújo e Silva – Rio de Janeiro, 2007.

ix, 62 f.

Monografia (Bacharel em Comunicação Social/ Habilitação em Jornalismo) – Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, Escola de Comunicação.

Orientador: Eduardo Granja Coutinho

1. Movimento Hip-Hop. 2. Cultura Popular. 3. Favela. 4. Contra-hegemonia. I. Coutinho, Eduardo Granja. II. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Escola de Comunicação. III. Título.

Marianna de Araujo e Silva

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Granja Coutinho

PROCESSOS CULTURAIS E COMUNICACIONAIS CONTRA-HEGEMÔNICOS NAS FAVELAS

CARIOCAS: uma análise do movimento hip-hop

Monografia submetida ao corpo docente da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social, habilitação em Jornalismo.

Rio de Janeiro, ____ de _____ de _____.

Banca Examinadora:

Orientador: _____
Prof. Dr. Eduardo Granja Coutinho

Examinador: _____
Prof. Dr. Ana Paula Goulart

Examinador: _____
Prof. Dr. Marcelo Bráz

Para Maria Lícia, minha mãe, que não viveu o suficiente para ver a minha história. E João Batista, avô e amigo.

Para todos aqueles que fazem da cultura um instrumento na luta pela emancipação dos homens.

A meus tios, Cristina e Ronald, pais dedicados, que me ensinaram o valor do conhecimento e me abriram os horizontes.

A meu orientador, Eduardo Granja Coutinho, amigo e mestre, agradeço pelo par de óculos com que me presenteou nas aulas de Teoria da Comunicação, ainda no 2º período - tal qual Miguilim. Sua paciência e dedicação foram fundamentais na minha formação. Obrigada por tudo, principalmente pela cumplicidade e por todos os livros – que um dia serão meus.

A Marcelle, minha irmã e maior incentivadora, pela parceria nos últimos quatro anos e pela paciência para morar comigo. E a Amanda e Nathália, profundas conhecedoras de funk, pelo apoio na redação desta monografia.

A Suzana, por não deixar faltar um ombro e um abraço nos momentos de desespero, e por não cansar de me ouvir falar sobre favelas. Também, a Daniel Braga, por compreender minha ausência e apoiar minhas escolhas.

A Sílvia Alvarez, amiga e companheira, por ter começado a escrever este trabalho comigo há dois anos.

A Vitor e Augusto, pelos constantes incentivos e cumplicidade; ao “Saia Justa” pela trajetória que cumprimos juntas e ao “Quarteto Fantástico” por tudo aquilo que não pode ser dito.

Finalmente, agradeço a Agência de Notícias dos Direitos da Infância (ANDI) e a Fundação W.K. Kellogg, no âmbito do Programa InFormação – Programa de Cooperação para a Qualificação de Estudantes de Jornalismo, pelo apoio para a realização deste trabalho.

*Brotando do chão da periferia
A indignação se transforma em poesia
Que desvenda os olhos
E destapa os ouvidos.*

Gas-PA

SILVA, Marianna de Araújo e. **Processos culturais e comunicacionais contra-hegemônicos nas favelas cariocas:** uma análise do movimento hip-hop. Rio de Janeiro, 2007. Monografia (Graduação em Comunicação Social, habilitação em Jornalismo) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

A partir dos conceitos de hegemonia e sociedade civil do pensador italiano Antonio Gramsci e das contribuições de outros teóricos da cultura popular, como a noção de “conformismo e resistência” utilizada por Marilena Chauí, este estudo analisa o movimento hip-hop que vem se organizando 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. Para tal, além dos pressupostos teóricos sobre os quais se desenvolveram os critérios de análise, foram feitas entrevistas com artistas e associações culturais locais. Com isso, pretende-se mostrar como o movimento hip-hop se constitui em uma importante forma de manifestação cultural nas comunidades periféricas da cidade. Manifestação que é permeada por traços de negação, mas também de aceitação da cultura dominante.

Palavras-chave: Movimento Hip-Hop. Cultura Popular. Favela. Contra-hegemonia.

1. Introdução.....	10
2. A cultura como terreno das lutas de classes.....	13
2.1. Hegemonia e Ditadura	14
2.2. A cultura popular e a atuação dos intelectuais orgânicos	17
2.3. A cultura do capitalismo globalizado	20
3. Favela, cultura e história	23
3.1. Formação e transformação dos espaços periféricos	24
3.2. A debilidade das organizações culturais das favelas e as rotas alternativas	28
3.3. A voz do morro.....	31
3.4. Som de preto e favelado.....	32
4. Hip-Hop e contra-hegemonia	38
4.1. Histórico do movimento	38
4.2. Hip-hop no Brasil	44
4.3. Os <i>griots</i> da periferia carioca	49
4.4. Conformismo e resistência.....	50
5. Considerações finais.....	56
6. Referências bibliográficas.....	58
7. Glossário.....	61

A definição da expressão cultura popular enseja um antigo debate nas diversas áreas das Ciências Humanas. Para elucidar esta questão, os românticos valem-se do discurso da autenticidade. Isolando o saber popular do desenvolvimento das forças produtivas, o romantismo vê a cultura do povo como um conjunto de manifestações puras, comunitárias e orgânicas, situadas em universo que está à parte das contradições próprias de uma sociedade de classes como a nossa. Por outro lado, para os herdeiros da Ilustração, ao povo cabe a tarefa política fundadora e, portanto a cultura popular se realiza na arte política. Segundo esta concepção, cabe aos intelectuais a tarefa de auxiliar e levar a “verdadeira cultura” ao povo, para que suas manifestações vazias e ingênuas sejam dotadas de uma consciência política. Forma-se, então, um círculo contraditório, como observa Jesús Martín-Barbero. Pois, os adeptos desta visão se colocam contra a cultura dominante em nome da vontade popular, e contra o povo em nome da razão política¹.

O dualismo entre cultura *do povo* e cultura *para o povo* pode ser superado se adotado o conceito de hegemonia introduzido pelo pensador marxista Antonio Gramsci. Para Gramsci, hegemonia é o conjunto de valores e práticas dos quais as classes dominantes se valem para fixar e legitimar sua liderança sob o conjunto da sociedade. Para que isto se dê, a hegemonia necessita constituir-se como um processo, uma práxis que se renova segundo as condições históricas e assim, se torna um complexo de experiências, relações e idéias interiorizadas. Mais do que isso, naturais e irrefutáveis. As classes hegemônicas têm ciência de que este processo é ativo e precisa estar atento às oposições que questionam a dominação vigente. Estas iniciativas alternativas, com base na teoria gramsciana, podem ser chamadas de contra-hegemonia.

O conceito de contra-hegemonia é inovador e se faz fundamental para a reflexão que é proposta aqui, porque reconhece nestas manifestações de resistência, a oposição contra a hegemonia, mas, ao mesmo tempo, a interiorização e a subordinação aos ideais dominantes. Esta aceção permite que, para além do “autêntico” ou do moderno, a cultura popular seja compreendida como expressão dos dominados, expressão da realidade contraditória à qual estão submetidos, e por isso, processo que envolve

¹ Cf. CHAUI, Marilena. **Conformismo e Resistência:** aspectos da cultura popular no Brasil. São Paulo: Brasiliense, 1986.

negação e reprodução dos signos dominantes. É a cultura que se desenvolve no interior da cultura dominante, ainda que para resistir a ela.

É a partir desta perspectiva que este estudo pretende analisar as manifestações culturais oriundas das favelas da cidade do Rio de Janeiro, mais especificamente o movimento hip-hop, de modo a buscar identificar a maneira como ele se constitui em uma das expressões mais vigorosas destes espaços. Se a hegemonia trata de esfacelar as formas de organização das camadas populares, aprofundando o processo de dominação, não menos verdade é o fato de que o povo encontra brechas, reinventa os significados e viabiliza representações de uma consciência segundo uma outra lógica.

Na contra-mão do império midiático que classifica a favela como reduto de criminosos e que a descreve como espaço da carência, grafiteiros e manos bons de rima mostram suas comunidades a partir de uma perspectiva própria, longe do controle e dos estereótipos das camadas dominantes. Em resposta a um programa de grande audiência que faz da miséria, conseqüência da exploração e da desigualdade social, uma diversão, os favelados cantam a indignação da periferia e a transformam em poesia. E para os moradores que são apenas mais um número na contabilidade das mortes após a invasão violenta da polícia, fica reservada a homenagem na forma de retrato pintado nas fachadas das casas de alvenaria da comunidade, que tanto incomodam quando vistas da rua Delfim Moreira.

Nesse sentido, nossa hipótese principal sugere que existe um constante movimento cultural nas comunidades periféricas do Rio de Janeiro, que tende a se contrapor a cultura dominante e por isso, desenvolve função primordial no campo da luta pela cultura, ainda que suas formas de expressão e comunicação estejam continuamente sob repressão – física e simbólica.

A pesquisa foi orientada no sentido de identificar em diferentes comunidades populares grupos e associações ligadas ao movimento hip-hop. Acompanhamos o trabalho e realizamos entrevistas com artistas e grupos de duas grandes favelas da cidade, 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, colaboraram também, a posse² Lutarmada, do Morro da Lagartixa e o grafiteiro Felipe Reis. Paralelamente à pesquisa das fontes primárias, realizamos a revisão bibliográfica sobre o tema da cultura popular e suas manifestações. Em relação às referências bibliográficas, tivemos

dificuldade para encontrar autores que abordassem o movimento hip-hop a partir de um viés mais crítico e que o reconheça como um movimento popular característico das classes subalternas. Nesse sentido, as entrevistas foram de fundamental importância para compreendermos o universo do hip-hop que está à margem da indústria cultural. A temática da cultura popular, por sua vez, é tema recorrente nos textos de autores de destaque da teoria social crítica, na atualidade. Assim, são referências centrais deste trabalho, autores como: Marilena Chauí, Nestor Canclini e Jesús Martín-Barbero. A bibliografia inclui ainda as contribuições sobre cultura de massa dos estudiosos da Escola de Frankfurt, além de autores como Carlos Nelson Coutinho e Eduardo Granja Coutinho, que em suas obras tratam sobre as teorias de Antonio Gramsci.

No primeiro capítulo partiremos da apresentação do conceito de cultura, a partir das reflexões de Gramsci e outros teóricos da cultura popular, tratando de situar a maneira como se configura o atual cenário da luta pela hegemonia.

No capítulo seguinte, procurar-se-á explicitar o que vem a ser *favela*, resgatando o histórico do surgimento das comunidades no Rio de Janeiro e sua relação conflituosa com os demais espaços da sociedade. Posto isso, faremos uma análise das formas de organização e manifestação cultural que têm lugar nestes espaços, como o samba e o funk carioca, partindo da premissa que dado o atual contexto em que à hegemonia se soma a violência policial exacerbada, o cerne da expressão cultural das favelas, encontra-se no conjunto de idéias e práticas que é fruto do cotidiano nestes locais, da cultura da oralidade e da informalidade ali estabelecidas.

Por fim, no terceiro capítulo, trataremos de situar historicamente o movimento hip-hop brasileiro, identificando suas origens e principais atores. Para então, analisarmos as manifestações do movimento hip-hop das favelas do Rio de Janeiro e a maneira como ele se constitui como uma expressão representativa da cultura popular que emerge destes espaços.

É importante ressaltar que este trabalho contou com o apoio do Programa InFormação – Programa de Cooperação para a Qualificação de Estudantes de Jornalismo e que os conteúdos, reflexões e opiniões constantes nele, bem como do Projeto de origem, não representam, necessariamente, as opiniões da Agência de Notícias dos Direitos da Infância (ANDI) e Fundação W.K. Kellogg.

² Para estes e outros vocábulos, ver glossário.

2. A CULTURA COMO TERRENO DAS LUTAS DE CLASSES

As ideologias [...] ‘organizam’ as massas humanas, formam o terreno no qual os homens se movimentam, adquirem consciência de sua posição, lutam, etc.

Antonio Gramsci

A cultura será tratada aqui não como algo de ordem natural e que independe do processo histórico, como querem os idealistas, mas sim como produto das relações sociais, profundamente conectada às condições materiais e, portanto, um instrumento das classes sociais na luta pela hegemonia. Tentaremos também, superar a idéia, a nosso ver reducionista, que define a cultura como sendo apenas expressão de um grupo social. Tal definição, ao resumir a cultura à condição de reflexo do sujeito que a criou, não deixa explícito como é dinâmico o processo cultural, além de omitir suas implicações históricas.

Como apontado anteriormente, pretendemos pensar a cultura como um processo que compreende e reproduz a estrutura social na qual está inserida, mas também interfere nesta realidade, seja para transformá-la, ou para conservá-la. Para tal, podemos dizer que pretendemos adotar aquilo que Eduardo Granja Coutinho aponta como sendo uma “concepção dialética”, em oposição a uma “concepção metafísica” (2002, p. 15) da cultura. Sobre esta diferenciação, Nestor Canclini ressalta que:

afirmar a cultura como um processo social de produção significa, antes de tudo, opor-se às concepções que entendem a cultura como um ato espiritual (expressão, criação) ou como uma manifestação alheia, exterior e posterior às relações de produção (sendo uma simples representação delas) (1983, p. 30).

Coutinho afirma que a concepção metafísica compreende “a cultura como objeto, peça de coleção ou mercadoria, desconsiderando o processo pelo qual o homem, por meio de sua práxis criadora, transforma ativamente a realidade cultural” (2002, p. 16). Este pensamento tende a desconsiderar o papel fundamental dos sujeitos no universo da cultura, reconhecendo a centralidade do objeto. O produto cultural passa a ser, então, algo que surge naturalmente, a partir de idéias que predominam sobre os homens ou que são parte de um legado divino.

Por outro lado, uma concepção dialética da cultura reconhece a união indissolúvel entre sujeito e objeto. É dialética à medida que entende a determinação

recíproca que há entre os sujeitos coletivos no momento de sua ação criadora, e as manifestações culturais. A cultura é sim, resultado da ação dos homens, mas não o é a partir do nada, ou determinada por idéias que pairam sobre suas cabeças. Ela é resultado da práxis humana, a partir da realidade de uma dada sociedade e, portanto, das relações de produção nela estabelecidas. Entretanto, como assinala Canclini, há que se tomar cuidado para não resumirmos a cultura como sendo a simples representação do universo da produção. Para além disso, a cultura cumpre também a função de reproduzir o sistema vigente, atuando sobre as relações sociais, a partir das relações de produção. Seu caráter ativo e processual, ainda lhe confere a possibilidade de se reestruturar este sistema, se pensada a partir de uma perspectiva crítica.

2.1. Hegemonia e Ditadura

Entendidas as duas formas de concepção da cultura, podemos partir para analisar como estas acepções atuam no terreno das relações de poder. Adotaremos, para isso, o conceito de hegemonia do filósofo italiano Antonio Gramsci.

Em sua teoria sobre o Estado em sentido amplo, Gramsci afirma que a dominação de uma classe sobre a outra não ocorre apenas através dos aparelhos coercitivos, representados pela polícia, exército e sistema de leis, mas, também, por meio de uma “direção política” (COUTINHO, Carlos Nelson, 2006). Para ele, o Estado possui duas dimensões, uma que chamou de sociedade política ou ditadura, que é o Estado em sentido estrito, com seus aparelhos de coerção e burocráticos. E outra, que seria a sociedade civil, instância que atua no sentido de efetivar a hegemonia. Parece-nos pertinente sublinhar que o conceito de sociedade civil é uma das grandes novidades do pensamento gramsciano, pois como observou Norberto Bobbio, “para uma reconstrução do pensamento político de Gramsci, o conceito-chave, o conceito do qual devemos partir, é o de *sociedade civil*” (1994, p. 24, grifo do autor).

Para Gramsci, a sociedade civil é a instância responsável pela produção e difusão do discurso ideológico de uma determinada classe. Ela é composta pelos aparelhos privados de hegemonia, isto é, “organismos de participação voluntária, baseados no consenso e não na coerção” (COUTINHO, 2006, p.34). Diferente de Marx que identificava o Estado apenas com o aparato coercitivo, o filósofo italiano pôde acompanhar o início de um processo cada vez mais ampliado de socialização da política. Gramsci conheceu e pôde analisar as experiências dos grandes sindicatos, dos partidos políticos populares, viu como os meios de comunicação adquiriram

importância na formação e no debate político etc. Carlos Nelson Coutinho observa que essa vivência foi fundamental para que Gramsci captasse as relações de poder nas sociedades capitalistas complexas, percebendo o papel que desenvolve a sociedade civil através das ações dos aparelhos de hegemonia – escolas, igrejas, partidos, sindicatos, meios de comunicação -, enquanto articuladora do consenso social, mas sem deixar de reconhecer que esta é “condicionada ‘em última instância’ pela base material da sociedade (que é o local onde tem lugar a gênese das classes)” (2006, p. 41). Com isso, Gramsci eleva o pensamento marxista e não o nega, como querem alguns autores, ampliando a concepção de Estado e podendo explicar de maneira mais satisfatória a forma como a dominação é exercida nas sociedades atuais.

Hegemonia é, portanto, a liderança moral e intelectual que uma classe ou fração de classe exerce sobre o conjunto da sociedade, a partir da imposição de seus valores, de suas crenças, de sua cultura. Isso permite a Marilena Chauí afirmar que hegemonia é sinônimo “sobretudo *de cultura em sociedade de classes*” (1997, p. 90, grifo da autora). Este processo de difusão da visão de mundo hegemônica ocorre a partir da atuação dos aparelhos privados de hegemonia, no âmbito da sociedade civil. A isso, Canclini irá chamar de “poder cultural”. Para ele “não existe classe hegemônica que possa agüentar muito tempo seu *poder econômico* apenas com o *poder repressivo*. Entre ambos desempenha um papel chave o *poder cultural*” (1983, p. 35, grifo do autor). Canclini ainda elenca três momentos para que esse processo se concretize. Primeiro, a classe dominante impõe suas normas culturais; isto, por sua vez, legitima a estrutura de exploração que está a seu serviço; e finalmente, naturaliza os dois itens anteriores, ocultando o poder econômico e omitindo o processo de imposição da sua cultura. Ocorre que as classes dominantes tratam de caracterizar como necessárias suas ideologias³, impondo seu modelo societário explorador ao conjunto da sociedade como uma realidade dada e não construída historicamente. Esta liderança não é conquistada por meio da coerção e sim, através do consenso. Para a classe dominante, a coerção, além de assegurar a propriedade dos meios de produção, será, na verdade, uma forma de garantir a ordem vigente, nos casos em que o consenso se debilita. Esta constatação permitiu a Gramsci afirmar que o Estado é “hegemonia couraçada de coerção” (Coutinho, 2006, p. 36).

³ Diferentemente da acepção marxiana, que entende ideologia como uma visão invertida da realidade, o conceito de ideologia será aqui compreendido como foi designado por Gramsci: a visão de mundo de uma determinada classe social.

Sobre o papel da hegemonia e da ditadura no exercício da dominação, Carlos Nelson Coutinho explica que:

(...) ambas servem para conservar ou promover uma determinada base econômica, de acordo com os interesses de uma classe social fundamental. Mas o *modo* de encaminhar essa promoção ou conservação varia nos dois casos: no âmbito e através da sociedade civil, as classes buscam exercer sua *hegemonia*, ou seja, buscam ganhar aliados para suas posições mediante a *direção política* ou *consenso*; por meio da sociedade política, ao contrário, as classes exercem *ditadura*, ou, mais precisamente, uma *dominação* mediante *coerção* (2006, p. 36, grifo do autor).

Diante disso, podemos afirmar que a concepção metafísica de cultura está presente na visão hegemônica à medida que esta trata de desistoricizar os fatos, desprezar a práxis, e naturalizar as relações de produção e as relações sociais que a classe dominante estabelece a seu favor. Porém, é preciso cuidado para não tomarmos a hegemonia como “manipulação ou doutrinação”, mais do que isso, ela é um: “(...) conjunto articulado de práticas, idéias, significados e valores que se confirmam uns aos outros e constituem o sentido experimentado como absoluto, único e **irrefutável porque interiorizado** e invisível como o ar que se respira” (CHAUÍ, 1997, p. 90, grifo nosso).

Para que continue existindo, o capitalismo precisa garantir as condições de sua reprodução. Para tal, garante a reprodução da força de trabalho através do salário e da educação. Mas, precisa também reproduzir a adaptação do trabalhador ao sistema em vigor, e isso, o faz por meio da hegemonia, atuando “de modo que todas as suas [do trabalhador] condutas e relações mantenham um sentido que seja compatível com a organização social dominante” (CANCLINI, 1983, p. 34).

Assim, compreender a dimensão que as ideologias desempenham na configuração social que está estabelecida, faz-se fundamental para que se articulem visões contra-hegemônicas, capazes de se oporem aos valores dominantes. É esse contexto que faz com que “Antonio Gramsci entenda a luta política como a luta por uma nova cultura, isto é, pela construção de uma nova hegemonia” (COUTINHO, 2002, p. 22). Superar a hegemonia conservadora da classe dominante é fator fundamental na luta política. Para isso, é necessário sistematizar uma visão de mundo a partir do ponto de vista das classes subalternas, visão esta, que compreenda a sociedade desde uma perspectiva dialética, mas que, também reconheça a centralidade da ação consciente dos homens na história.

Não podemos perder de vista, no entanto, que o pensamento dominante faz-se presente, também, em meio às classes subalternas. Por conta disso, não se trata apenas de amplificar a visão de mundo das camadas populares, mas de reconhecer que é preciso trabalhar pela organização da cultura popular, bem como pelo desenvolvimento de uma consciência crítica nestas classes, por meio da desmistificação da ideologia dominante. Ou ainda, como afirma Canclini: “(...) perceber a sua própria cultura [a cultura dominante, na qual estamos inseridos] como relativa (...) possui uma importância enorme para uma ação política transformadora” (1983, p. 37).

Em meio ao monopólio cultural que tem vez em nossa sociedade – do qual a mídia é o melhor exemplo – a difusão de uma visão de mundo que se contraponha à hegemonia dominante é urgente. Entretanto, é preciso ir além, buscando a efetiva sistematização da cultura popular baseada em uma consciência crítica da realidade e comprometida com esta ação política revolucionária citada por Canclini.

2.2. A cultura popular e a atuação dos intelectuais orgânicos

Podemos passar, assim, à análise do conceito de cultura popular e a forma como ela atua no terreno da luta pela hegemonia. Tentaremos sustentar que a cultura popular não se caracteriza apenas por seu local de origem, mais do que isso, ela deve se situar em constante oposição à cultura da classe dominante, pois está arraigada na desigualdade e, conseqüentemente, no conflito.

A noção de popular é comumente associada aos produtos da cultura de massa ou aos da indústria cultural - termo cunhado pelos integrantes da Escola de Frankfurt, mas especificamente Theodor Adorno e Max Horkheimer. Adorno e Horkheimer optaram pelo uso do termo “indústria cultural”, a fim de substituir o termo “cultura de massa”, para excluir a possibilidade de interpretação de que esta se trata de “uma cultura surgindo espontaneamente do próprio povo”. A cultura popular que Adorno analisa, baseado na teoria marxiana do “fetichismo da mercadoria”, é a cultura produzida segundo a lógica do mercado, alienada e coisificada pela sociedade capitalista. Marx esclarece que os homens passam à condição de alienados, a partir do momento que não reconhecem as mercadorias como resultado de um trabalho coletivo, o que inclui sua própria ação sobre a natureza. As mercadorias tomam então, um caráter fetichizado, uma vez que é desprendida da ação do sujeito. Para Adorno, este fenômeno também acontece na cultura.

As reações dos consumidores de música parecem desvincular-se da relação com a música e dirigir-se diretamente ao sucesso acumulado. O público ‘fabricou’ literalmente o sucesso, que ele coisifica e aceita como critério objetivo, porém não consegue se reconhecer nele. (apud COUTINHO, 2002, p. 33).

A crítica elaborada pelos frankfurtianos à lógica capitalista de produção e consumo da cultura é fundamental para que compreendamos como que se valendo de um conteúdo de fachada a classe dominante faz dos produtos culturais um importante instrumento de hegemonia à medida que padroniza a estética, homogeniza a produção e assim, liquida a subjetividade. Coutinho lembra que esta concepção é ainda importante para que possamos desconstruir a idéia de que “a indústria dá as massas o que elas querem e de que a música popular é objeto de livre escolha dos ouvintes”, pois os próprios consumidores são, na verdade, produto da ação da indústria. “A estandardização da música de consumo mantém os usuários enquadrados” (2002, p. 37).

A teoria crítica de Adorno e Horkheimer, no entanto, pode refletir uma atitude conservadora, ao não reconhecer a possibilidade do povo produzir conteúdos de teor crítico e progressista. Dessa forma, os filósofos desconsideram o caráter histórico da cultura e deixam de reconhecer o povo como sujeito, colocando-o em uma situação de passividade, a nosso ver, equivocada. É importante destacar, também, que outros autores da Escola de Frankfurt abordaram a questão da cultura popular em uma perspectiva bem diferente desta adotada por Adorno. É o caso, por exemplo, de Walter Benjamin, para quem a cultura popular não é suprimida pela indústria cultural e que enxergava possibilidades de colocar os avanços tecnológicos que favorecem a produção industrial da cultura a serviço das camadas populares.

A visão de Adorno é, também, bastante divergente da concepção de Gramsci. Carlos Nelson observa que “enquanto Gramsci se empenhava em descobrir os momentos críticos contidos na cultura popular (...), Adorno via apenas degradação e alienação” (2006, p. 92). Para o filósofo italiano, a cultura popular, ainda que conserve traços conservadores, nunca é igual à cultura dominante. Ele pondera, afirmando que “entre a cultura popular e a dominante há uma diferença fundamental no que diz respeito à elaboração e sistematização do conhecimento” (apud COUTINHO, 2002, p. 22). Canclini explica que esta diferença se dá, basicamente, por conta de dois fatores. Primeiro, porque o capital econômico implica uma apropriação desigual do capital escolar e dos bens culturais. Segundo, porque os processos de produção e consumo da cultura, são dialéticos e por isso, esta deriva, também, “do fato de que o povo produz no

trabalho e na vida formas específicas de representação, reprodução e reelaboração simbólica das suas relações sociais” (1983, p. 43).

Neste contexto, Gramsci fará distinção de três estratos da cultura popular:

Os fossilizados, que refletem condições de vida passada e que por isso são reacionários e conservadores; os inovadores e progressistas, determinados espontaneamente pelas condições atuais de vida e finalmente, aqueles que estão em contradição com a religião e a moral vigentes (CHAUÍ, 1997, p. 87).

Torna-se essencial que as massas se valham dos estratos críticos e transformadores da cultura popular no combate à hegemonia das forças conservadoras. Para isso, é preciso organizar e sistematizar a cultura do povo, operando no sentido de resgatar a tradição e o passado nacional, manipulados segundo a perspectiva da classe dominante, a partir da visão popular. E ainda, fazer da cultura expressão da consciência deste povo, mas, também, seu instrumento de libertação e transformação.

Nestor Canclini afirma que neste processo, há que se tomar em conta a interação conflituosa que há entre a cultura popular e a dominante. Não se trata simplesmente, de desprezar a produção cultural que contém traços conservadores, e sim de superá-la de forma dialética. Como bem resume Eduardo Coutinho:

A organização da cultura é um trabalho desenvolvido sobre as formas de consciência presentes na vida cultural das massas; trabalho de seleção e interpretação das formas culturais orgânicas e desmistificação e rejeição do conteúdo fossilizado e reacionário do senso comum (2002, p. 22).

Em seus escritos, Gramsci destaca o papel dos intelectuais neste processo. O filósofo utiliza a expressão “intelectuais orgânicos” para definir aqueles que criam e exprimem a visão de mundo de uma classe. Diferentemente dos intelectuais tradicionais, o intelectual orgânico tem participação ativa na luta pela hegemonia, pois está efetivamente ligado a uma determinada classe, organizando sua cultura.

O intelectual das camadas subalternas, por sua vez, deve estar organicamente unido a estas classes, trabalhando pela construção de uma visão de mundo contra-hegemônica. Esta ligação orgânica acontece à medida que o intelectual reconhece a necessidade de transformar a realidade historicamente constituída, reinterpretando os signos históricos a partir da perspectiva das massas, deixando claras as contradições sociais existentes e tomando em conta o saber popular.

Parece-nos pertinente ressaltar que estes intelectuais orgânicos responsáveis por trabalhar a cultura das camadas populares, nem sempre são oriundos destas classes.

Ocorre que muito mais do que o local de origem, o importante é que este sujeito se reconheça no povo e enxergue na sua cultura possibilidades emancipadoras para o conjunto da sociedade. Como afirma Marilena Chauí, a cultura popular “pode ser realizada tanto pelos intelectuais ‘que se identificam com o povo’ quanto por aqueles que saem do próprio povo” (1997, p. 88).

Recordemos que é na esfera da sociedade civil que se dá a luta pela cultura e por ela, a conquista da hegemonia. Nesse sentido, o trabalho dos intelectuais orgânicos do povo é estratégico para superar a ação dos aparelhos de hegemonia da classe dominante, que ao elaborar e difundir suas produções, lidam com a visão de mundo das elites. É o que reconhece Gramsci quando entende que:

Um grupo social pode e mesmo deve ser dirigente [hegemônico] já antes de conquistar o poder governamental; possibilidade que, aliás, no quadro das sociedades complexas, onde o Estado se ‘ampliou’, torna-se também necessidade, já que – prossegue Gramsci – ‘essa é uma das condições principais para a própria conquista do poder (apud COUTINHO, 2006, p. 41).

Fortalecer os aparelhos de hegemonia das camadas subalternas e organizar sua cultura são processos fundamentais para estas camadas na luta política. É por isso que Gramsci considera a conquista da hegemonia como parte da luta para a conquista do próprio Estado.

2.3. A cultura do capitalismo globalizado

Colocados os pressupostos para a compreensão da importância da cultura popular no terreno das lutas de classes, cremos que podemos partir para a análise de como se configura, atualmente, o pensamento hegemônico em nossa sociedade e as implicações deste quadro para a formulação de iniciativas contra-hegemônicas. Para tal, pretendemos analisar as consequências que as modernas condições de produção trazem para o universo das relações sociais.

A história do capitalismo é a história da mundialização do capital. Isso nos permite afirmar que a novidade da era da globalização vai além da expansão planetária do capitalismo. Globalização é, sobretudo, o fenômeno da transnacionalização do capital, da criação de territórios abstratos em detrimento das antigas territorialidades estabelecidas, que tinham sua base no Estado-nação. Vivemos, portanto, uma época de desterritorialização generalizada e desestruturação das antigas identidades.

Associada às novas tecnologias e às modernas redes comunicacionais que resultam delas, a globalização dita um novo modo de funcionamento do capitalismo.

Dá-se, então, a autonomização do processo financeiro e uma acumulação cada vez mais flexível, favorecendo a hegemonia do capital financeiro e especulativo⁴.

A autonomia em relação ao Estado e o advento da informação em tempo real fazem do mercado o principal fator regulador da vida social. Passamos a viver, assim, em uma “sociedade do espetáculo” (1997), como afirmou Guy Debord, ao referir-se à forma como a racionalidade do intercâmbio de mercadorias passa a impregnar todas as relações sociais.

Neste quadro, os grupos sociais dominantes precisam encontrar formas para legitimar a exaltação exacerbada do mercado e, assim, manter a ordem social vigente. Como demonstramos acima, esta conquista do consenso social, se dá, principalmente, pela ação dos aparelhos privados de hegemonia. Entendemos então, que a cultura exerce papel fundamental no cenário global e que neste contexto, se sobressaem com grande destaque as corporações midiáticas, uma vez que passam a ocupar o “centro da vida cultural” (2001), como observou Muniz Sodré. Elas atuam em duas esferas importantes. Primeiro, legitimam a ideologia neoliberal, apoiadas em um discurso que naturaliza os fatos e proclama o fim da história. E por outro lado, fazem parte de uma indústria que desenvolve importante papel na economia, pois a cultura também passa a ser vista como mercadoria. Foi esse entendimento que permitiu a Jesus Martín-Barbero, ao falar sobre a globalização, afirmar que “o que está unificado em nível mundial hoje não é uma vontade de liberdade, mas sim de domínio” (1997, p. 124). E na mesma linha, a Muniz Sodré definir globalização como “teledistribuição” (2003, p. 28) em escala mundial, de um padrão de vida, consumo e informações.

Como conseqüência do fortalecimento dos aparatos ideológicos dominantes, temos relações sociais cada vez mais fetichizadas e uma decomposição da vida cotidiana. Ou como afirma Atílio Borón: “uma sociedade heterogênea e fragmentada, marcada por profundas desigualdades de todo tipo – classe, etnia, gênero, religião etc. – que foram exacerbadas com a aplicação das políticas neoliberais” (1995, p. 104). Esta fragmentação a qual Borón se refere, aliada a outras conseqüências do neoliberalismo enumeradas por ele, como o desemprego e aprofundamento das desigualdades sociais, são decisivos para o momento atual, de debilidade das organizações político-culturais populares, razão pela qual vemos cada vez mais escassos os discursos de caráter contra-

⁴ Cf. HARVEY, David. **Condição pós-moderna**: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. São Paulo: Ed. Loyola, 2003.

hegemônico. Pois, homogeneizar a cultura, enfraquecendo os setores populares, é fundamental para a manutenção da ordem estabelecida.

A diversidade dos padrões culturais, dos objetos e dos hábitos de consumo é um fator de perturbação intolerável para as necessidades de expansão constante que é intrínseca ao capitalismo. (...) Qualquer desenvolvimento autônomo ou alternativo por parte das culturas subalternas é impedido (...) com a finalidade de se tornarem adaptados ao desenvolvimento capitalista (CANCLINI, 1983, p. 27).

Parece-nos que neste cenário de fragmentação, de expansão das tecnologias de mídia, mas também, de “monopólio da fala” (SODRÉ, 1987), faltam às camadas populares instrumentos que sirvam à organização de sua cultura, capazes de formular e expressar uma consciência crítica. No entanto, é impossível calar o povo. A resistência daqueles que sofrem com o regime de exploração e dominação em que vivemos existirá sempre, ainda que nas piores condições, sem forças para se opor de forma efetiva a esta situação. Neste sentido, concordamos com Eduardo Coutinho, quando afirma que:

O único meio ou canal que não pode ser anexado ao império midiático dos Marinho ou de Murdoch é o espaço – território – comunitário, onde se propaga o som da fala marginal daqueles que, apesar de tudo, têm boca para falar, para gritar e para cantar. A expressão oral das massas pode ser sufocada, esvaziada, induzida, mas não se pode impedir os homens e mulheres de conversarem, trocarem idéias, contestarem, resistirem nos barracos, botequins, becos e vielas (2007).

Assim, pretendemos, aqui, identificar momentos críticos da cultura popular, partindo da premissa que estes processos contêm uma parcela da ideologia dominante, são um misto de “conformismo e resistência” (1986, p. 124), como acertadamente observou Marilena Chauí. Acreditamos que mesmo não sendo capaz de se contrapor de forma abrangente à ideologia dominante ou tecer uma crítica propriamente política, é preciso reconhecer o valor da cultura popular enquanto “possibilidade da crítica social” (COUTINHO, 2002, p. 27) e seu papel decisivo na luta por uma nova hegemonia.

3. FAVELA, CULTURA E HISTÓRIA

*Morro, pés descalços na ladeira
Lata d'água na cabeça
Vida rude alviçareira
Criança sem futuro e sem escola
Se não der sorte na bola vai sofrer a vida inteira
Morro, o teu samba foi minado
Ficou tão sofisticado, já não é tradicional
Morro, és lindo quando o sol disposta
E as mazelas vão por conta do desajuste social*

Nelson Sargento

É nesse contexto que pretendemos analisar as manifestações culturais oriundas das favelas cariocas. Partindo da premissa de que a resistência popular é ineliminável, entendemos que, na atualidade, ela está intimamente ligada às favelas enquanto espaço das camadas subalternas nos grandes centros urbanos.

Como vimos no capítulo anterior, as classes detentoras do poder, para dar continuidade a sua dominação, fazem uso de procedimentos coercitivos, mas necessitam, sobretudo, conquistar o consenso social, por meio de um processo de convencimento onde a cultura desempenha papel decisivo. É cada vez maior o número de instituições que atuam no sentido de obter o consentimento popular, fortalecendo a hegemonia das camadas dominantes e desestruturando as organizações populares. Ou como afirmou Eduardo Coutinho:

(...) instituições voltadas para obter o consentimento de amplos setores populares – televisão, igrejas, futebol, etc. – reduzem a participação popular a âmbitos estreitos e bloqueiam o horizonte democrático, ‘blindando a política de forma a que não envolva transformações substantivas na vida social. Essa configuração parece corresponder à hegemonia do grande capital monetário, hoje dominante e dirigente (2007).

Por outro lado, no caso das comunidades populares cariocas, essa situação se torna mais grave à medida que nestes espaços a violência policial indiscriminada é rotineira e toma proporções cada vez mais absurdas, a cada incursão ou megaoperação⁵. Portanto, a opressão e as diversas instituições que atuam pelo consentimento agem de

⁵ Megaoperação foi o nome dado ao modelo de incursão policial que aconteceu pela primeira vez no Complexo de Favelas do Alemão, no dia 27 de junho de 2007, onde de acordo com laudo divulgado em 1º de novembro, da Secretaria Especial de Direitos Humanos do Governo Federal, houve execução sumária e arbitrária. Em apenas um dia 300 homens da Polícia Militar do Rio de Janeiro e da Força Nacional de Segurança mataram 19 pessoas, com mais de 70 tiros. Destes, 16 foram atingidos pelas costas e 3, na nuca. O governo do Estado afirmou que pretende realizar operações nestes moldes em outras favelas do Rio – como na recente incursão na favela da Coréia, também

forma combinada na intenção de conter a pressão social que nestes locais é mais intensa.

Este cenário não se dá por acaso e não é resultado da ação deste ou aquele governo. Ele só pode ser compreendido se tomado como consequência de um processo histórico, onde o Estado fez a opção por permanecer ausente nos espaços populares. Mas também, onde as classes dominantes trataram de fazer presente suas ideologias, sobretudo por meio dos produtos da indústria cultural que associados a precarização da educação, agiram de forma eficaz na obtenção da hegemonia.

3.1. Formação e transformação dos espaços periféricos

Datam de 1865 os primeiros relatórios de assessores do governo imperial sobre barracões situados em morros na cidade do Rio de Janeiro. No entanto, na época, estas habitações não preocupavam o Estado nem o restante da sociedade, “mais assustada com os cortiços e casas de cômodos que não paravam de crescer na cidade, principalmente no centro” (BARBOSA e SILVA, 2005, p. 25).

Nos primeiros anos do século XX, devido ao inchaço populacional da capital da república⁶ e à política de urbanização do governo Pereira Passos, o prefeito “bota-abaixo”⁷, os morros se tornaram a principal saída para a população mais pobre, que não tinha lugar no projeto de europeização da cidade. A expansão das favelas, em tão pouco tempo, chamava a atenção da imprensa. Vejamos trecho de uma matéria do jornal *Correio da Manhã*, de 2 de junho de 1907:

Para a grande leva de banidos da cidade só restava as montanhas agasalhadoras. (...) Assim vai a pobreza recuando para as eminências, abrigando-se nos cerros, repelida pela Grandeza, pelo fausto arrasador das casas humildes, pelo Progresso que não consente a permanência de um pardieiro no coração da cidade. A montanha abre o seu manto verde e acolhe os pobrezinhos como santos no tempo suave dos eremitas.⁸

Será a imprensa a responsável por estabelecer o uso do termo *favela* para designar as ocupações populares nos morros. Uma reportagem na revista *Careta*, de

com 300 policiais e saldo de 12 mortos, que chamou a atenção por conta das cenas transmitidas exaustivamente pela televisão, de PMs sobrevoando uma mata em um helicóptero e atirando em 2 supostos criminosos.

⁶ Entre 1870 e 1900, a população da cidade aumentou 120%. No mesmo período, o número de domicílios cresceu 74%. O que, segundo Jorge Barbosa e Jailson de Souza demonstra que no início do século o Rio de Janeiro passava por uma crise habitacional.

⁷ Pereira Passos governou o Rio de Janeiro entre 1902 e 1906. Durante sua gestão foi implementada uma reforma urbana para modernização da cidade, que incluía a demolição dos cortiços. Por isso, ficou conhecido como “bota-abaixo”.

⁸ In: BARBOSA, Jorge Luiz; SILVA, Jailson de Souza e. **Favela: alegria e dor na cidade**. Rio de Janeiro: Senac, 2005, p. 27.

1909, marcará a estréia do uso da palavra. O termo tem sua origem na principal ocupação do início do século, o Morro da Favela, hoje conhecido como Morro da Providência, que se situa no centro da cidade, à época bastante próximo das áreas nobres. A Favela, por sua localização geográfica, era o principal lugar para onde fugiam os pobres e desabrigados. Por isso, era associado à idéia de lugar da desordem e reduto de criminosos. Favela se tornou, portanto, uma expressão para designar os locais, que como aquele, apareciam sob os olhos da sociedade como “terra sem lei” e “lugar de malandros”. Dizia a reportagem intitulada “O Rio desconhecido” da *Careta*:

No coração da cidade, mesmo nas proximidades da Avenida Central, existe esse estranho bairro de Santo Antônio, há pouco tempo descoberto com espanto e vergonha do Rio modernizado. A Favella é, dos bairros desconhecidos, o mais fallado graças às occurencias, que desenroladas alli com freqüência fazem seu nome figurar nos registros policiaes. (...) Apesar de possuir elementos honestos, a Favella é um antro de faccinoras e deve ser arrasado para a decência e hygiene da Capital Federal.⁹

Como vemos, no que se refere ao tratamento destinado às comunidades populares, a imprensa do início do século XX não difere muito da atual.

Notamos que as favelas passarão a ocupar o lugar dos cortiços, tanto na paisagem urbana quanto no imaginário social. Imaginário que era baseado no discurso higienista – enfatizando o risco de habitações precárias para a saúde pública – e no perigo que estes espaços representavam enquanto redutos de malandros e bandidos. No entanto, o poder público não tomou nenhuma medida em relação às favelas, limitando-se a escassas investidas policiais e sanitárias. Sobre isso, Jorge Barbosa e Jailson de Souza observam que:

A favela era permitida, desde que obedecesse a uma condição fundamental: ser invisível aos olhos burgueses ofuscados pelo *glamour* da arquitetura parisiense e pelo modo de vida moderno. Nesse caso, reconhece-se ao pobre o ‘direito’ de estar no seu lugar, porém fora das áreas de interesse do capital de dos grupos dominantes (2005, p. 27).

A lógica de atuação do Estado junto às favelas, baseada na violência e no confronto, e a forma como ela era vista pelos demais setores da sociedade, pouco mudarão com o passar dos anos. E já em 1920 surge a primeira grande iniciativa de remoção, durante o Plano de Reforma Urbana do engenheiro Alfred Agache. Entre os

⁹ BARBOSA, Jorge Luiz; SILVA, Jailson de Souza e. **Favela:** alegria e dor na cidade. Rio de Janeiro: Senac, 2005, p. 31.

projetos do Plano Agache destacava-se a intenção de remover o Morro da Favela, como ilustra o samba “A favela vai abaixo”, de 1928, composto por Sinhô.

Minha cabocla, a Favela vai abaixo
Quantas saudades tu terás deste torrão
Da casinha pequenina de madeira
Que nos enche de carinho o coração
(...)
No Estácio, Querosene ou no Salgueiro
Meu mulato não te espero na janela
Vou morar na cidade nova
Pra voltar meu coração para o Morro da Favela

O Plano Agache será reformulado durante o governo Vargas, momento em que as favelas voltarão a se expandir, devido ao aumento significativo do fluxo migratório de pessoas oriundas do Norte e Nordeste do país. A Era Vargas foi marcada por um período onde o Estado demonstrava certa preocupação com os espaços populares, como reflexo de seu regime autoritário populista.

É nessa época que surgem os parques proletários, programa habitacional do governo que justificava as remoções. Os moradores deveriam assinar termos de responsabilidade por sua conduta e zelo pela nova moradia. Então, eram obrigados a deixar seus barracos para ocuparem casas sem banheiros e cozinhas – esses eram de uso coletivos – nos parques, que não possuíam rede de esgoto, mas contavam com um rigoroso esquema de controle social, pois cada um tinha seu administrador, designado pelo poder estatal. Os parques proletários merecem destaque quando refazemos um histórico das favelas no Rio de Janeiro porque acabaram contribuindo para a organização social dos moradores, pois esta era a única maneira de resistir à imposição das remoções ocultadas sob a forma de política habitacional.

Os parques não resistiram ao fim do governo Vargas. Muito por conta da resistência imposta pelos moradores. Desta experiência ficou a preocupação dos setores mais conservadores da sociedade com a organização popular nas favelas. O que levou, segundo Barbosa e Souza, à criação, em 1946, da Fundação Leão XIII, “fruto de uma iniciativa conjunta da prefeitura e da Arquidiocese do Rio de Janeiro. Foi a primeira instituição criada especificamente para atuar de forma direta nas favelas, sob o lema de que era necessário subir o morro antes que deles descessem os comunistas” (2005, p. 41).

A partir da década de 1940, até os anos 60 as favelas começaram a se expandir no sentido Zona Sul e em direção a Jacarepaguá e adjacências, acompanhando o

crescimento da cidade. Chama a atenção que neste período cerca de 68% das comunidades do Rio de Janeiro se situavam na Zona Norte, mas o contingente de pessoas removidas dos morros na Zona Sul era proporcionalmente maior. Para Barbosa e Sousa os dados revelam a “explicitação dos interesses do capital imobiliário e da construção civil” (2005, p. 45). Fica claro, portanto, a maneira como o Estado se coloca a serviço das classes dominantes. Porém, o faz transvestindo suas ações de políticas públicas que visariam atender às demandas do conjunto da sociedade.

A política remocionista segue seu curso e se torna mais violenta durante a ditadura militar. Mas, irá perder força a partir da década de 1970, período marcado por mudanças no modelo de intervenção pública nos espaços populares. Entre os fatores que contribuíram para isso, citados por Barbosa e Sousa, destacamos:

- Aumento da resistência dos moradores, devido à violência das remoções
- Percepção por parte de diversos grupos políticos do potencial eleitoral das favelas
- Desaceleração da construção civil para a classe média
- Reconhecimento da gravidade do problema e da ineficácia das políticas aplicadas até então, uma vez que em 14 anos a população favelada havia crescido 317%, ao passo que a não favelada cresceu 44%

Na atualidade, vemos como a ausência histórica do Estado nas comunidades populares, associada às conseqüências perversas que o capital impõe àqueles que só detêm sua força de trabalho, fizeram com que se naturalizasse a atuação dos aparelhos de coerção e se consolidasse o processo de criminalização da pobreza, contribuindo para a desestruturação das organizações político-culturais dos moradores destas localidades. Ganham importância neste cenário, os meios de comunicação, à medida que são eles os principais responsáveis por difundir representações que corroboram a criminalização dos moradores destes espaços e legitimam a ofensiva violenta da polícia. Difundindo o conceito de uma sociedade de oportunidades e fortalecendo estereótipos, a mídia trata de sedimentar uma idéia que pressupõe que o direito ao exercício da cidadania não é inerente à existência humana, mas, depende das condições materiais que cada um dispõe. Dá-se assim, um processo de hierarquização da vida, lógica que faz parecer natural que policiais fortemente armados exterminem e torturem moradores de favelas, sob a justificativa de serem criminosos. Se por um lado, a mídia delinea uma geografia do medo para explicar as ações violentas do Estado, por outro, omite as causas da

existência de locais como as favelas ao ocultar as verdadeiras razões da desigualdade social.

Nesse sentido, concordamos com Adriana Facina quando afirma que, na atualidade, o Estado precisa fazer amplo uso da coerção para manutenção da dominação, pois “as promessas do maravilhoso mundo das mercadorias, que agregam valor aos que as possuem, são uma realidade cada vez mais distante para bilhões de pessoas”. Não basta o discurso hegemônico que naturaliza a opressão e as desigualdades. A coerção se faz necessária de uma maneira que “funcione de modo exemplar e demonstre que o valor da vida humana é medido em moeda fraca”. Então, os aparelhos de hegemonia atuam de forma a justificar o confronto e facilitar este processo. Não é por acaso que o império midiático tanto se ocupa de disseminar o medo e falsas idéias sobre a violência – como a constante afirmação de que o Rio de Janeiro se encontra em guerra. Sobre isso, Adriana afirma que “a idéia de que estamos em guerra nos torna reféns de falsas soluções que opõem segurança pública à defesa da vida humana”.¹⁰

3.2. A debilidade das organizações culturais das favelas e as rotas alternativas

A atuação violenta dos aparelhos de coerção do Estado, associada às ideologias das organizações hegemônicas, traz conseqüências desastrosas para os meios de organização das comunidades populares atuais.

Até meados do século XX, era grande a representatividade das associações de moradores – pensemos na resistência aos parques proletários. Os meios de comunicação comunitários, também, viveram tempos melhores nas primeiras décadas do século passado. Vejamos, por exemplo, o que dizia um editorial do jornal *A Voz do Morro*, publicado a partir de 1935, pela escola de samba Estação Primeira da Mangueira:

A cidade, em sua luz feérica, com a elegância dos que nela imperam, vai quedar extasiada quando o nosso jornalzinho lhe surgir aos olhos acostumados aos magazines de luxo e jornais gritantes e dominadores. Há de lhe causar dúvida que estas páginas hajam descido os caminho íngremes da Mangueira ao lado dos sambas que ela canta entusiasta e folgazã na avenida repleta, glorificando o deus da galhofa. Mas, a sua identidade se estabelecerá de pronto, pois que elas não lhe falarão de sambas dedilhados em pianos caros, mas só, só e unicamente do samba pobre e espontâneo que eco no barracão como hino fácil, E

¹⁰ FACINA, Adriana. **Guerras necessárias, humanos supérfluos**. Disponível no Observatório da Indústria Cultural, em: <http://oicult.blogspot.com/2007/11/guerras-necessarias-humanos-suprfluos.html>

aqui está, traduzida pela ‘estação primeira’, a escola campeã, a impressa do morro.¹¹

Poucas comunidades ainda possuem seus próprios jornais. E mesmo os veículos que resistiram, como o jornal *O Cidadão*, que circula na Maré com uma tiragem de 20 mil exemplares, não são capazes de fazer oposição ao discurso que tem lugar na grande mídia. Isso se deve também, aos investimentos das grandes empresas jornalísticas em diários de cunho populista, vendidos a preços muito abaixo do mercado, que despertam maior interesse dos leitores por conta de seu conteúdo sensacionalista, muitas vezes erótico.

As próprias escolas de samba, organizações que surgiram por iniciativa de músicos e apreciadores do samba oriundos das favelas, que outrora incorporavam o sentimento de articulação comunitária e de enfrentamento das visões estereotipadas – como vimos no *A Voz do Morro* – já não exercem uma função orgânica em muitas comunidade. A indústria do carnaval e o controle do jogo do bicho as transformaram em grandes empresas, imperando uma lógica onde o “samba pobre e espontâneo” não tem vez.

Recordaríamos, ainda, as rádios comunitárias, veículos de comunicação que já demonstraram seu potencial para difundir a visão de mundo das classes subalternas, principalmente por seu alcance e baixo custo. No entanto, como afirma Eduardo Coutinho, “em larga medida, as rádios livres e comunitárias perderam sua função contra-hegemônica, pondo no ar uma programação muito parecida com a das grandes emissoras: mesma música, mesma mensagem, mesma lógica” (2007). Além disso, as poucas emissoras que ainda resistem, o Estado trata como caso de polícia. Pois, em sua maioria são ilegais, dada a burocracia que persiste no processo de liberação de concessões. Surge-nos então, um paradoxo, uma vez que a lentidão do Ministério das Comunicações na cessão das outorgas, se opõe à rapidez com que a Polícia Federal age no fechamento das rádios. Valendo-se do exemplo da Rádio Favela, situada na periferia de São Paulo, fechada diversas vezes pela polícia, Marilena Chauí avalia que essas ações servem para garantir a “preservação do monopólio comunicativo e o cerceamento de práticas populares que, sem contestar diretamente o [contexto de hegemonia] instituído, se colocam fora de seu controle” (1986, p. 34).

¹¹ In: BARBOSA, Jorge Luiz; SILVA, Jailson de Souza e. **Favela: alegria e dor na cidade**. Rio de Janeiro: Senac, 2005, p. 40.

Assim, são cada vez mais escassas as formas de organização populares e cada vez menos disponíveis os meios para que as camadas subalternas possam fazer ecoar sua voz. No entanto, toda hegemonia abre a possibilidade da contra-hegemonia, a partir do momento que assimila elementos das diversas culturas, na busca do consenso e do domínio. Como afirmamos anteriormente, o valor da cultura popular também reside na sua possibilidade de crítica social e em seu potencial de oposição às ideologias dominante, por isso não há como desprezar seu papel decisivo na luta por uma nova hegemonia.

É neste contexto, que a cultura da oralidade e juntamente com ela, a música popular, ganham importância enquanto principais expressões da visão de mundo marginal. Sobre isso, Coutinho afirma que “o diálogo – dimensão inalienável da comunicação comunitária – é, certamente, um meio – ainda que limitado – de organização da cultura, de expressão da consciência popular”. Se por um lado são raros os canais de comunicação entre o indivíduo e a comunidade, e entre esta e a sociedade, por outro, do cotidiano destes espaços emerge a resistência que existe na expressão oral, fundamental na formação da consciência popular.

Os valores impostos pelas classes hegemônicas e os significados por ela naturalizados contrastam com o saber popular e a expressão marginal presentes na linguagem falada nas favelas. O regime de dominação em que nos encontramos é incapaz de suprimir esta dimensão da cultura e seus signos, que causam estranhamento aos grupos sociais hegemônicos. É uma linguagem dinâmica, enraizada nestes territórios e resultado de uma produção de subjetividades que não estão submetidas ao controle exercido pelas elites, o que dificulta sua assimilação por parte destas.

É na prática da cultura oral, presente no cotidiano, que as camadas populares contestam a ideologia dominante, que respaldada pela burocracia e pela coerção, se afirma como universal. Entendemos que a linguagem popular assume a função de portadora de conteúdos históricos. Portanto, nela está impressa a consciência das camadas subalternas, uma visão de mundo alternativa, em sua forma ainda não manipulada ou espetacularizada pelas elites. Na fala presente nos becos e vielas da favela, materializa-se a constante luta pela reinvenção dos signos e interpretação de significados, à medida que as massas, por meio de sua expressão oral evocam idéias e noções que se contrapõem ao discurso oficial, “obrigando às classes hegemônicas o esforço contínuo de apropriação, esvaziamento e mistificação” (COUTINHO, 2007).

3.3. A voz do morro

Neste universo da cultura oral, a música popular, principalmente o samba, se constituiu em uma das formas mais contundentes de expressão dos grupos sociais subalternos, na cidade do Rio de Janeiro. A música foi o meio encontrado pelas camadas populares, desde as primeiras ocupações, no início do século XX, para exprimirem sua visão da realidade, registrarem sua concepção de mundo e dar eco aos sentimentos daqueles que estão sujeitados às conseqüências mais cruéis do sistema vigente.

O samba surgiu na virada do século XIX para o século XX, na periferia do Rio de Janeiro, cantado por ex-escravos, trabalhadores, excluídos, enfim, todos aqueles que não participavam da vida social da capital da República. Nessa periferia, na região da Praça Onze, que Heitor dos Prazeres chamava de “pequena África”, é onde nasce o samba carioca, a partir dos ritmos africanos, como o batuque e o lundu, e outros ritmos que faziam sucesso à época, como o maxixe e a modinha. Sobre a “pequena África”, Sérgio Cabral afirma:

A Praça Onze ficava no centro de uma região que reunia o morro da Favela, morro São Carlos, Rio Comprido, Catumbi, Cidade Nova, Estácio de Sá, Saúde, Gamboa, Santo Cristo etc., os bairros ocupados pela comunidade negra carioca. Para os moradores dos subúrbios e das favelas da Zona Norte, a praça também oferecia fácil acesso, pois ficava ao lado da Central do Brasil (MOURA, 2004, p. 59).

Ainda sobre o surgimento do samba e sua profunda ligação com a realidade das favelas cariocas, que mais adiante serão reconhecidas como reduto do gênero, José Ramos Tinhorão explica:

Ao contrário do que se imagina, o samba nasceu no asfalto; foi galgando os morros na medida em que as classes pobres do Rio de Janeiro foram empurradas do Centro em direção às favelas, vítimas do processo de reurbanização provocado pela invasão da classe média em seus antigos redutos (MOURA, 2004, p. 63).

Neste período, assim como todas as manifestações culturais de origem africana, o samba foi fortemente reprimido, revelando seu caráter de oposição à cultura hegemônica. “Mas é sobretudo a partir dos anos 20, com a consolidação do samba e da marcha enquanto gêneros musicais do proletariado urbano, que se fixa e amadurece a característica de crítica social e de costumes da música popular” (COUTINHO, 2002, p. 43).

A partir dos anos 30, a música dos negros e favelados passa a ser incorporada como parte da cultura popular brasileira, devido à necessidade do Estado em ampliar

sua base de consenso. Sobre isso, Muniz Sodré diz que a música negra foi “mais eficazmente controlada ao ser incorporada pela classe dominante como objeto de indústria dos bens simbólicos e fontes de significações nacionalistas, mobilizadas pelo Estado Nacional” (apud COUTINHO, 2002, p. 48). Este processo de valorização do popular permitirá, por exemplo, que em 1932 ocorra o primeiro desfile de escolas de samba – a primeira escola foi fundada em 1928.

A assimilação do samba por parte da cultura oficial não será capaz de eliminar sua principal característica, qual seja, ecoar a voz marginal. Os sambistas ditos "do morro" como Zé Kéti, Cartola, Nelson Cavaquinho, Elton Medeiros e Bezerra da Silva não permitirão que esta tradição se perca e continuarão cantando o cotidiano das favelas, as injustiças sociais e a realidade vivida pelo povo:

A favela, nunca foi reduto de marginal
Ela só tem gente humilde Marginalizada
E essa verdade não sai no jornal
A favela é, um problema social
A favela é, um problema social
Sim, mas eu sou favela
Posso falar de cadeira
Minha gente é trabalhadeira
Nunca teve assistência social
Ela só vive lá
Porque para o pobre, não tem outro jeito
Apenas só tem o direito
A salário de fome e uma vida normal.

Concordamos com Eduardo Coutinho quando afirma que os valores das camadas populares presentes no samba, que ele chamará de “moral malandra”, contêm “uma embrionária consciência de classe” (2007). Consciência que, mesmo permeada por valores dominantes e abafada pelos aparelhos de hegemonia e coerção das elites, é expressão de uma concepção do mundo a partir da perspectiva dos dominados, que contem em si a crítica popular, ainda que fragmentada e desarticulada.

3.4. Som de preto e favelado

Se as comunidades populares do Rio de Janeiro iniciaram o século XX tendo no samba sua principal forma de expressão, no começo do século XXI não há como falar sobre favela sem tomar em conta outro gênero musical que surge nestas comunidades, a partir de ritmos da cultura negra, e incorpora traços da cultura oral e popular destes espaços: o funk carioca.

Parece-nos pertinente destacar, que não é objetivo deste trabalho estabelecer nenhum tipo de comparação entre os dois gêneros musicais, que têm contextos históricos distintos e derivam de processos culturais também diferentes. O que tratamos de sustentar é a maneira como a cultura oral da periferia presente na música popular se constitui na principal forma de expressão das classes subalternas. Mais do que isso, como estas músicas são manifestações vivas, resultado das relações estabelecidas nestes espaços e que, por isso, interferem na sua dinâmica social.

Prova disso, é que, não por acaso, o funk e seus adeptos sofreram preconceitos e, em muitos casos, foram mesmo criminalizados, mais ou menos como teria acontecido com o samba. Desde o começo da década de 90, as matérias de jornal a respeito do funk são bastante elucidativas desse processo. Um editorial do “Jornal do Brasil”, de 19 de julho de 1995, citado por Écio Salles, por exemplo, informava que “os bailes funks são um caso de polícia e deveriam ser combatidos em nome da paz social”.¹² Bem mais recente, o jornal “O Dia” em editorial do dia 23 de julho de 2002 chamava os bailes, “com todo seu ritual de violência e barbárie”, de “grotescos”.¹³

A associação entre funk, favela e violência surgiu a partir do episódio que ficou conhecido como Arrastão do Arpoador, acontecimento que segundo Écio “transformaria o funk e os funkeiros em bodes expiatórios do processo de agravamento da violência no Rio de Janeiro”. Hermano Vianna conta que após o acontecido, policiais explicaram à imprensa que não se tratava de um arrastão, mas que turmas rivais haviam se encontrado e brigado na praia como “costumava ocorrer na saída dos bailes funk”.¹⁴ A fala da polícia, distorcida pelos jornais, marcou o início de uma fase em que o baile funk passou a figurar no imaginário carioca como um dos principais problemas da cidade e causa da violência.

Esses arrastões se tornaram uma espécie de marco de ‘fundação’, no imaginário coletivo da história do funk e da vida social do Rio de Janeiro (crescentemente identificados a conflitos urbanos). A partir daquele momento, o funk – expressão cultural das periferias e favelas das grandes cidades, quase desconhecida da classe média – ganha inusitado destaque no cenário midiático (FREIRE e HERSCHMANN, 2003, p. 61).

¹² SALLES, Écio. Funk, samba e a produção do comum: diálogos, sons, interações. **e-Compós**: Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, Rio de Janeiro, abril de 2007. Disponível em: boston.braslink.com/compos.org.br/e-compos/adm/documentos/ecompos08_abril2007_eciosalles.pdf

¹³ VIANNA, Hermano. Contra fatos. **Revista Raiz**, n. 03. Disponível em: revistaraiz.uol.com.br/portal/index.php?option=com_content&task=view&id=98&Itemid=112

¹⁴ Idem, *ibidem*.

Ainda que o episódio do arrastão e a conseqüente proibição dos bailes tenham dado visibilidade ao funk carioca apenas na década de 1990, a origem do gênero nos remete ao contexto de uma movimentação que tem início ao final da década de 60 e atravessa os anos 70 em torno da chegada da música eletrônica – e, sobretudo, negra – estadunidense ao Brasil, como o rock e o soul, por exemplo. Esta fase tem como marco os “Bailes da Pesada” que reuniam cerca de 5 mil jovens de diversas partes da cidade na casa noturna Canecão, em Botafogo, zona sul da cidade do Rio de Janeiro. Apesar do sucesso, os bailes foram expulsos do local e as festas passaram, então, a ocorrer em clubes na zona norte.

No final da década de 70, a música *disco* tomou conta das pistas de todo o mundo. Na mesma época, chega ao Brasil o hip-hop, movimento que nos Estados Unidos possuía tradição mais politizada. O inconformismo e os conflitos sociais presentes nas letras do movimento hip-hop, no entanto, eram filtrados pela barreira da língua. Nos bailes, o que fazia sucesso era a forma. O conteúdo era irrelevante. Por isso, naquele momento, o hip-hop terá menor visibilidade, quando comparado com os demais ritmos, sobretudo, aqueles mais erotizados.

Passada a moda da discoteca a juventude de classe média, volta-se para o rock nacional. E a zona norte retoma a black music, principalmente o Miami Bass: música de batidas pesadas e versos curtos, mais acelerada e menos engajada politicamente do que o hip-hop. Simone de Sá enfatiza que a primeira fase do funk é marcada pela “entrada do Miami Bass no Brasil, pela porta da periferia do Rio, durante a segunda metade nos anos 80, sem qualquer conexão com as grandes gravadoras ou estratégias globais de marketing”.¹⁵

Sem entender as letras em inglês, os freqüentadores dos bailes cantavam versos que, sonoramente, se assemelhassem ao que estava sendo dito nas músicas. Simone explica que foi assim “que uma das mais conhecidas músicas da galera do funk surgiu. Trata-se da música *Whoop! There it is*, do Tag Team, que se torna *Uh! Tererê!* Ou que *You talk too much* torna-se a *Melô do Tomate*”.¹⁶

O processo de nacionalização do funk se inicia quando o antropólogo e pesquisador de música, Hermano Vianna, dá de presente ao DJ Marlboro uma bateria eletrônica, em 1985. Com a bateria e um teclado, Marlboro começou a experimentar certas produções de sonoridades. A partir deste momento, as letras em português vão

¹⁵ SÁ, Simone Pereira. Funk carioca: música eletrônica popular brasileira?! Trabalho apresentado no GT Mídia e Entretenimento, da XVI Compós, Curitiba, 2007, p. 7.

sendo apresentadas nos bailes até que em 94, só se toca músicas com letras nacionais. Este processo se deu em cima da batida sonora do Miami Bass e da prática do sampler – o ato de pegar-recortar-copiar-misturar melodias. Desta forma, a sonoridade pode remeter a inúmeras e inusitadas referências – de tangos a sambas, passando por trilhas de filmes famosos –, mas as letras passaram a retratar cada vez mais as questões do cotidiano das favelas e bairros da periferia e com forte apelo ao território ou à comunidade. É dessa época a conhecida “Feira do Acari”, parceria de Malboro com DJ Pirata:

Numa loja da cidade
Eu fui comprar um fogão
Mas eu me assustei com o preço
E fiquei sem solução
Eu queria um fogão
Quando ia desistir
Um amigo me indicou
A feira de Acari
Ele disse que na feira
Pelo preço de um bujão
Eu comprava a geladeira
As panelas e o fogão

A maneira irônica e irreverente de retratar o cotidiano das comunidades, característica da cultura oral, ganha cada vez mais força na sua forma funk. Este momento de consolidação do funk como expressão dos subúrbios e favelas, não por acaso, coincide com a época de maior perseguição por parte da mídia e da polícia, pois aos poucos o ritmo começava a assumir a voz dos marginalizados, como no Rap da Felicidade de Cidinho e Doca:

Diversão hoje em dia não podemos nem pensar
Pois até lá no baile eles vêm nos humilhar (...)
Nunca vi cartão postal que se destaque uma favela
Só vejo paisagem muito linda e muito bela (...)
Enquanto os ricos moram numa casa grande e bela
O pobre é humilhado, esculachado na favela.

Como resposta à onda de criminalização, a produção musical funkeira voltou-se para músicas que desvinculassem o ritmo da imagem de violento e que caíssem no gosto popular. É dessa época, por exemplo, o Rap do Silva – “Era só mais um Silva que a estrela não brilha/ Ele era funkeiro, mas era pai de família” – e o Rap da Cidade de Deus – “Meu pai é pedreiro/ Minha mãe costureira/ E eu cantando rap pra massa funkeira”. É também nesta fase que surge o estilo *funk melody*, caracterizado por letras

¹⁶ Idem, ibidem.

românticas. Seu intérprete mais conhecido é o MC Marcinho, que até os dias atuais é um cantor popular entre a juventude de todas as classes sociais. Esta fase de reconciliação entre o funk e os setores médios e altos da sociedade será decisiva para a aceitação e popularização do gênero. No entanto, não durará muito tempo. Em 1995, uma chacina no Morro do Turano, próximo a uma quadra onde ocorria um baile, traz à tona a discussão sobre a relação entre funk e violência, e mais, sobre o possível financiamento dos bailes, por parte de criminosos envolvidos com o tráfico de drogas.

No final da década de 1990, o funk passa por uma fase de retomada. Surgem grupos que se tornaram populares e bem quistos pela mídia, como o Bonde do Tigrão e MC Sapão. É possível notar algumas mudanças nas canções, que cada vez menos falam de temáticas relacionadas às comunidades. São mais comuns músicas de conteúdo erótico ou romântico. Este é o chamado funk do asfalto.

Porém, o que se escuta nos bailes das comunidades é bastante diferente. Pensemos que uma das músicas mais tocadas nas rádios no verão de 2006 foi “Se ela dança, eu danço” de MC Leozinho. Rechaçada nas favelas, era praticamente impossível escutar essa canção nos bailes. Em resposta à música melosa e popular de Leozinho, Mr. Catra gravou a versão “Ela mama meu ganso”, esta sim, sucesso nas comunidades.

Nas favelas, as músicas ainda tratam das questões relacionadas ao território e à realidade destes espaços, tendo como temática recorrente a violência. Há ainda o funk proibido, com letras que fazem apologia ao tráfico. Até o funk erótico que toca nas comunidades tem um significado diferente. Longe da censura, as letras rompem com estereótipos sexistas e tratam de afirmar a igualdade sexual, ao reivindicar o direito ao prazer por parte das mulheres.

Para que se entenda o que significa uma mulher como Tati Quebra-Barraco subir ao palco de um baile e cantar “69, frango assado, de ladinho a gente gosta/ se tu não ta gostando/ pára um pouquinho, morde e assopra”, é preciso ter em mente que as favelas são ambientes extremamente marcados pelo machismo, onde até pouco tempo as mulheres não podiam freqüentar os bailes, por exemplo.

Parece-nos que não há como deixar de reconhecer o funk como uma das expressões mais vigorosas da consciência popular, na atualidade. Não se trata de avaliá-lo como bom ou ruim, mas de compreender que cantando o cotidiano das favelas, carregado de inconformismo, mas, muitas vezes, de um entretenimento vazio, o funk contém em si a frágil crítica social dos favelados neste início de século XXI. Somente por isso, ele, certamente, representa mais do que podem crer aqueles que não vêem

“nada além de barulho, delinqüência e analfabetismo naquela música que vem dos morros e invade sua vida sem ser chamada” (2005), como disse Sílvia Essinger na dedicatória de seu livro sobre o tema.

4. HIP-HOP E CONTRA-HEGEMONIA

O que distingue o canto popular, no quadro de uma nação e de sua cultura, não é o fato artístico, nem a origem histórica, mas seu modo de conceber o mundo e a vida, em contraste com a sociedade oficial.

Antonio Gramsci

Outro tipo de “barulho” ecoa dos morros e favelas, mas não chega a invadir a vida dos moradores do asfalto com tanta intensidade quanto o funk. O rap cantado nas comunidades do Rio, não estão à venda nas lojas de discos e não tocam nas rádios. É mais uma das artes do hip-hop, movimento que levou mais tempo para se consolidar na capital fluminense, mas que hoje se constitui como uma das principais manifestações culturais da periferia.

Com o enfraquecimento das organizações políticos-culturais das comunidades populares, como tratamos de demonstrar no capítulo anterior, são cada vez mais escassas iniciativas de mobilização que partam dos próprios moradores. É neste contexto que as posses e associações culturais do hip-hop ganham importância, uma vez que em muitas comunidades são praticamente a última forma de organização cultural dos moradores que persiste. Em alguns casos de comunidades maiores, são instituições de resistência, já que as associações de moradores são tomadas pelos interesses políticos e econômicos de pequenos grupos e outras formas de mobilização como as rádios comunitárias sofrem com a perseguição do Estado. A forma de atuação das organizações do movimento hip-hop e o papel que desenvolvem em suas comunidades é o que trataremos adiante.

4.1. Histórico do movimento

O surgimento do movimento hip-hop nos remete ao contexto no qual estavam inseridos os Estados Unidos dos anos 60 e 70, onde viveram e lutaram líderes como Malcolm X e Martin Luther King. Entre 65 e 75, em meio à Guerra Fria, os Estados Unidos guerrearam com o Vietnã, pequeno país na Ásia. Foram anos de tensão e de muita agitação política, pois os EUA não apenas perderam a guerra contra o Vietnã, como enviaram para a morte milhares de jovens, além de outros tantos que terminaram mutilados e traumatizados pela violência que haviam presenciado, fatores que causaram fortes reações internas no país.

É nessa época também, que se dá o auge da disseminação das drogas nas grandes cidades, principalmente nos guetos e periferias. Era comum entre os sobreviventes da guerra o vício em heroína, e além dos traumas, muitos eram discriminados pela população revoltada com as atrocidades cometidas no Vietnã.

Nas periferias de cidades como Nova York, outro ingrediente se somaria às inquietações políticas e ao consumo de drogas. Submetidos a leis similares às do apartheid sul-africano e à violência policial, o clima de revolta e inconformismo tomava conta dos guetos negros. No intuito de combater a segregação racial, a população negra começou a se organizar em associações comunitárias. Foi neste movimento que atuaram Malcolm X e Martin Luther King. Os dois líderes negros adotaram diferentes formas de atuação e tinham idéias divergentes, mas concordavam que antes de qualquer concessão branca, os negros precisavam restabelecer sua auto-estima, a capacidade de organização comunitária e a solidariedade.

Com a morte de Luther King em 1968, conflitos raciais ocorreram em dezenas de cidades dos Estados Unidos e com isso a solução pacífica para os problemas dos negros parecia cada vez mais distante. Nessa época surgiram propostas mais agressivas, como o partido político *Black Panthers* (Panteras Negras). O partido surgiu no interior da Califórnia e em pouco tempo já possuía escritórios em todos os estados do país. O Panteras Negras ganhou força por dar atenção às demandas comunitárias, realizar atividades que agregavam os moradores dos guetos e por seu programa político revolucionário que chegou a adotar algumas idéias do líder comunista chinês Mao Tsé-tung.

Ganhava força, então, entre os negros um ideal que foi chamado de *Black Power* (Poder Negro) que pretendia retomar a idéia proposta, principalmente, por Malcolm X: o direito dos negros decidirem os rumos de suas comunidades, sem influência branca. No entanto, a mídia estadunidense acabou associando o *Black Power* aos conflitos armados que aconteciam nas grandes cidades. Como vemos, a estratégia de criminalizar movimentos populares oriundos das periferias, não é uma prática recente e não é exclusiva da mídia brasileira.

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 mais adiante foram retomadas por uma outra forma de organização dos negros, o movimento hip-hop. Sobre esta relação Elaine Andrade afirma que "a

organização *Black Panthers* exercia forte influência entre os jovens negros, indicando-lhes a necessidade da organização grupal, da dedicação aos estudos e do conhecimento das leis jurídicas. Boa parte destes valores foi resgatada pelos membros do hip-hop” (apud ROCHA, DOMENICH, CASSEANO, 2001, p. 74).

Na trilha da agitação política ocorriam inovações culturais. Os negros dos EUA dos anos 60 não foram uma geração *rock 'n' roll*: nos guetos, o que se ouvia era o soul, que foi fundamental 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*”, canta uma frase do líder sul-africano Steve Biko: “*Say it loud: Im 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.

No entanto, a disseminação da cultura negra e de rua pela periferia dos EUA não passou despercebida pelos olhos das classes dominantes e da indústria fonográfica, que tratou de hegemonizar o movimento. O marco dessa transformação foi o lançamento, em 75, do LP “*Thats the way of the world*”, do *Earth, Wind and Fire*. O disco chegou ao primeiro lugar da parada musical americana, consolidando um funk extremamente comercial. Portanto, ao constatar que este tipo música poderia ser rentável – o soul e o movimento *Black Power* já haviam ultrapassado os limites dos guetos negros há muito tempo e faziam sucesso mundo a fora – a indústria da cultura estadunidense passou a investir pesado na divulgação dos novos ritmos eletrônicos, como o funk e o *miami bass*, não só no próprio país, mas ao redor do mundo.

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. O nome rap, na verdade, é uma sigla para: *rhythm and poetry* ou ritmo e poesia. Já no início da década de 70, artistas como o pianista e cantor de *black music* Gil Scott-Heron de Nova York – autor da canção “A revolução não será televisionada” –, recuperaram uma tradição poética que remete aos *griots* das tribos africanas escravizadas na América, recitando versos sobre bases percussivas com influências do jazz e do soul, principalmente.

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, basta pensar no repente ou na embolada, ritmos característicos do nordeste do Brasil. Sobre o “canto falado” nos EUA, as autoras do livro, “Hip-Hop: a periferia grita”, afirmam que nos guetos, essas tradições se expressam no signifying (espécie de ‘desafio’ em rima). São versos que usam a gíria dos bairros negros e impossibilitam a compreensão dos brancos (ROCHA, DOMENICH, CASSEANO, 2001, p. 41).

Com o fim do *Black Panthers* e os milhões de dólares investidos nos artistas da *black music*, parecia que a cultura de revolta dos guetos havia perdido fôlego. No entanto, em meados da década de 70, mais uma inovação musical tomou conta da comunidade negra. Hermano Vianna explica essa retomada do movimento *black*:

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 (1988, p. 52).

Kool Herc levou para os EUA o costume dos DJs de seu país, que recitavam versos improvisados sobre versões remixadas do reggae, que era, então, chamado 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. Como os trechos que eram apropriados para a rima eram curtos, o DJ começou a usar dois toca-discos e um *mixer* (para mesclar as bases) com discos idênticos, para poder repetir um mesmo pedaço da canção. 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 até os dias atuais, 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.

Nessa época, o DJ do Bronx, Afrika Bambaataa ganhou destaque pelas festas que produzia. “Bambaataa percebeu que a dança seria uma forma eficiente e pacífica de expressar os sentimentos de revolta e de exclusão, uma maneira de diminuir as brigas de gangues do gueto e, conseqüentemente, o clima de violência” (ROCHA, DOMENICH,

CASSEANO, 2001, p. 17). 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) – fazendo referência à circulação da cultura *black*, que deveria ser cada vez mais disseminada – e saltar (do verbo to hop). Ainda que a consciência política presente nos eventos promovidos por Bambataa se baseasse em questões imediatas, sem tecer uma crítica abrangente ao sistema de dominação ao qual eram submetidos os negros, não há como desprezar o caráter contestatório e a preocupação com a organização coletiva, que se manifestavam neste momento de origem do movimento.

Foi nas festas promovidas por Bambataa que o movimento hip-hop propriamente dito, começou a tomar forma. Pois, o hip-hop é mais do que o rap. “É um conjunto de manifestações culturais: um estilo musical, o rap; 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” (idem, p. 19).

Nesse agitado período do final da década de 60, diversas manifestações artísticas se desenvolviam nos guetos americanos. Em 1967 jovens negros já dançavam nas ruas ao som do soul e do funk de uma forma inovadora, fazendo movimentos que lembravam ao mesmo tempo um robô e também uma luta. Sobre o surgimento do break, Elaine Andrade diz que os b.boys (*break boys*, que pode ser traduzido para garotos do break):

protestavam contra a Guerra do Vietnã e lamentavam a situação dos que retornavam da guerra debilitados. Cada movimento do break possui como base o reflexo do corpo debilitado dos soldados norte-americanos, ou então a lembrança de um objeto utilizado no confronto com os vietnamitas. Por exemplo, alguns movimentos do break são chamados de giro de cabeça, rabo de saia, saltos mortais etc. O giro de cabeça, em que o indivíduo fica com a cabeça no chão e, com os pés para cima, procura circular todo o corpo, simboliza os helicópteros agindo durante a guerra (apud ROCHA, DOMENICH, CASSEANO, 2001, p. 47).

Apesar da origem do break não estar ligada ao surgimento do rap, é nas festas promovidas pelos DJs do novo ritmo que os b.boys encontrarão maior espaço para sua dança, consolidando seus passos como uma das artes do movimento hip-hop.

Em paralelo a isso, na década de 80, os passos do cantor Michael Jackson farão o break rodar o mundo e a dança se tornará popular em diversos países de forma independente ou aliada a outros ritmos.

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 destes espaços 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 promoviam festas e batalhas de break, preocupados em ocupar a juventude por conta da disseminação das drogas e do aumento da violência, o grafiteiro Phase 2, começou a criar painéis coloridos pintados com tinta spray e assim surgiu o grafite propriamente dito.

A constituição do grafite enquanto movimento fez com que a cultura hip-hop transpusesse as fronteiras dos guetos. Os grafiteiros estão aonde existir um muro branco, não importa se ele está ao lado de sua casa ou no bairro nobre. O grafite significou a invasão das áreas nobres das grandes cidades, pois se os brancos de Nova York nunca visitavam as partes negras ou hispânicas da cidade, o grafite foi uma espécie de visitação, de invasão simbólica do centro da cidade, encontrada pelos jovens negros.

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. Com o passar do tempo, e a popularização das festas, os grupos de hip-hop começaram a se organizar em associações, as chamadas Nações. Nesse momento, a preocupação maior era estruturar o movimento, para que não se perdessem os valores do hip-hop e sua conotação política. A maior Nação hip-hop, que existe desde os anos 70, é *Zulu Nation*, do DJ Afrika Bambaataa.

Na década de 80 o rap estourou nas paradas dos Estados Unidos, se firmando como a face mais popular do movimento hip-hop. Nesse período, segundo Hermano Vianna “as letras falam do cotidiano de um b.boy comum” (1988, p. 69) e à música é acrescentado novos elementos como a guitarra. Apesar da boa vendagem de discos, pode-se afirmar que nesta primeira etapa de popularização, o rap ainda mantinha muitos traços da sua origem no Bronx.

É então, que no final da década de 80 surgem dois grupos que serão marcos para a instituição do hip-hop como movimento social. Com o NWA (Niggers with Attitude, em português, Negros com atitude) e Public Enemy (Inimigo Público) o rap se firmou como meio de expressão e contestação da periferia. Em 1990 o Public Enemy foi investigado pela polícia federal dos Estados Unidos e aparece no relatório intitulado “A Música Rap e os Seus Efeitos na Segurança Nacional”, apresentado no mesmo ano no

Congresso Nacional. Sobre a preocupação do Estado com o rap, Gas-PA, rapper do grupo O Levante, que faz parte do coletivo Lutarmada no Rio de Janeiro, afirma:

Com a força do movimento nos EUA, o governo americano e a mídia americana começaram a prestar atenção no hip-hop. George Bush, o pai, então presidente, se reuniu na Casa Branca com o grupo NWA, que era a maior expressão do *gangsta rap* na época. A partir desse encontro a indústria fonográfica passou a investir violentamente nesses grupos.¹⁷

O *gangsta rap*, modalidade citada por Gas-PA, é o estilo que se tornou popular nos anos seguintes. Caracterizado por letras que fazem apologia à violência, o *gangsta* se confunde com o rap que é mais conhecido na atualidade. É o que Gas-PA chama de rap ostensivo, que fala de carros, mansões, onde os cantores estão sempre cobertos de jóias e faz apologia ao uso de drogas. Outra característica que se destaca nas letras é o tratamento dado à mulher, que acaba sendo mais um objeto de ostentação. Com isso, nos anos 90, o movimento de popularização iniciado na década de 80 se consolida, com o rap cada vez mais distante de suas origens nos guetos e reconhecido como a música popular norte-americana de maior destaque comercial no mundo.

4.2. Hip-hop no Brasil

O break será o grande responsável pela difusão do movimento hip-hop no Brasil. 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, nesta época ao som do funk e do soul.

Como afirmamos no capítulo anterior, passado o sucesso da música *disco*, o que tocava nos bailes do Rio de Janeiro era o *miami bass*, que mais tarde vai dar origem ao funk carioca. No entanto, neste mesmo período, por volta de 1982 chegavam os primeiros raps ao Brasil. Em São Paulo, mais do que Rio, o rap fez sucesso, pois era o ritmo perfeito para os dançarinos de break. Era comum que nos bailes fossem exibidos vídeos e fotos de b.boys estadunidenses e aos poucos os dançarinos brasileiros foram adotando o rap como trilha para seus encontros e festas de dança de rua. Diversos fatores contribuíram para que o rap encontrasse seu espaço sobretudo em São Paulo. Entretanto, é preciso destacar que a atuação do DJ Malboro foi decisiva para que naquele momento o funk tomasse conta das pistas, limitando o alcance do rap no Rio de Janeiro.

Começaram a surgir, então, em São Paulo as primeiras gangues de break. Um dos pioneiros dessa primeira geração do hip-hop no Brasil é Nelson Triunfo, o Nelsão. Ele explica que nessa época pouco se sabia sobre o movimento hip-hop em si, que para os brasileiros se resumia ao break.

O break começou a ser praticado na Praça Ramos, em frente ao Teatro Municipal, no centro de São Paulo. O saía de um Box ou de pick-ups, ou por meio do beat Box. Os primeiros breakers brasileiros também dançavam ao som improvisado de uma ou de várias latas, dando origem à expressão ‘bater latinha’ (ROCHA, DOMENICH, CASSEANO, 2001, p. 46).

Com o passar do tempo, as gangues de break começaram a se organizar, pois a dança ficava famosa, principalmente depois que foi adotada por Michel Jackson. Esse movimento deu origem às primeiras associações de hip-hop no Brasil.

Entre 1983 e 1988 os eventos de dança de rua começaram a agregar grafiteiros e os participantes começaram a experimentar rimas próprias, já que a música em inglês era incompreensível. Como muitas vezes não havia equipamento de som para executar os rap, “bater latinha” com rimas em português, foi ficando comum. Surge, então, a primeira modalidade do rap brasileiro, o tagarela. Em 1987 é lançado o primeiro disco de rap gravado no Brasil, “A ousadia do rap”, gravado por uma equipe que produzia festas e por isso, mesclava músicas estrangeiras e raps tagarelas.

No tempo do tagarela e do break nas ruas do centro de São Paulo, os ideais políticos do movimento hip-hop ainda não eram conhecidos pelos artistas brasileiros. Neste primeiro momento, a função da música, da dança e do grafite se resumia à diversão. Este cenário começou a mudar, com o aprofundamento da violência policial, que perseguia as gangues e as expulsava das ruas.

Uma nova fase do movimento no Brasil será inaugurada com a criação do MH20, Movimento Hip-Hop Organizado, em 1989, por Milton Salles, hoje sócio do grupo Racionais MC’s. Além disso, no mesmo período começam a chegar ao país as canções dos grupos NWA e Public Enemy. As rimas pesadas, a batida forte e o caráter de rebeldia dos grupos despertaram nos rappers e b.boys brasileiros a curiosidade pela história do movimento. A partir daí, a biografia de Malcolm X e o filme que conta a história do *Black Panthers*, passaram a ser obrigatório para qualquer integrante do movimento hip-hop, como afirma Gas-PA. Sobre isso, KLJay do grupo Racionais MC’s comenta:

¹⁷ Essa e demais falas dos componentes do grupo O Levante fazem parte da entrevista realizada pela autora com os

Nossa idéia de protestar contra a situação social surgiu aos poucos, mas o pontapé inicial foi quando a gente começou a ouvir Public Enemy. Lemos a autobiografia do Malcolm X. Começamos a refletir: quem é culpado pelo nosso hoje? Como a nossa gente vivia no passado? (idem, p. 58).

A fala do integrante dos Racionais Mc's – quando usa “nossa gente” referindo-se à história dos negros estadunidenses – revela uma concepção que é comum entre os rappers e diz respeito à questão étnica. Ainda que tenha surgido nos Estados Unidos, o hip-hop possui traços da cultura africana e de práticas de resistências dos guetos afro-americanos, o que é suficiente para a identificação dos integrantes brasileiros com os ideais e lutas movimento. Por isso, para eles, o hip-hop é a principal forma de expressão dos negros, na atualidade.

Este momento em que a história do hip-hop e seu conteúdo político chegam ao Brasil, marcaram uma nova etapa do movimento. Começaram a surgir as primeiras posses no interior de São Paulo. As posses eram organizações que reuniam grupos de praticantes das artes do movimento e pretendiam, sobretudo, disseminar os ideais do hip-hop e constituir resistência à polícia, cada dia mais violenta. A primeira posse foi o Sindicato Negro, fundada em 1989, pelos frequentadores da Praça Roosevelt no centro de São Paulo. As posses brasileiras atingiram tal grau de organização que sua atuação superou a das organizações dos Estados Unidos. Era preocupação das associações brasileiras expandir a cultura hip-hop, mas também fortalecer suas comunidades de origem, por isso, além de organizar espetáculo, e gravar CDs, elas promoviam atividades comunitárias, como debates e reuniões para tratar de problemas locais. Organizar-se em posses é uma prática cada vez mais escassa no movimento. Mas, constituir grupos é uma das bases do hip-hop. Por isso, outros tipos de organizações foram se tornando comuns, como associações culturais e Ongs (organizações não-governamentais). Segundo 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, p. 110).

A partir do surgimento das posses, o movimento hip-hop, principalmente o rap, se consolidou como uma das formas de expressão mais contundentes das periferias e favelas dos grandes centros urbanos. As posses paulistanas trataram de disseminar a

integrantes Mimil e Gas-PA, em 17/09/2007.

cultura hip-hop para as demais regiões do país. Este processo ocorre absolutamente à margem da indústria fonográfica e da grande mídia brasileira. Para tal, dois fatores serão decisivos. Primeiro, a expansão das novas tecnologias. A realidade da turma que “batia latinha” 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. Entre 1991 e 1994 há uma verdadeira proliferação de selos independentes que lançam mais de dez coletâneas com raps nacionais.

O segundo fator importante para divulgação do hip-hop foi a atuação das rádios comunitárias. O melhor exemplo disso é a Favela FM que fica na favela Nossa Senhora de Fátima em Belo Horizonte. Durante os anos 80 e 90 o maior desejo de qualquer rapper era ouvir 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. Devido à importância dessas rádios, a Favela FM, por exemplo, é até citada em uma das letras do grupo Racionais MC's (ROCHA, DOMENICH, CASSEANO, 2001, p. 86).

Nos últimos anos da década de 90, o rap brasileiro saiu da periferia e se tornou conhecido por conta, principalmente, do sucesso de vendas do grupo Racionais MC's. Em 1997, o disco “Sobrevivendo no Inferno”, produção do grupo sob o selo independente Cosa Nostra, vendeu um milhão de cópias, chamando a atenção tanto das gravadoras, quanto da mídia. O rap de caráter mais comercial, aquele que Gas-pa chamou de ostensivo, passou então a ser amplamente difundido pelo país. Prova do distanciamento entre este tipo de música e do hip-hop enquanto movimento, é que entre os jovens de classe média e alta, é comum a afirmação de que gostam de “escutar hip-hop”. A expressão hip-hop passou então a designar o gênero rap e a maioria dos seus consumidores absolutamente desconhecem o movimento. Distantes do movimento estão também cantores nacionais como Gabriel O Pensador, que apesar de cantarem rap, não possuem ligação alguma com o hip-hop.

No entanto, nos grandes centros como Brasília, Belo Horizonte, Porto Alegre, Recife, São Paulo e Rio de Janeiro o movimento hip-hop consolidou-se como uma das principais formas de expressão cultural das comunidades periféricas e marginalizadas, mantendo seu caráter de contestação. O grafite e o rap foram os principais responsáveis

por isso. Merece destaque neste processo, a maneira como os grupos brasileiros foram inovando na produção dos raps. Isso se deu, primeiro, porque os grupos não dispõem de muitos recursos, geralmente têm um computador e um toca-disco. Os mais abastados dispõem de um sintetizador. Sem instrumentos musicais como guitarras e baixos, os músicos precisam inovar e improvisar para continuar compondo. Outro fator relevante é que a diversidade cultural brasileira acaba por favorecer essas inovações. Os rappers se valem de todo tipo de ritmo e artista. Gas-PA, do coletivo Lutarmada, conta que tudo é válido nas composições, desde samba até a embolada, de Gal Costa a Olodum. Sobre o hip-hop que é feito no Brasil, Afrika Bambaataa, em um festival em São Paulo, no ano de 1999, afirmou que:

O Bronx é o lar do hip-hop. Nós que fizemos o rap sair dali, não gostaríamos que a música morresse ali. E isso não aconteceu. Os Estados Unidos influenciaram o resto do mundo de uma maneira positiva e negativa. Hoje gosto muito mais do hip-hop do Brasil do que do hip-hop dos Estados Unidos. (...) É [nos Estados Unidos] repetitivo, não combina ritmos, como faz o som brasileiro (ROCHA, DOMENICH, CASSEANO, 2001, p. 125).

Outra característica relevante do movimento 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 destes movimentos, como o rap “Luta pelo amor, amor pela luta” do grupo O Levante, feito em homenagem às trabalhadoras sem-terra que ocuparam um laboratório da Aracruz Celulose, no Paraná, em 8 de março de 2006. Essa aproximação faz com que grafiteiros e rappers estejam sempre presentes nas mobilizações dos movimentos populares e colaborando com sua arte nos eventos culturais. Em contrapartida, algumas das discussões levantadas pelos movimentos foram, com o tempo, sendo apropriadas pelo hip-hop. No encontro de uma das maiores organizações nacionais de hip-hop, a Rede Brasileira de Hip-Hop, no Ceará em 2001, grupos do Brasil inteiro se reuniram e fizeram um manifesto. Diz o texto:

É incompatível a existência da vida na terra no atual modelo econômico. Condenamos os atuais níveis de consumo que sacrificam a vida de milhões de pessoas e ecossistemas inteiros. (...)
Nós jovens que fazemos hip-hop nas favelas brasileiras, comprometido 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.¹⁸

4.3. Os *griots* da periferia carioca

Assim como em São Paulo, o movimento hip-hop chegou ao Rio de Janeiro na década de 80, por meio do rap e do break. No entanto, os primeiros grupos organizados só surgiram no início dos anos 90. Para este processo de consolidação do hip-hop no Rio, a influência de grupos como o Public Enemy foi decisiva. Mais adiante, como para os demais estados do país, as atividades do movimento em São Paulo servirão de referência e influência para que ele ganhe força nas comunidades cariocas. Um relato de Gas-PA sobre um show na capital paulista, em 1991, ilustra bem isso:

Eu curtia 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. Aí eu entendi que Racionais era o nome dos caras que estavam no palco. Aí 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.

Foi durante os anos 90 que o hip-hop se firmou no Rio de Janeiro como forma de expressão da periferia e das comunidades populares. Um dos primeiros grupos organizados em favela surgiu com o rapper MV Bill, na Cidade de Deus. Hoje, Bill ainda é referência no movimento, mas o fato de ter se tornado uma figura extremamente midiática, não é bem visto pelos artistas do hip-hop.

Em todas as grandes favelas da região metropolitana existem grupos organizados em associações culturais ou posses. Gas-PA chega a afirmar que o hip-hop está em todas as comunidades da cidade, ainda que não existam grupos, “não há favela no Rio que não tenha um grafiteiro ou um rapper”. Para ele, atualmente, não há melhor forma de expressão para a comunidade, sobretudo para os jovens. De fato as letras repletas de gírias, a batida forte que mais parece um grito, a arte do sampler, as letras garrafais e os desenhos nos muros, calçadas e paredes, se mostram como uma possibilidade ideal de retratar o cotidiano destes espaços e fazer memória das experiências ali vividas. Pois, a matéria-prima do hip-hop, é justamente a cultura de rua e da oralidade, tão presente e tão cultivada nas favelas. Razão pela qual, Afa, grafiteiro e morador da Zona Norte,

¹⁸ Manifesto da Rede Brasileira de Hip-Hop. Disponível em: <http://www.realhiphop.com.br/mcr/rede/manifesto.htm>

assim definiu sua arte: “grafite só é grafite na rua. Dentro da galeria é spray sobre tela”.¹⁹

4.4. Conformismo e resistência

Não importam a técnica, os temas ou o estilo artístico. Para Afa, essenciais para definir o grafite são a identidade da ação como de rua e a atitude do artista de escolher a rua como o seu local de produção e exposição.

Foi essa concepção que levou o Grupo Sócio Cultural Raízes em Movimento a inaugurar a “Galeria de graffiti a céu aberto do morro do Alemão”. Os integrantes do grupo, em sua maioria grafiteiros e rappers, catalogaram e fizeram um mapa com os mais de 50 grafites que foram pintados de 2001 a 2007 no morro, uma das comunidades do Complexo do Alemão. Os integrantes do Raízes contam que com o tempo conquistaram a confiança dos moradores mais antigos e hoje os grafites, em sua maioria, ocupam as fachadas de casas. O grafite fica a mercê da rua, do desgaste do tempo e das intervenções urbanas intencionais ou não. Vira registro histórico da comunidade e de sua memória, como a fachada da pizzaria que não é mais restaurante, mas agora é casa de família. Ou os retratos, tão comuns, como o do amigo de infância assassinado em conflito com a polícia ou de Bezerra da Silva. O sambista, não por acaso, é um personagem recorrente. Entres os grafites em outra região da cidade, nos muros que cercam a Avenida Brasil, na altura da comunidade da Vila do João, ele também pode ser visto. Ou ainda pintado ao lado de Zumbi dos Palmares em um dos muros da Avenida Presidente Vargas, lugar cativo dos grafiteiros.

As pinturas do morro do Alemão, em sua maioria, foram feitas por artistas do próprio grupo, mas boa parte delas conta com a colaboração de artistas de fora, como Afa. Essas, geralmente, são fruto de atividades que os grafiteiros chamam de “mutirão de grafite”. No mutirão, artistas oriundos de várias favelas, se reúnem para pintarem juntos. Felipe Reis, gaúcho que mora no Rio há 9 anos e desde então grafita pelas favelas da cidade, explica como surgiu o mutirão.

O mutirão nasceu aqui no Rio, há uns 2 anos. Na maioria das vezes, não tem quem banque uma atividade legal pra todo mundo pintar, até porque a tinta spray é muito cara. Daí quando tinham muros muito grandes, e faltava tinta, nêgo chamava uma galera pra pintar junto, sempre colocando um som e isso virava um evento. Hoje em dia, você vê mutirão em São Paulo, no Espírito Santo, por exemplo.²⁰

¹⁹ Em entrevista realizada pela autora durante mutirão de grafite no Morro do Alemão, por conta do evento cultural Circulando – Diálogo e comunicação na favela, promovido pelo Raízes em Movimento. Em 31/03/2007.

²⁰ Essa e demais falas de Felipe Reis fazem parte da entrevista concedida à autora em 19/11/2007.

O mutirão é apenas uma forma de organização e divulgação do movimento encontrado por aqueles que participam do hip-hop. Outro bom exemplo dado por Felipe é o “Meeting of favelas”. O encontro é uma paródia do evento mundial chamado “Meeting of styles” que acontece em diversas cidades do mundo e conta com patrocínio de grandes empresas e gravadoras. Há dois anos o Rio de Janeiro recebe uma das etapas do evento. Felipe explica, que a realidade do encontro está bem distante das possibilidades dos grafiteiros e rappers cariocas, principalmente por conta das inovações técnicas que os artistas estrangeiros trazem para demonstrar. Pensando nisso, os artistas locais se reuniram e decidiram criar o “Meeting of favelas”, que reúne rappers, b.boys e grafiteiros para um dia inteiro de atividades e música.

O coletivo Lutarmada, por sua vez, promove anualmente em sua comunidade, no Morro da Lagartiza, o “Hip-hop ao trabalho”. A festa, que acontece sempre no dia 1º de maio, reúne artistas de outras favelas da cidade, mas o objetivo principal é provocar discussões na comunidade sobre questões do cotidiano, como as relações de trabalho, segurança pública e violência policial. Gas-pa, um dos líderes da posse, conta que o Lutarmada surgiu de encontros que ele promovia entre os amigos para escutar rap e debater um filme. Dois filmes acabaram inspirando a criação do coletivo, o vídeo que conta a história do Black Panthers e outro sobre o capitão Lamarca. Com o passar do tempo, o grupo via que precisava levar seus debates para o restante da comunidade e daí nasceram iniciativas como o “Hip-Hop ao trabalho”.

Os exemplos acima demonstram duas características básicas do movimento hip-hop. A primeira diz respeito à sua necessidade de organização. Algo que explicamos anteriormente, com a afirmação de Elaine Andrade. A vivência do movimento só se efetiva, com a experiência coletiva. A segunda característica se relaciona com as atividades comunitárias. O espírito amistoso e informal que é tão presente nas favelas, seja na relação entre vizinhos, seja nas rodas de samba e pagode, se mantém vivo entre a juventude hip-hop. As batalhas de rima, o mutirão de grafite e as rodas de break são prova disso.

O movimento hip-hop acaba por se constituir como mais uma expressão dos favelados, que nasce a partir da cultura da oralidade e da vivência da rua. Por isso, grafites e raps expressam interpretações ambíguas, contraditórias que podem aparentar incoerência. São manifestações que se desenvolvem sob a dominação e, portanto, tecidas de “ignorância e de saber, de atraso e de desejo de emancipação, capaz de

conformismo ao resistir, capaz de resistência ao se conformar” (CHAUÍ, 1986, p. 124). Como por exemplo, na letra que canta a pobreza e a violência, mas aponta Deus como solução:

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 periferia²¹

Mas, na verdade, estas manifestações exprimem um processo de criação de um saber a partir de contradições que residem na realidade em que vivem os marginalizados. O movimento hip-hop é mais um dos exemplos de como as camadas subalternas efetivam seu esforço de transformar a experiência imediata em algo concreto, qual seja a cultura popular.

É porque emerge dessa realidade paradoxal que o hip-hop é marcado pelos traços do “conformismo e resistência”. O movimento acaba por se constituir como uma manifestação diferenciada, das populações faveladas, que se efetua dentro da cultura dominante para resistir a ela. É o que afirma o Nação Maré, grupo de hip-hop que tem sua sede na Maré, quando canta que “ao som das pick-ups o sistema perde pra nós”. O grupo reconhece que não pode com a cultura dominante, aquela da “prisão mental”, mas sabe também da capacidade do povo em resistir:

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, rapaz²²

Marilena Chauí, explica que esta resistência pode ser fruto de ações coletivas como no “Hip-Hop ao Trabalho” do Coletivo Lutarmada. Mas, que também pode ser difusa, como na irreverência do grafite pintado no pé do morro do Alemão, onde a caricatura do presidente da república aparece em uma televisão ao lado do participante de um programa de entretenimento. Acima do desenho, o texto reproduz o grito dos moradores: “Presidente, o nosso Alemão é mais importante”.²³ Ou ainda, nos versos improvisados do freestyle cantados por Laércio, do grupo Raízes em Movimento, durante evento no morro, que reclama sobre a corrupção no Congresso Nacional e acredita que esta situação pode mudar se “o povo pensar na hora de votar”. A noção de

²¹ Canção “Lista de morte” do grupo Nação Maré.

²² Canção “Tiros verbais”.

²³ O programa em questão é o Big Brother, que vai ao ar pela Rede Globo de Televisão. Na última edição do programa, um dos participantes tinha o apelido de Alemão e sua imagem foi utilizada de forma massiva pela emissora de tv, o que o tornou bastante popular.

que a solução do problema não reside no sufrágio universal, mas sim na própria reestruturação do sistema eleitoral e do próprio regime de democracia representativa, não está presente nas rimas de Laércio. Assim mesmo, em sua crítica “aos ladrões de gravata e carro preto”, ele manifesta aquilo que Eduardo Coutinho chama de “consciência possível” (2007), que é comunitária e de classe na medida em que reconhece a oposição entre os manos (“galera do morro”) e os patrões (“donos de vacas”), entre pobres e ricos, oprimidos e opressores.

A percepção de Laércio ilustra uma das definições dadas por Marilena Chauí para a cultura popular. Segundo ela, não se pode perder de vista que as idéias oriundas das camadas subalternas se estruturam “segundo a prática, o desejo e pensamento dos participantes” (1986, p. 73). Ou como diria o grupo O Levante na canção Rimas da Libertação: “brotando do chão da periferia/ a indignação se transforma em poesia”. É justamente sua lógica de práticas, representações e formas de consciência, portanto, que diferenciam a cultura popular da cultura dominante.

Podemos perceber estes traços, na letra do rap “Cotidiano do desempregado” do grupo O Levante, que como o próprio nome diz, descreve a rotina de alguém que não tem emprego – algo que não é raro nas favelas – para ilustrar o que representam as relações de trabalho do nosso tempo, onde o trabalhador sente “saudades do tempo de explorado”.

O sol ainda não nasceu, mas eu já estou de pé
Estou desempregado sabe como é
Tenho que acordar cedo para procurar emprego
A miséria está rondando e eu já estou com medo
Com o estômago vazio e os anúncios separados
Saio de casa rezando pra que eu só volte empregado
Porque eu não sei como vai ser daqui pra mais uns dias
Está acabando o fundo de garantia
Uma triste sensação que tem me dominado
A incrível saudade do meu tempo de explorado

A percepção da diferença entre a cultura popular e a dominante, não as coloca em oposição plena, mas faz com que aquela abra brechas e reinterprete a realidade a seu modo, devolvendo pelo avesso aos dominantes seus signos petrificados e mitificados. Como na canção “Cartão postal” do Nação Maré, que contrariando a idéia de “Cidade Maravilhosa” vendida pela mídia e pela indústria do turismo, diz:

Cartão postal que nada
Rio de Janeiro uma favela urbanizada
Segue a batida que acelera o coração
Arte, hip-hop, denúncia, contestação
Comunicação, Maré, informação

Mais diferenciada do que a representação da cidade, será a definição da favela dada pelos rappers. Diferente da grande mídia, onde o preconceito e a espetacularização são traços marcantes, o rap mostra a favela que é constantemente submetida à violência policial:

Favela. O gatilho continua sendo a lei
Hoje quando acordei vi um tumulto no portão
Um indivíduo caído no chão
Fita amarela polícia, confusão
A casa caiu, tá ligado sangue bom
Pra quem conhece a favela sabe como é que é
Que a policia vem no pé
E tira de ladrão
Metete a mão no meu bolso, quer levar meu cordão
Essa é a constituição do outro lado da Brasil²⁴

A favela que tem sua fala abafada pelos aparelhos de hegemonia das classes dominantes:

O microfone é nossa arma em prol da revolução
Informação circulando por todas as comunidades
Pelas ondas do rádio
Ou pela clandestinidade
Ao vivo e preto
Eu sou é do gueto
Lutando para derrubar
A ditadura cultural que tenta nos calar²⁵

Mesmo dotadas do conformismo e das ambigüidades da cultura popular, ao retratar a favela a cultura hip-hop trata de desconstruir o mito de sociedade democrática, que o capitalismo tenta vender, e mostrar que, na verdade, vivemos em uma sociedade dotada de sentidos e finalidades diferentes para cada uma das classes:

Na favela a chapa tá quente cumpade e a pista tá fervendo
É melhor ralar da área se alguém estiver devendo
Já veio o recado pra geral ficar na disciplina
A playbozada entra no crime porque tem costa quente
Sabe que nem preso fica o tratamento é diferente²⁶

E se o tratamento da polícia para o playboy é de proteção, para o negro favelado será bem diferente:

Sexo masculino
Descendente africano
Jovem, entre 15 e 21 anos

²⁴ Canção “Estou com Deus, estou em paz” do grupo Nação Maré.

²⁵ Canção “Ditadura cultural” do grupo O Levante.

²⁶ Canção “Poder Paralelo” do grupo O Levante.

Se você se enquadra nessa descrição
Fique ligado irmão
Porque eles estão a sua intenção²⁷

Ao representar a realidade das favelas cariocas e as experiências comunitárias, ao denunciar a violência e os preconceitos, o movimento hip-hop expressa uma consciência crítica ainda que atravessada por valores dominantes e surge como uma das mais contundentes manifestações culturais das comunidades, na atualidade. Ainda que a origem do movimento seja os guetos estadunidenses e que sua chegada ao Brasil, nada tenha de libertário, mas represente o processo de imposição cultural, de “teledistribuição”, levado a cabo pelos Estados Unidos, é preciso reconhecer que o hip-hop ganhou forma própria na periferia brasileira. Pensar a cultura hip-hop das favelas cariocas como uma prática local e temporalmente determinada, pode ser elucidativo para compreender seu valor enquanto expressão destes espaços. Pois, se o movimento histórico-social de uma sociedade de classes impõe diferenças materiais e culturais, estas estarão expressas também na maneira como as diferentes classes se apropriam dos signos e manifestações desta sociedade. Sobre esta questão, Gas-PA afirma:

Não dá pra esquecer que ainda que isso [o hip-hop] seja símbolo do imperialismo americano, quer dizer a forma como ela chegou aqui pra gente, ele nasceu do grito de um povo oprimido, de negros que partiram pra luta em seus movimentos. Não dá pra esquecer dos Panteras Negras e todos os outros que a gente não conhece nessa história aí. O lance é dar sentido às coisas. Vem um monte porcaria dos Estados Unidos, vem mesmo. Mas, tem muita coisa boa e a gente tem que saber aproveitar, usar isso à nosso favor.

Remando contra o rap que hoje é feito nos Estados Unidos, Gas-PA e outros manos fazem do hip-hop uma arma na busca por “introduzir a ‘desordem’ na ordem, (...) caminhar pelos poros e interstícios da sociedade brasileira” e da cultura dominante. O rap e os grafites perdidos pelos 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. Arte que é sufocada, criminalizada, e deformada pelos aparelhos de coerção e consenso, e que 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” (CHAUI, 1986, p. 79).

²⁷ Versos improvisados pelo rapper Gas-PA em entrevista concedida à autora.

A cultura popular não deve ser caracterizada por sua essência ou por um conjunto de traços intrínsecos, mas sim como resultado da desigualdade e de uma interação de conflito com a cultura dominante. Ainda que a realidade do processo cultural deva ser capaz de incluir – hegemonzando – os esforços e as expressões daqueles que, de um modo ou de outro, estão à margem dos termos da hegemonia, as manifestações dos dominados serão sempre permeadas por sua negação e crítica à ordem vigente.

No caso das comunidades periféricas do Rio de Janeiro, por conta da ação dos meios de coerção e dos aparelhos de hegemonia, são cada vez mais escassas essas manifestações. Nesse contexto ganha imotância a cultura da oralidade que tem lugar nestes espaços. Pois, é no diálogo, nas gírias reinventadas constantemente e na interpretação informal da realidade, que a consciência popular se renova diariamente.

Entre essas formas de expressão, se sobressai o movimento hip-hop. Como canta o grupo Nação Maré, os rappers são poetas e sua música poesia que “estão no mesmo canto de sempre, entre o real e a fantasia, entre as gírias da favela”²⁸. A arte aprendida na escola da rua e que tem como matéria-prima o cotidiano da favela, surge como uma das mais populares manifestações da juventude destes espaços, além de se firmar como uma importante forma de organização cultural e mobilização dos moradores.

Visamos, com este trabalho, não apenas trazer o movimento hip-hop para a análise no campo da cultura popular, mas executá-lo na “mão contrária” das demais publicações sobre o tema. Mais do que apresentar o hip-hop como uma manifestação oriunda das favelas, o cerne de nosso exame crítico reside na compreensão de que a luta pela cultura se constitui em uma das instâncias das lutas de classes. O que nos permite afirmar que entre a exploração econômica e a dominação política instala-se uma mediação fundamental que permite legitimar e naturalizar as duas primeiras: a hegemonia, ou a “cultura em sociedade de classes”.

Esse entendimento da dimensão da cultura na luta política nos permite concluir esta monografia, seguros de que ela se constitui em um primeiro passo na tentativa de problematização de um conjunto de questões relativas aos processos

²⁸ Rap “Entre o real e a fantasia”.

culturais contra-hegemônicos que emergem das favelas e devem ser explorados mais a fundo. Pois, a fala marginal dos favelados, ao abrir possibilidades para se pensar a cultura fora dos grandes circuitos do capital, mostra que estamos longe do fim da história e que há formas de conceber o mundo para além da ordem vigente. Ou como cantaria Gas-PA: “vou rimando e com a rima buscando a libertação”²⁹.

Representando a realidade contraditória daqueles que sofrem com a exploração que é inerente ao sistema em que vivemos, a pintura, a dança e a música do movimento hip-hop se constituem em mais uma manifestação da consciência popular e por isso, ambíguas, permeadas pela contestação, mas também pela reprodução da cultura dominante. É nesse misto de recusa e aceitação, que o povo vai encontrando brechas, valendo-se da ironia, do improviso e da paródia, para finalmente por meio do som dos toca-discos, das latas de spray, dos giros e saltos “ganhar do sistema”.

²⁹ Canção “Rimas da libertação” do grupo O Levante.

a. Bibliografia

ADORNO, Theodor W. *A Indústria Cultural*. In: COHN, Gabriel (org.), *Theodor W. Adorno*. Trad. de Amélia Cohn. Coleção Grandes Cientistas Sociais. São Paulo: Ática, 1986.

ALVITO, Marcos e **ZALUAR**, Alba (Org). *Um século de favela*. Rio de Janeiro: FGV, 2004.

BARBERO, Jesus Martín. *Dos meios às mediações – comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997.

BARBOSA, Jorge Luiz Barbosa; **SILVA**, Jailson de Souza e. *Favela: alegria e dor na cidade*. Rio de Janeiro: Senac Rio, 2005.

BORÓN, Atílio. *A sociedade civil depois do dilúvio neoliberal*. In: SADER, E. ; GENTILI, P. (Org.). *Pós-Neoliberalismo – as políticas sociais e o Estado democrático*. São Paulo: Paz e Terra, 1995.

BRAZ, Marcelo e **NETTO**, José Paulo. *Economia Política – uma introdução crítica*. São Paulo: Cortez, 2006.

CANCLINI, Néstor García. *As culturas populares no capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

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

_____. *Cultura e Democracia: o discurso competente e outras falas*. São Paulo: Cortez, 1997.

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

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

_____. *Intervenções – o marxismo na batalha de idéias*. São Paulo: Cortez, 2006.

_____. *Gramsci: um estudo sobre seu pensamento político*. Rio de Janeiro: Campus, 1992.

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

_____. *A comunicação do oprimido: malandragem, marginalidade e contra-hegemonia*. Rio de Janeiro. Trabalho não publicado

- DEBORD**, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- ESSINGER**, Sílvio. **Batidão**: uma história do funk. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- FACINA**, Adriana. “Guerras necessárias, humanos supérfluos”. Disponível em: <http://oicult.blogspot.com/2007/11/guerras-necessarias-humanos-suprfluos.html>. Acessado em: 14/11/2007.
- 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. *Os intelectuais e a organização da cultura*. São Paulo: Círculo do Livro, 1982.
- 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.
- KELNNER**, Douglas. *A cultura da Mídia* - estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Bauru-SP: EDUSC, 2001.
- KONDER**, Leandro. *A questão da ideologia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- MOURA**, Roberto. *No princípio era a roda*: um estudo sobre samba, partido-alto e outros pagodes. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.
- ROCHA**, Janaina; **DOMENICH**, Mirella e **CASSEANO**, Patrícia. *Hip-hop: a periferia grita*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2001.
- SÁ**, Simone Pereira. Funk carioca: música eletrônica popular brasileira?! Trabalho apresentado no GT Mídia e Entretenimento, da XVI Compós, Curitiba, 2007. Disponível em: http://www.compos.org.br/data/biblioteca_258.pdf. Acessado em: 01/11/2007
- SALLES**, Écio. Funk, samba e a produção do comum: diálogos, sons, interações. *e-Compós*: Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, Rio de Janeiro, abril de 2007. Disponível em: http://boston.braslink.com/compos.org.br/e-compos/adm/documentos/ecompos08_abril2007_eciosalles.pdf. Acessado em: 28/10/2007.
- SODRÉ**, Muniz. *Antropológica do Espelho* – uma teoria da comunicação linear e em rede. Petrópolis: Vozes, 2001.
- _____. *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.

_____. *O monopólio da fala - Função e linguagem da televisão no Brasil*. Petrópolis: Editora Vozes, 1977.

VIANNA, Hermano. *O mundo funk carioca*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

_____. Contra fatos. Revista Raiz, n. 03. Disponível em:
http://revistaraiz.uol.com.br/portal/index.php?option=com_content&task=view&id=98&Itemid=112. Acessado em 28/10/2007.

b. Discografia

Todos os funks e raps citados neste trabalho foram retirados de coletâneas de CDs distribuídos por camelôs ou cedidos pelos próprios artistas. Não são piratas porque nunca foram gravados oficialmente, mas não têm nenhuma referência quanto aos produtores, artistas envolvidos, gravadora ou distribuidora. Alguns deles também foram baixados da Internet.

As composições citadas de outros artistas, sobretudo sambistas, foram recolhidas no website: <http://letras.terra.com.br>. Foram consultadas apenas as letras das canções.

B.boy – “b” é abreviação de break e boy significa garoto. O termo refere-se ao garoto que dança break, um dos elementos artísticos da cultura hip hop. Feminino: b.girl.

Beat – batida. Os grupos de rap cantam em cima de um fundo instrumental (base) de forte apelo rítmico.

B.girl – feminino de *b.boy*.

Break – dança de solo, praticada em rodas, como a capoeira. Os movimentos são quebrados e assemelham-se, basicamente, aos gestos de robôs.

Breakers – dançarinos de break.

DJ – abreviatura de disc-jóquei. No universo do rap, é aquele que faz os efeitos sonoros da música, como os scratches.

Fazer a rima – comunicar, passar a mensagem.

Freestyle – estilo de grafite que não segue regras, técnicas e lugares. A espontaneidade é total, muitas vezes entrando em harmonia com o ambiente. Quando se refere ao rap, significa improviso nas rimas.

Funk melody – também conhecido como funk-brega. Rap romântico de grande sucesso na indústria fonográfica.

Gangsta rap – gênero de rap norte-americano que faz apologia do modo de vida dos gangsters dos guetos negros. Ridiculariza a polícia e glamouriza as atividades ilícitas e criminais. No Brasil há poucos grupos representantes desse estilo.

Gangue – para os leigos, denomina os grupos de jovens delinquentes. No hip hop, é uma organização de breakers, que também pode ser chamada de equipe ou crew (termos mais recorrentes).

Grafite – pintar ou desenhar (com spray ou tinta) muros, painéis, túneis etc., com logotipos ou desenhos relacionados com o movimento hip hop. Utiliza letras tortas ou engarrafadas que fazem com que, muitas vezes, apenas os grafiteiros entendam o que está escrito.

Mano – aquele que é reconhecido como um igual dentro do movimento hip hop.

MC – abreviatura de máster of ceremony (mestre-de-cerimônias). Rappers que cantam e animam bailes.

Miami bass - gênero de rap de ritmo acelerado, com batidas pesadas e versos curtos, originário de Miami (EUA). As letras falam do cotidiano de forma engraçada, picante. Executado principalmente no Rio de Janeiro, onde ficou conhecido como funk carioca.

Mixer - aparelho que, além de unir os toca-discos, ajusta a sincronicidade dos vinis; com aquele que criam-se efeitos musicais.

Pick-up – toca-discos. Os rappers referem-se ao uso combinado dos dois pratos em uma pick-up, uma herança da disco-mobile jamaicana. A possibilidade de o som ser reproduzido simultaneamente pelas pick-ups conectadas possibilita a performance dos DJs.

Posse - quando dois ou mais grupos de rap se reúnem, formando uma turma ou associação, para realizar ações sociais na sua comunidade.

Rappers – aqueles que cantam e compõem rap.

Sampler – instrumento eletrônico dotado de memória para os sons selecionados amplamente utilizado pelos rappers. Normalmente é acoplado a um mixer, o que permite realizar colagens de sons pré-gravados durante a execução de uma música pelo DJ ou inseri-las no processo de mixagem de uma música.

Sampling (“samplear”) – apropriação de materiais previamente gravados, normalmente sem observar direitos autorais prescritos em lei.