

UNESP – Universidade Estadual Paulista “Julho de Mesquita Filho”



ELAINE MOURA E SILVA OLIVEIRA

**IDENTIDADE E RECONHECIMENTO NA CULTURA DE
RUA**

Araraquara, SP, 2013

ELAINE MOURA E SILVA OLIVEIRA

IDENTIDADE E RECONHECIMENTO NA CULTURA DE RUA

Monografia apresentada junto ao curso de Ciências Sociais da UNESP – Araraquara como requisito para a obtenção do título de Bacharel.

Orientador: Prof^a. Dra. Ana Lúcia de Castro

Araraquara, SP, 2013

Oliveira, Elaine Moura e Silva

Identidade e reconhecimento na cultura de rua / Elaine Moura e
Silva Oliveira – 2014

52 f. ; 30 cm

Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Ciências Sociais)
– Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Faculdade
de Ciências e Letras (Campus de Araraquara)

Orientador: Ana Lúcia de Castro

1. Identidade. 2. Hip-hop (Cultura popular). 3. Exclusão social.
I. Título.

ELAINE MOURA E SILVA OLIVEIRA

IDENTIDADE E RECONHECIMENTO NA CULTURA DE RUA

Monografia apresentada junto ao curso de Ciências Sociais da UNESP – Araraquara como requisito para a obtenção do título de Bacharel.

Data de aprovação: _____

Comissão Examinadora:

Prof. Dr. Dagoberto José Fonseca _____

UNESP – Araraquara

Profª Drª Renata Medeiros Paoliello _____

UNESP – Araraquara

Profª Drª Ana Lúcia de Castro _____

UNESP – Araraquara

Araraquara, SP, 2013.

Ao meu tio Luiz Carlos Marques de Oliveira.

Agradecimentos

Agradeço aos meus pais, Carlos e Bernadete, pelo amor, dedicação e paciência incondicionais. A minha irmã Daiana, pela amizade e companheirismo. Ao meu irmão Anderson, pelo exemplo e respeito. À minha avó, Maria Leonira, pelo amor e carinho que a mim sempre dedicou. Às minhas tias, Cristina e Cristiane, pelo carinho, respeito e dedicação incansáveis. Ao meu avô, Manoel, pelo exemplo de vida, um homem simples que dedicou a sua vida aos filhos e para que estes pudessem ter educação e uma vida digna. Aos meus primos, primas, tios, tias e sobrinhos que fazem parte da minha vida e a eles devo a minha formação pessoal.

Aos meus amigos, Verônica e Rodrigo, pela sincera amizade que a mim dedicam. As companheiras da Anônima – Érica, Natália, Ina e Pâmela – pelo respeito, amizade e companheirismo cotidianos. As minhas companheiras unespianas - Nathaly, Daniela, Karla, Karine e Pillar - pela paciência e pela amizade sincera e descomprometida. Aos amigos da Chácara Sapucaia pelas horas de companheirismo e pelos ensinamentos gratuitos.

A minha orientadora Ana Lúcia de Castro pela dedicação e empenho na construção dessa monografia. Ao meu professor Dagoberto José Fonseca pelo incentivo, quase empurrão, à inicialização da presente pesquisa. Aos funcionários da FCLAR.

Agradeço a todos que passaram pela minha vida e deixaram um pouco de si e levaram um pouco de mim, pois é nesses meandros que nós nos construímos como indivíduos.

*“Me empresta um pouco dessa garra, desse talento
Cresce em meio a terra seca, chora por dentro
A menina da pele escura a vida dura a sufocou
Sofre calada, enfrenta a jornada, com a dor não se importa, seu nome é Rosa.*

*Pela escura, pé rachado, filho nos braços, lata na cabeça
Sobe a ladeira dona Rosa, do morro, a rosa que é preta
Saiba você que nem tudo são flores no jardim que ela vive
Tem miséria e tem crime, a polícia oprime
Mas é de lá que ela veio, é lá que ela vive, é de lá que ela gosta
Onde as casas são feitas de maderite.*

*Rosa, rosa, rosa do morro rosa
Rosa, rosa do morro rosa.*

*Nos caminhos por onde ela andou viu rosas bem diferentes dela
Viu rosa branca, rosa vermelha e até rosa amarela
Então ela se perguntava: Ai meu Deus por que tanto minha cor incomoda
Se nem todas as rosas são cor de rosa?*

*Rosa, rosa, rosa do morro rosa
Rosa, rosa do morro rosa.*

*Sofrendo com o preconceito na pele desde criança
Ela segue, segue vivendo só de vingança
Não entende porque no papel principal da novela
Nunca tem uma pretinha que nem ela
Sua TV é colorida e a vida é preto e branco
Ouve um rap e a auto-estima pega no tranco
Não é a rosa de Hiroshima, sim da periferia*

*Regada pelo suor que escorre no dia-a-dia
Se quebrar as correntes vai ser livre e feliz
Mas vai morrer se deixar cortar sua raiz
Não tem sangue azul, mas também não é amarelo
Inquérito apresenta a fina flor da favela!”*

Inquérito – Rosa do Morro

Resumo

Descendente direto da música do *Atlântico Negro*, o *hip hop* tornou-se o porta-voz das minorias excluídas, configurando-se em exemplo de reunificação do que está territorialmente separado através da comunicação. O *hip hop* apropriou-se das novas formas de comunicação em massa, possibilitando a *re-elaboração da história* através de um discurso contra-hegemônico que visa o autoconhecimento e a valorização das raízes do povo negro. A cultura de rua é a narrativa dos jovens excluídos, narrativa geradora de inclusão, que deu a periferia um espaço de enunciação possibilitando-lhes o reconhecimento intersubjetivo.

Este projeto visa problematizar a atuação do *hip hop* enquanto agente conscientizador dos jovens periféricos, a fim de trazer para o debate a forma de construção da identidade periférica em torno da cultura de rua, posto que, como forma de intervenção esta age enquanto um sistema simbólico orientador de práticas culturais e da atitude desses jovens.

Metodologicamente utilizamos a análise bibliográfica específica sobre *hip hop* e bibliografia originária da própria periferia. Selecionamos a discografia de alguns grupos de *rap*. São eles Racionais MC's, 509-E e Dj Hum e Thaíde que constituem a vanguarda do *hip hop* no Brasil. Utilizamos músicas do *rapper* Emicida, este enquanto uns dos expoentes contemporâneos do *rap*, com atuação nacional e internacional. Do interior paulista, visando demonstrar que há similitude entre as questões propostas pelo *hip hop* do interior e o da capital, selecionamos o grupo Inquérito. Valemo-nos, também de material de imprensa, levantando o tema em pesquisa na internet; dos periódicos destacamos a revista *Rolling Stones* e a *Caros Amigos*.

Palavras-chave: Identidades – reconhecimento – discurso – exclusão - Cultura de Rua.

Abstract

Direct descendant of the music of the Black Atlantic, hip hop became the spokesman of excluded minorities, for example setting up of the reunification that is geographically separated through communication. The hip hop appropriated new forms of mass communication, allowing the reworking of the story through a counter-hegemonic discourse that seeks self-knowledge and appreciation of the roots of black people. The street culture is the narrative of disenfranchised youth, generating narrative of inclusion, which gave a space of enunciation periphery enabling them to intersubjective recognition.

This project aims to discuss the role of hip hop as an agent conscientizing youth peripherals in order to bring to the debate the form of identity construction around the peripheral street culture since, as an intervention that acts as a symbolic system guiding cultural practices and attitudes of these young people.

Methodologically, we analyzed specific bibliographical about hip hop and literature originating from the periphery itself. Selected discography of some rap groups. They are Racionais Mc's, 509-E and DJ Hum and Thaíde that constitute the vanguard of hip hop in Brazil. We use music from rapper Emicida this while some contemporary exponents of rap, with national and international. State of São Paulo in order to demonstrate that there is similarity between the questions proposed by the hip hop and the interior of the capital, the group selected Survey. We have used also press material, raising the issue in research on the internet, periodicals include the *Rolling Stones* and *Caros Amigos*.

Key words: Identities - recognition - speech – exclusion - Street Culture.

Sumário

INTRODUÇÃO.....	11
1. Histórico.....	14
2. As identidades e seus discursos.....	16
3. A mundialização e o movimento <i>hip hop</i>	20
4. O <i>hip hop</i> verde e amarelo.....	24
5. O <i>hip hop</i> e a periferia.....	29
5.1 Re-elaboração da História.....	39
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	44
BIBLIOGRAFIA.....	48
DISCOGRAFIA.....	52

IDENTIDADE¹ E RECONHECIMENTO NA CULTURA DE RUA

Introdução

O *hip hop* é um movimento cultural de origem essencialmente urbana que agrega pessoas de várias nacionalidades e etnias, antes visto como um movimento negro, hoje, início do século XXI, é constituído por toda a população periférica e excluída que veem nesse movimento a possibilidade de voz, voz das minorias urbanas, rurais e indígenas.

Nesta reflexão buscamos trazer o *hip hop* para o debate antropológico não apenas como objeto de pesquisa, mas como ferramenta de reflexão sobre a antropologia contemporânea, uma vez que ele vai ao encontro da vertente pós-colonial², por sua preocupação em descentrar o olhar etnocêntrico, no caso da cultura de rua do grande centro urbano, focalizando-o na periferia. Com isso a cultura de rua passa a falar por aqueles que se encontravam no não-lugar, fazendo com que o debate se centre na capacidade do subalterno de se autorrepresentar, uma vez que o *hip hop* é um agente periférico, conquistando, assim, nos termos de Spivak (Apud Carvalho, J. J., 2001), o espaço de enunciação.

Visamos desta forma, problematizar a atuação do *hip hop* enquanto agente conscientizador dos jovens periféricos, a fim de trazer para o debate a forma de construção da identidade periférica em torno da cultura de rua, posto que, como forma de intervenção esta age enquanto um sistema simbólico orientador de práticas culturais e da atitude desses jovens.

Tomando os contextos urbanos como espaços de análise, quando falamos em grupos que se vestem de uma maneira específica, que possuem uma linguagem própria, com laços

¹ O tema da identidade será tratado neste trabalho enquanto categoria relacional contrastiva e política cuja compreensão só se dá a partir de diálogos, negociações e tensões entre sujeitos e instituições, como proposto por Bela Feldman-Bianco. FELDMAN-BIANCO, B. Apud: In. GIMENO, Patrícia C. 2009.

² Trata-se de um dos desdobramentos da antropologia contemporânea (Carvalho, 2001).

peçoais de lealdade, etc., pensamos em tribos urbanas. Pautando-se pelas definições de Magnani (1992), tribo urbana “designa uma tendência oposta ao gigantismo das instituições do Estado”, ou seja, são opostos ao conceito de massa. A tribo permite “agrupar os iguais, possibilitando-lhes intensas vivências comuns”, juntamente com as características descritas acima. Porém, tribo também evoca o lado primitivo do termo, oriundo da etnografia, que “designa grupos pequenos... com ênfase... nos elementos que seus integrantes usam para estabelecer as diferenças com o comportamento ‘normal’”, o termo também pode aludir ao selvagem, ao comportamento antissocial, vandalismo e violência e é neste sentido que o *hip hop* se afasta da definição de tribo urbana.

A cultura de rua possui os seus marcadores de diferença, possui comportamento e linguagem próprios, estilos de vestimenta, porém não prega a violência, ao contrário, busca sempre a conciliação entre população e Estado. E mais, o *hip hop* fala por um grande número de pessoas, inseridos ou não dentro do movimento, não se limita a um pequeno grupo. Além de, em consonância com Magnani, o termo tribo urbana ser sempre usado ao nível da metáfora, não sendo próprio para designar nenhum grupo ou comportamento, “não constitui um instrumento capaz de descrever, classificar e explicar as realidades que comumente abrange”. (Magnani, 1992). Nossa hipótese é que o rap fornece elementos para uma visão mais crítica da realidade sociopolítica e possibilita intervenções dentro deste contexto visando à resolução dessa violência de baixo para cima e que este movimento se tornou a tábua de salvação para quem busca educar, amansar ou vender essa prática cultural.

Neste sentido, visamos à compreensão da construção, através do *hip hop*, da visão político-social dos jovens periféricos sobre os problemas estruturais da sociedade. Em qual proporção o *hip hop* atua como conscientizador social dessa parcela marginalizada da população? Qual o alcance de sua atuação? Ainda é o mesmo que possuía na década de 1980? O *hip hop*, hoje, é apenas um estilo musical ou ainda possui um movimento de contestação política e de resistência?

Este movimento ultrapassou as fronteiras urbanas e do Estado-nação, é um exemplo do processo de mundialização das culturas, e da concretização da desterritorialização e da reunião do que está territorialmente separado, da reunificação das identidades culturais que não possuem mais a referência do território nacional, através da comunicação (televisão, internet, indústria fonográfica), sobrepondo outras identidades como a negra, jovem, excluída, periférica e etc.

A mundialização e a desterritorialização são intrínsecas ao capitalismo. Neste sistema econômico e cultural os indivíduos que não controlam os meios de produção, como afirma

Carvalho, se fazem representar, todavia não como sujeito, mas como valor de troca, fazendo com que a “sua legitimidade passe a ser dada por outra pessoa, assumindo o seu lugar no espaço público” (Carvalho, 2001, p. 120). Ao se entregar as mediações representacionais o subalterno acaba por se tornar um objeto nas mãos do seu procurador no circuito econômico e, com isso, não se subjetiva completamente, ou seja, não se constitui enquanto sujeito.

A subjetivação, de acordo com Mansono (2009), é o processo pelo qual nós nos tornamos sujeitos, através de escolhas estéticas e políticas, optando por um determinado tipo de existência. Os estoicos, por exemplo, optaram pelo “cuidado de si”, tanto no que diz respeito ao cuidado do corpo e como opção política, uma vez que este pressupunha uma série de condutas e restrições. Os modos de subjetivação podem ter diferentes configurações que cooperam para produzir formas de vida e de organizações sociais distintas, estas configurações variam de acordo com o tempo histórico. Para Foucault (apud Mansono, 2009) a subjetivação nos dias atuais decorre das lutas políticas contra dominação, exploração, imposição de formas de subjetivação e submissão. Sendo produto da própria periferia, espaço político que marca identidades, diferenças e oposições, o *hip hop* é representante e representado, possibilita e escolhe opções estéticas e políticas, tornando possível a subjetivação por todos que estejam representados neste movimento.

A fim de responder às questões propostas nos utilizamos de análise bibliográfica específica sobre o tema e de bibliografia originária da própria periferia. Lançamos mão da discografia de alguns grupos de *rap*. São eles Racionais MC's, 509-E e Dj Hum e Thaíde que constituem a vanguarda do *hip hop* no Brasil. Utilizamos, também, músicas do *rapper* Emicida, este enquanto um dos expoentes contemporâneos do *rap*. Com atuação nacional e internacional. Do interior paulista, visando demonstrar que há similitude entre as questões propostas pelo *hip hop* do interior e o da capital, selecionamos o grupo Inquérito. Valemos-nos, além das músicas e *rappers* selecionados, de material de imprensa, levantando o tema em pesquisa na internet; dos periódicos destacamos a revista *Rolling Stones* e a *Caros Amigos*.

Do ponto de vista teórico, a discussão desenvolvida neste trabalho pautou-se na problemática acerca dos processos identitários, da relação entre global x local no contexto de globalização da cultura e nas relações de reconhecimento intersubjetivo.

1. Histórico

O *hip hop*, que em uma tradução literal significa “solta o quadril”, é um fenômeno cultural recente, tendo se iniciado nos Estados Unidos em meados dos 1970, como forma de protesto da população negra e hispânica na periferia de Nova Iorque, especificamente no Bronx. O termo *hip hop* foi cunhado por Afrika Bambaataa³, em 1978, “inspirado em duas motivações distintas. A primeira delas estava na forma cíclica pela qual se transmitia a cultura do gueto, a segunda estava justamente na forma de dança mais popular da época, saltar (hip), movimentando os quadris (hop).” (Pimentel, 1997).

Este movimento ganhou visibilidade e rompeu fronteiras através da Indústria Cultural, mediante a internacionalização da música negra; ícones afro-americanos e caribenhos ficaram mundialmente conhecidos. Esta internacionalização começou com o *soul* e o *funk*, elementos centrais do *rap* (*rhythm and poetry*), que iniciaram um processo de conscientização das populações negras através dos bailes na referida década.

Esta conscientização é de suma importância para o movimento então incipiente em São Paulo, conhecido como “Negro é Lindo” (movimento advindo dos Estados Unidos, *Black is Beautiful*). Este movimento propunha a afirmação de elementos afros, como os cortes de cabelo *black power*: “a afirmação da negritude, protesto contra racismo e discriminação só ganharam força e reconhecimento com o *rap*”, como afirma Tella (1999).

A música negra estadunidense, de acordo com Guimarães, chegou ao Brasil na década de 1970; era o estilo musical conhecido como *funk*. Este foi influenciado pelos grupos *Black Power*, *Black Panthers* e pelos movimentos de direitos civis dos Estados Unidos, configurando-se, no Brasil, como o som dos jovens negros e mestiços dos subúrbios do Rio de Janeiro e São Paulo. Segundo Tella (1999), o *soul*, o *funk* e o movimento *Black Power* foram de extrema importância para o Brasil, pois os negros estadunidenses desencadearam um processo no qual a diversão dos bailes *blacks* dos anos de 1970 só era completa se houvesse a conscientização.

No início da década de 1980, o *funk* começa a ser substituído pelo *rap*, um dos elementos do *hip hop*, que chegou ao Brasil primeiramente pelo *break* e depois com os discos de *rap*. Os primeiros *b. boys* (dançarinos de *break*) se reuniam na Praça São Bento em São

³ Afrika Bambaataa é o pseudônimo de Kevin Donovan, nascido em Nova Iorque no bairro do Bronx em 19 de abril de 1957, é DJ e líder da *Zulu Nation*, que é uma ONG fundada por ele e que tem como princípio as bases do *hip hop* (paz, amor, união e diversão), é reconhecido como fundador oficial do *hip hop*.

Paulo, dançavam e rimavam no ritmo de palmas e batidas nas lixeiras da estação do metrô.

O *hip hop* é letra, música, expressão corporal e arte visual, possui quatro elementos estruturais: os DJ's (disk jôkeis), os MC's (mestres de cerimônia), o grafite e o *break*, este último é o momento em que o individual se especifica e se potencializa, o corpo não se retrai e nem se esconde, é a atitude "do fazer ver e ser visto", é a influência da cultura ocidental que se faz presente, a dança com movimentos sincronizados à batida da música. O *break* possui uma forma de expressão agressiva que é intrínseca, é um momento de enfrentamento, de buscar mostrar que é melhor que o outro. O grafite se constitui, para Duarte, como ponte entre o individual e o coletivo, posto que seja a expressão artística do grafiteiro apresentada a sociedade, uma intervenção que se opõe à pobreza das paisagens periféricas.

Os MC's relatam a realidade da periferia e trazem a tona assuntos polêmicos e delicados para o cotidiano dos jovens, eles cantam seus versos sobre partes instrumentais e músicas populares. Estas são recortadas e coladas conferindo identidade cultural à música, uma vez que o DJ's utilizam músicas que são particulares à realidade vivida – no Brasil utiliza-se em algumas ocasiões forró, maracatu, samba, etc.

2. As identidades e seus discursos

Stuart Hall traça um panorama das novas formas de construção de identidade na era moderna em seu livro *A identidade cultural na pós-modernidade*. De acordo com ele as identidades são descentradas e fragmentadas. Existe uma multiplicidade de identidades que compõem o indivíduo, este é formado e transformado continuamente em relação aos sistemas culturais e assume diferentes identidades em diferentes momentos. Essa pluralidade de identidades é fonte de tensão e contradição na autorrepresentação e na ação do ator social, todavia ela não se desintegra porque seus diferentes elementos podem ser conjuntamente articulados. No mesmo sentido, Martin Sökefeld (Apud Oliveira, R, 2006) afirma que a pluralidade de identidades presente no indivíduo é ordenada pelo *self*, este é uma instância superordenadora que garante a continuidade sobre a multiplicidade sob a qual a identidade está inscrita.

Essa fragmentação e multiplicação se estendem aos campos da significação e representação cultural. As culturas nacionais são uma das principais fontes de identidade cultural, que é parte da natureza essencial do indivíduo. Possui em si o intuito de unir, é um discurso que representa a diferença como unidade ou identidade unificável através das diferentes formas de poder cultural. A identidade nacional é formada e transformada no interior das representações, a nação, por exemplo, é uma forma de representação, uma entidade política e comunidade simbólica capaz de gerar um sentimento de lealdade e identidade, assim como as culturas nacionais são fontes de significados para as identidades nacionais culturais modernas.

As instituições culturais, como o *hip hop*, símbolos e representações são discursos que constituem sentidos e influências que organizam nossas ações e concepções de nós mesmos. Constroem sentido sobre a nação com os quais nos identificamos e, também, constroem identidades (estórias, memórias, imagens), comunidades imaginadas. Devido a sua característica de assimilar elementos da cultura do contexto em que está, podemos perceber no Brasil um *hip hop* diferente, um “*hip hop* verde e amarelo”⁴ (Toni C., 2012) que age como sensibilizador da população periférica e ganha importância e visibilidade por ser formador de identidades, “não fica na simples denúncia, mas revela-se um ‘construtor’ de possibilidades e de perspectivas de vida” (Duarte, 1999, p.18). Para fazer parte desse movimento cultural é

⁴ Termo criado pelo *rapper* Toni C., em seu romance *O hip hop está morto! A história do hip hop no Brasil*, 2012.

necessário que o indivíduo encontre a sua própria palavra, o seu gesto, a sua arte, o seu pensamento, é a arte de “fazer você mesmo”.

Cada sistema de representação possui um discurso que nos localiza distintamente, nos situa como atores sociais e membros de um grupo social que possui relações particulares e nos prescreve identidades sociais. Isto posto, verificamos que a identidade não pode estar separada do discurso, tendo em vista que é este último que nos situa como atores sociais. A linguagem acionada por esses discursos traz uma gama de significados embutidos em nossa língua e sistemas culturais, esses significados surgem das relações de similaridade e diferença (eu sei quem sou em relação ao outro que não posso ser). A língua ajuda a criar a noção de consciência nacional, que, junto com a reflexão, são elementos da nossa tradição, misturando-se aos conceitos e aspirações políticas.

A identidade é a narrativa de nós mesmos para os outros e esta é inseparável do discurso. O *rap* é o discurso da juventude negra, excluída e periférica dos centros urbanos e enquanto tal é formadora da identidade dessa juventude marginalizada, como afirma Guimarães:

“Construímos uma identidade como narrativa de nós mesmos e também para o outro. Nesse sentido, a identidade é inseparável de uma narrativa e o *rap* – como narrativa da vida dos jovens negros, excluídos, das periferias dos grandes centros urbanos – aparece como uma forma de construção da identidade desses jovens.” (Guimarães, 1999, p. 175).

Para compreendermos a identidade, de acordo com Sansone (2008), temos que considerar os impactos gerados pela circulação de bens culturais em forma de mercadoria, pois o consumo de bens culturais informa a constituição das identidades e é informado por elas.

As identificações não tem o limite imposto pela proximidade, elas precisam se relacionar, mas não precisam estar limitadas por um espaço, assim como no *hip hop*, os jovens negros brasileiros se identificaram com o movimento negro dos Estados Unidos, não através de imposição ou colonização cultural e identitária, mas pela proximidade da realidade, “periferia é periferia em qualquer lugar.” (Racionais MCs, 1997). Neste sentido, não existe incompatibilidade entre o aumento do número de mestiços e o crescimento do orgulho negro, pois a negritude não é nem uma função da demografia nem da distância cultural entre brancos

e negros; nem é tampouco o resultado da opressão racial. “Ser preto, pobre e discriminado não é o suficiente para tornar-se ‘negro’”. (Sansone, 2008, p. 177).

A indissociabilidade da narrativa e da identidade é potencializada pelo *rap* que a transforma em uma forma de inclusão, gerando uma nova forma de expressão artística que não se desloca do seu produtor ou do território onde é produzida. O discurso do rap, de acordo com Gimeno (2009), pretende desvirtuar o senso comum e positivar a periferia e seus moradores. Por ser um discurso narrado em primeira pessoa, cria-se uma narrativa que possibilita a construção de uma identidade que os une a partir de sua realidade que ganha contornos universais em decorrência de a própria exclusão ser parte integrante da própria identidade. O rap tem como função levar a violência sofrida para conhecimento de toda a população:

“Da periferia para o centro, o rap está mostrando como identidades (negra, jovem, excluída) se encontram no tempo e no espaço, reunidos pelos meios de comunicação, e como estas identidades se relacionam com o global e o local, levando a narrativa da violência para a cena musical e criando novas referências para as culturas.” (Guimarães, 2007. p. 180).

O conhecimento da realidade é indispensável aos *rappers*, pois eles são responsáveis pelo discurso periférico, o que faz com que este conhecimento seja central e vital para a trajetória dos *rappers* e do próprio movimento. Eles são porta-vozes da periferia e como tal não podem deixar de discursar sobre a violência intrínseca a essa população: “Por ser um discurso dos excluídos das periferias não há como não fazer referência à violência intrínseca a esta. Isso faz do rap um produto cultural aparentemente menos indicado ao sucesso junto à indústria cultural.” (Guimarães, 1999, p. 40), além de a violência ser tema, por ser parte do cotidiano da periferia, a força do realismo presente nas letras mostram a seriedade da situação dessa população e o empenho que estes porta-vozes da periferia empregam na sua ação de conscientizar a população, não só a periférica.

“A forte intenção de realismo das letras possibilitou aos artistas a reivindicação de uma legitimidade para as suas perspectivas sobre este território, justamente por ser oriunda de seu interior. Cantadas, geralmente, na primeira pessoa do singular, as narrativas procuram criar uma relação direta entre quem relata e o que é relatado.” (Gimeno, 2009, p.85)

A ligação entre o *rap* e a periferia pode ser compreendida através da construção de

uma comunidade imaginada, pois possui um “sentimento de comunhão”, como afirma Gimeno, “que se manifesta independentemente da proximidade ou do conhecimento mútuo entre as pessoas”. Podemos verificar isso nas palavras de Anderson, para quem “a nação é sempre concebida como um companheirismo profundo e horizontal.” (Gimeno, 2009, p.61). O sentimento de pertencimento e comunhão, que caracterizam a periferia como comunidade imaginada, é verificado nas letras de *rap*, “as mortes e a violência, que ocorrem em seu interior, são retratadas nas letras das músicas como resultado direto de uma estrutura social preconceituosa que atinge de forma indiscriminada todos aqueles que a habitam.” (Gimeno, 2009, p.62). Como podemos perceber na música dos Racionais MC’s *Negro Drama*

*“(...) O drama da cadeia e favela/ Túmulo, sangue/ Sirene, choros e vela/
Passageiro do Brasil, São Paulo/ Agonia que sobrevive/ Em meia as zorras e
covardias/ Periferias, vielas e cortiços/ Você deve tá pensando/ O que você tem a
ver com isso/ Desde o início/ Por ouro e prata/ Olha quem morre/ Então veja você
quem mata/ Recebe o mérito, a farda/ Quem pratica o mal/ Me ver/ Pobre, preso ou
morto/ Já é cultural/ Histórias, registros/ Escritos/ Não é conto/ Nem fábula/ Lenda
ou mito/ Não foi sempre dito/ Que preto não tem vez/ Então olha o castelo e não foi
você quem fez cuzão (...)” (Racionais MC’s, Negro Drama, 2002).*

3. A mundialização e o movimento *hip hop*

A modernidade é em si mesma mundializante/globalizante⁵. De acordo com Renato Ortiz, ela se realiza através da diversidade, privilegia a individualização das relações sociais, a autonomia e afirmação de aspectos específicos, constituindo-se por um conjunto cujo seu todo se expressa na individualidade das partes, no qual “diversidade e semelhança caminham juntas, expressando a matriz modernidade-mundo em escala ampliada” (Ortiz, 1996, p. 23). A mundialização é composta de dois níveis, ela expressa os processos de globalização das sociedades e se enraíza em um tipo determinado de organização social; e é uma concepção de mundo, um universo simbólico que coabita com outras formas de entendimento.

A cultura mundializada requer um padrão civilizatório que engloba lugares e sociedades, todavia sua manifestação é desigual, pois pressupõe um tipo específico de organização social. Ela está na gênese do mercantilismo, colonialismo e do desenvolvimento do capitalismo, fomentada desde as grandes navegações (Ortiz, 1996).

Neste contexto, as maneiras de se pensar e construir a identidade foram modificadas. A identidade e a vida social devem se articular de forma nova, posto que a vida social agora é mediada pelo mercado global. As identidades são desvinculadas de tempos e lugares, histórias e tradições, a criação da identidade passa pelo estilo de vida, que como afirma Anthony Giddens (Apud. Reginato, 2011, p. 56), é “como um conjunto mais ou menos ligado de práticas que um indivíduo abraça, não só porque essas práticas preenchem necessidades utilitárias, mas porque dão forma material a uma narrativa particular da autoidentidade”.

Em um contexto de mundialização das culturas, os migrantes são *transponders* dos fluxos da mundialização/globalização, os projetos não são mais baseados em uma localidade, se retroalimentam através da migração e da diáspora, processos que possibilitaram a internacionalização da música negra e da cultura *hip hop*. A mundialização tem a tendência de homogeneizar as culturas, mas também de exaltar as particularidades. As culturas podem se hibridizar ou recuar a uma identidade una, este último mais frequente em grupos étnicos dominantes. Para Hall (2006) a mundialização pode ao mesmo tempo provocar um alargamento do campo das identidades, gerando novas formas de identificação, ou levar a um fortalecimento de identidades locais. No caso específico da cultura de rua podemos perceber

⁵ Para Ortiz globalização e mundialização referem-se ao mesmo assunto, todavia, globalização se refere aos aspectos econômicos e a tecnológicos, enquanto que mundialização é domínio específico da cultura. (Ortiz, 1996).

que mesmo sendo uma cultura global interage com as particularidades de cada país. No Brasil, por exemplo, percebemos as influências do repente nordestino e das emboladas, configurando-se como o *hip hop* verde e amarelo.

Hall utiliza o *black* como exemplo da formação das novas identidades globais, mas que não anulam as diferenças existentes em cada localidade. Para ele

“O *black* é, assim, um exemplo não apenas do caráter político das novas identidades (...) mas também do modo como a identidade e a diferença estão inextrincavelmente articulados ou entrelaçados em identidades diferentes, uma nunca anulando completamente a outra.” (Hall, 2006, p. 86-87).

Ou seja, o *black* tem como eixo comum de equivalência a exclusão, não são a mesma coisa, não possuem os mesmos códigos linguísticos, culturais e étnicos, mas são tratados como se fossem. Sendo processo intrínseco da modernidade, a mundialização pode ser discutida através da música. Em *O Atlântico Negro*, Paul Gilroy traz a música para o debate contemporâneo sobre a modernidade. A música no Atlântico negro tem mais poder do que a linguagem, esta última é limitada pelas diferentes línguas que existem, “a música se torna vital no momento em que a indeterminação/polifonia linguística e semântica surge em meio à prolongada batalha entre senhores e escravos.” (Gilroy, 2001, p. 160).

A música era vista como uma forma de compensação à árdua vida dos escravos, excluídos da sociedade política moderna e exilados da razão prática; ela proporcionava um modo melhorado de comunicação, para além do poder das palavras escritas ou faladas. No século XVIII, a música negra era vista como primitiva, os negros eram criadores de subculturas e formas de contrapoder, essas formas culturais ocuparam a indústria fonográfica em nome de todos os negros, pobres, explorados e excluídos.

A antifonia⁶ é característica dessa tradição cultural, abre portas para outras formas de expressão, tais como improvisação, montagem e dramaturgia, simbolizando e antecipando novas formas de relações sociais de não dominação. As “estruturas transnacionais que trouxeram à existência do Atlântico negro também se desenvolveram e agora articulam suas múltiplas formas em um sistema de comunicações globais constituídas por fluxos” (Gilroy, 2001, p.170). As tecnologias da moderna civilização ocidental propiciaram o deslocamento da

⁶ sf (gr antiphonía) 1 Espécie de sinfonia ou canto que, na música grega, se executa em diferentes vozes em oitava ou dupla oitava. 2 Lóg Contradição. Fonte: Dicionário online de português, disponível em: <<http://www.dicio.com.br/antifonia/>>.

música negra periférica da periferia para o centro cultural, ainda que permaneça a dominação/controle das culturas populares.

As músicas do Atlântico negro foram expressão da distinção cultural capturada e adaptada às suas novas circunstâncias, elas utilizam tradições separadas, mas convergentes a fim de formar um novo conglomerado de comunidades ou para avaliar o progresso social. Essa tradição musical se tornou um facilitador dos colonos de um modo distinto de negritude, posto que o racismo não seja fator suficiente para a formação de unicidade cultural global:

“... o papel dos significados externos em torno da negritude, extraídos em particular da América negra, tornou-se importante na elaboração de uma cultura conectiva que atraiu esses diferentes grupos ‘nacionais’ a se juntarem em um novo padrão, que não era etnicamente marcado do modo como haviam sido suas heranças culturais caribenhas.” (Gilroy, 1993, p. 174)

Os estudos sobre os guetos abordam a identidade negra como resultado das relações raciais e da forma nativa de vivenciar a própria posição social subalterna. A criação da identidade étnica é uma resposta à crise de valores e confusão da vida moderna, é um instrumento com elementos racionais e irracionais. A originalidade e genuinidade da cultura de referência não interessam ao contexto e criação de diferenças que dão sentido de pertencimento. A associação com a ancestralidade e sangue confere à etnicidade poder de explicação e narração num contexto de sociedades complexas.

Espalhada pelo mundo, a cultura musical negra e também sua luta política, promovida por grupos negros como os “Panteras Negras”⁷, foi assimilada e adaptada a cada realidade, foram desvinculados de seus marcadores étnicos originais e origens históricas, explorados e adaptados. Essa internacionalização da música negra “foi facilitada por um fundo comum de experiências urbanas, pelo efeito de formas similares de segregação racial... pela memória da escravidão, um legado de africanismos e um estoque de experiências religiosas definidas por ambos”. (Gilroy, 2001, p. 175). Elaborou-se, dessa forma, uma nova metafísica da negritude internacionalizada, localizada em “espaços clandestinos, alternativos e públicos constituído em torno de uma cultura expressiva dominada pela música” (idem). A linguagem politizada

⁷ Panteras Negras era um partido revolucionário estadunidense fundado em 1966 em Oakland - Califórnia, por Huey Newton e Bobby Seale. A finalidade original do partido era patrulhar guetos negros para proteger os residentes dos atos de brutalidade da polícia.

da cidadania, justiça racial e igualdade contribuíram para a transferência de formas culturais, políticas e estruturais para outras sociedades.

As realidades parecidas facilitam as identificações, não só pela vivência periférica, mas também pela experiência de exclusão, discriminação, violência, etc. Desta forma, a identidade étnica no *hip hop* não é mais tão forte ou imprescindível, diferentes etnias se apropriaram dessa forma de expressão cultural, a fim de relatar a sua realidade, como, por exemplo, os índios Guarani-Kaiowás que possuem um grupo de *rap*, os Brô Mc's.

As categorias e ideias étnicas se constroem no contexto social, geográfico e simbólico do Atlântico negro e mesmo nesse intercâmbio transatlântico muda-se o sentido desses conceitos com as diferenciações de tempo, lugar e difusão. Uma etnicidade não precisa estar associada sociologicamente a um território definido, as novas etnicidades são identidades estilizadas e simbolizadas sem comunidade e/ou cultura étnica. A identificação com determinada etnia não restringe as diferenças culturais entre elas e sim elementos que as diferenciam. Dito de outro modo, visualizamos no *hip hop* que a etnicidade negra não é mais predominante, o que agrega ou diferencia os indivíduos em contato com a cultura de rua são os elementos que constituem a realidade social dos mesmos, como: a condição socioeconômica e cultural - esta enquanto capital cultural⁸.

“isso implica em afirmar que os sentidos possíveis do rap devem ser procurados em sistemas de significação que se cruzam e no diálogo entre a estrutura, a linguagem musical e o conteúdo das mensagens, e no contexto social e no de produção.”
(Gimeno, 2009, p. 20)

⁸ Para Pierre Bourdieu os indivíduos oriundos de classes sociais mais favorecidas possuem de berço uma herança que ele denominou de *Capital Cultural*, ou seja, Capital de Cultura, que confere ao indivíduo poder de disputa na economia das trocas simbólicas. Trata-se de um conceito para referir a maneira como a cultura em uma sociedade de classes se transforma em uma espécie de moeda que as classes dominantes utilizam para acentuar as diferenças. Mais em: <<http://www.youtube.com/watch?v=Qlc6GBcCO50>>.

4. O *hip hop* verde e amarelo⁹

O *rap*, em sua origem, buscava relatar a realidade vivida nas periferias dos Estados Unidos e ganhou o mundo visando o mesmo objetivo. O *hip hop* hoje se constitui como uma alternativa, uma fuga da realidade periférica e visa de certa forma, a conscientização dessa população marginal de que o esporte, a educação, o trabalho e a consciência política são uma alternativa à violência vivida cotidianamente nas periferias urbanas.

“(...) Quem sabe os irmãos um dia compreendam/ Que o crime, as drogas não passam de doenças/ É só cadeia, velório, destruição/ Tristeza em família só decepção/ É necessário corrigir a postura/ Amor, justiça é a cura (...)” (509-E, Saudades mil)

O *hip hop* construiu mecanismos culturais de intervenção por meio de práticas discursivas, musicais e estéticas que valorizam o autoconhecimento. Possui condição de antissistema, é um discurso contra-hegemônico de crítica à ordem social, racismo, história oficial e alienação midiática. Como afirma o *rapper* Thaíde:

“não é tomar o poder, ter um presidente da periferia, mas fazer com que o pobre saiba votar bem, consciente, exigindo os seus direitos, para que um dia tenhamos ruas com nomes de heróis negros, escola para todos. Nós só queremos também poder fazer parte da festa, da sociedade, a gente não quer ser penetra, marginal.”
(Depoimento de Thaíde, In: Guimarães, 1998, p.52)

O *hip hop* brasileiro existe enquanto um discurso contra-hegemônico, constituído por grupos jovens oriundos da periferia, que buscam explicitar as contradições, diferenças e fraturas existentes no Brasil. No período de ascensão do *hip hop* no Brasil, críticas foram feitas por este não ser originalmente nacional, questionava-se se o movimento seria de resistência à cultura dominante ou se tratava apenas de colonialismo. Para alguns, como defende Guimarães (1998) esta foi uma tentativa, bem sucedida, de se criar uma identidade negra. A ideologia nacionalista não compreendeu que a identificação dos negros brasileiros com os negros estadunidenses se deu pela negritude e não por imposição colonialista, “através do movimento *black* o preto brasileiro ficou mais negro”, ademais o tema das letras de *rap*

não precisou ser importado, o movimento dos jovens paulistanos ganhou importância porque fugiu das simples formas de reprodução do circuito massificador e resgatou as questões sociais geradoras da exclusão.

O *hip hop* nacional, verde e amarelo, foi primariamente gerado no repente nordestino e na embolada. Antes de se expressar através do *break* o fazia nas rodas de umbigada, congada, jongo e capoeira e tinha a pichação como arte visual de protesto contra a ditadura e a xilogravura dos cordéis ao invés do grafite, como aponta Pimentel, é a “vocalização para a mistura, já engatou com tudo o que é ritmo: da embolada em Recife ao samba no Rio e em São Paulo” (Pimentel, 2005, p.3). O *hip hop* apropriou-se de elementos da música nacional e de outros elementos que não estão associados à música, como discursos, reportagens, etc, como demonstra a música “Som pra ladrão” que se apropriou dos casos de corrupção no Brasil

“(...) Por isso enquanto tiver Sarney vai ter som pra ladrão/ Realidade, Inquérito em ação (...)/ É som de ladrão sim é som de bandido/ Intão é som de juiz de político/ É som de Lalau som de Beiramar/ é som de Maluf de Escobar/ (...) Cês riram e quanto que riram com dinheiro nas meias/ Pareciam até apóstolos orando na Santa Ceia/ Se tem inspiração aqui é a ‘Crua Realidade’/ Já sabe meu lindo que o som é de bandido e num tem ingenuidade/ e na verdade quem é que se importa/ Se é da Bolívia ou Colômbia da onde que vem a coca/ Pra onde vai as criança, da onde vem os armamento/ No país da intolerância Carnaval no parlamento/ Intão não pede censura se não é nós que criamos/ Polícia corrupta na rua matando os manos/ Cê não vê que não é sumário de ficção/ Vocabulário é som de ladrão (...)” (Inquérito, Som de ladrão, 2010)

O *hip hop* verde e amarelo não segue os padrões do *status quo* do que é cultura, não faz jus ao reconhecimento oficial do termo por ter suas origens externas, por ter chegado ao Brasil através dos meios de comunicação em massa, “no interior da ideologia do consumo, admite-se apenas a possibilidade de reprodução, seja de produtos, de formas de comportamento ou de arte.” (Duarte, 1999, p. 18), todavia por não ter perdido a localidade da rua, esta continuou como referência de expressão e produção da arte juvenil, consolidou-se o termo “cultura de rua”, conforme a denominação abaixo:

“reivindicada para suas práticas, que, ao mesmo nível do discurso, não aspiram aos salões aristocráticos, nem ligam a mínima para quem inventou a palavra cultura,

porque, antes de ser um conceito, para eles é um modo de vida e expressão. Eles a empregam num sentido que transcende a utilização antropológica mais ampla, para definir uma opção estética, poética e social.” (Azevedo e Silva, 1999, p. 75).

No Brasil o *hip hop* é mobilizador de novos comportamentos, é instrumento de contestação e questionamento, propondo, desde o final do século XX, referenciais identitários aos jovens negros de periferia, além de se configurar como estratégia de ação, autoaperfeiçoamento, expressão e autodidatismo. Quando cultura e lazer estão entrelaçados, há entre os jovens um maior número de ações coletivas e participação em debates públicos; esses grupos se constituem enquanto instância formadora de identidade e atuação coletiva. O *hip hop* é formador de grupos, como afirma Tella em seu artigo “Rap, memória e identidade”, é um espaço de lazer e mobilização social, é entretenimento, interação e socialização.

“A força revolucionário do *hip hop* está no comprometimento do artista com os seus verdadeiros padrões, o povo. É o povo que compra os discos, paga para assistir aos *shows*. O compromisso não está só na mensagem da música, mas na atitude; continuar na quebrada, lutar pelos manos, não se vender a indústria milionária do disco e da televisão que lança e derruba modas, julga se o cara é bom ou não, se grava ou não grava, bota uma mangueira na jugular do cara e tira o sangue. E aí o artista passa a ser controlado pela máfia, vira teleguiado, mano” (Depoimento de Milton Salles, concedido à Amaral, 2005, p.05).

Essas palavras do *rapper* Dexter mostram não só o comprometimento que o *hip hop* possui com a periferia, mas, também, o motivo pelo qual foi escolhido como seu porta-voz. Por terem vivido e ainda viverem a realidade periférica, eles se tornaram capazes de falar com propriedade sobre o que acontece nesse espaço; a população sabe que não há invenção, são relatos transmitidos em sua linguagem cotidiana. A realidade descrita, de acordo com Guimarães, é feita “cruamente, sem o romantismo do samba, onde a pobreza era vista com lirismo e a violência não era um tema recorrente. A periferia agora aparece em seu retrato por inteiro, sem idealizações ou retoques” (Guimarães, 1998, p.191).

A ação dos *rappers* pode ser compreendida como um “processo de transformação dessa categoria sócio-espacial”, a periferia, “em marcador de uma identidade eminentemente política em função da qual os *rappers* passam a se organizar, denunciar e reivindicar mudanças em uma ordem social desigual e segregadora”. (Gimeno, 2009)

Vale ressaltar que o *hip hop* foi gerado nos Estados Unidos e chegou ao Brasil através da Indústria Cultural, todavia este movimento tem como característica central agregar

elementos da cultura em que se encontra. Com isso podemos perceber diferenças entre o *hip hop* estadunidense e *hip hop* verde e amarelo. Em entrevista a Marina Amaral, Milton Salles - da velha escola de *hip hop*, foi porteiro e dono de baile *Black*, militante político da esquerda e do movimento *Black Power* dos anos 1970, foi motor do *hip hop*, ensinou os moleques a produzirem CDs e incentivou a criação das posses e dos selos independentes - afirma que o *rap* no Brasil tem o papel de informar e de conscientizar a população, ao contrário do que acontece nos EUA, onde, de acordo com ele:

“o barato tá degenerado, os caras só querem curtir farinha, pedra, mulher peituda, as minas mostram o rabo durante os *shows*, os caras fazem aqueles cliques de banguê-banguê: ‘Eu sou mais homem que você, então eu vou sentar a bala em você’. Isso interessa a indústria da arma e não a gente. No Brasil, quem fala que o *rap* é violento não está inteirado do que está sendo transmitido nas mensagens.” (Depoimento de Milton Salles, concedido à Amaral, 2005, p. 5)

Além das diferenças, podemos notar nas palavras de Milton Salles que há a desaprovação do que foi feito do *rap* estadunidense. Guimarães também retrata essa diferenciação de estilos, ao apontar que o *rap* estadunidense possui uma postura de enfrentamento e de exaltação da violência como forma de resolução da discriminação, já o *rap* verde e amarelo possui uma postura conciliatória, buscando a solução dos conflitos e não uma revanche. KL Jay, integrante do grupo Racionais MC's descreve a base da postura do *rap* no Brasil:

“Na periferia o cara não consegue emprego, é preto, acha álcool, droga, um monte de cara querendo treta. E o mano sem dinheiro. Isso é a pressão. Tem que ser muito forte. Eu não quero isso pra mim. Eu sou um privilegiado, por estar muito perto e muito longe disso. É a nossa obrigação passar isso aí para os manos.” (Depoimento de KL Jay ao Jornal Folha de São Paulo Apud. Guimarães, 1998, p. 163)

Mesmo com as diferenças entre ambos, o *rap* brasileiro conquistou os Estados Unidos. No último mês de março aconteceu o SXSW (*South by Southwest*), um festival anual que ocorre em Austin-Texas desde 1987, no qual há mostras de filmes independentes, shows musicais e tecnologias emergentes. A edição do SXSW de 2013 contou com a presença do *rapper* Emicida, que cantou as suas músicas em português com as batidas características do *hip hop*, mas com as misturas do *hip hop* verde e amarelo, como forró e maracatu, de acordo com a revista *The New York Times*. Na reportagem da citada revista, fez-se a seguinte

pergunta: “*Does enjoying hip hop require understanding the words? Not with Emicida, a Brazilian rapper from Sao Paulo*”.¹⁰ (The New York Times, 2013). Em sua apresentação o *rapper* paulistano dava pequenas dicas do que falavam suas letras. Alternando entre denúncia e afeto Emicida fez as pessoas presentes dançarem ao som do *rap* verde e amarelo. Sobre a sua atuação, Emicida afirma que o viu como jogo e não mais como treino, como foi sua primeira apresentação nos Estados Unidos em 2011, no *Caochella Festival*. Em entrevista à Revista *Rolling Stones*, ele afirma:

“‘O mais legal de vir tocar em um novo país é a experiência de se apresentar fora da zona de conforto que um lugar onde se é bem conhecido proporciona’, disse ele, que também ressalta os desafios: ‘O aprendizado é imenso, principalmente quando se fala outro idioma, o que é muito corajoso de se fazer, mas tem um alto risco, pois o americano, em geral, não consegue acompanhar muito tempo de algo que ele não entenda a letra, o que obriga a performance a quebrar essa barreira.’” (Depoimento de Emicida, concedido a revista *Rolling Stones*, 2013).

¹⁰ “Curtir hip hop requer entender as palavras? Não com Emicida, um rapper brasileiro de São Paulo”.

5. O *hip hop* e a periferia

Gimeno (2009) define a periferia como sendo um território sócio-espacial eminentemente político que marca identidades, denuncia e reivindica mudanças na ordem social. Os moradores buscam identificar os seus pares e a distinção com os não-moradores. A partir desses marcadores sócio-espaciais o *hip hop* é apreendido como um processo dinâmico de territorialização das identidades.

A ligação do *hip hop* com a periferia é percebida até mesmo na forma como ambos são construídos. Milton Salles faz uma analogia entre a forma como ambos se desenvolvem, se edificam, ambos se estruturam em cima do que já foi construído, constroem em cima de outras casas ou em cima de outras músicas, ou seja

“O poder libertário da arte está nos puxadinhos, nas garagens, nos barracos de qualquer favela. A favela é um mundo em construção, recicla materiais, ocupa o que está abandonado, constrói o barraco sem deixar que a janela dê de cara para a janela do vizinho, como acontece nos conjuntos habitacionais que o governo faz para confinar os pobres. (...) *O rap é parecido com a favela. Também é uma forma de construir em cima do que já foi construído. O cara pega Martinho da Vila e constrói uma nova música, entendeu? E isso possibilita à periferia do mundo produzir com os recursos de que ela dispõe e a criar núcleos de produção independente, como a gente foi fazendo nas oficinas de hip hop, nas posses.*” (Depoimento de Milton Salles concedido à Amaral, 2005, p. 05, grifo meu.)

Os *rappers* agem como mediadores de universos sociais distintos, Sabotage, que foi de certa forma o primeiro *rapper* brasileiro a fazer sucesso na mídia que não a musical, é um exemplo de sujeito que circula pelos espaços, que vive entre os extremos. Em um dos filmes mais marcantes que retrata um morador da periferia, “O invasor”¹¹, foi Sabotage quem deu dicas e ensinou aos profissionais do cinema como agia um morador da periferia, como falava, se comportava, andava, ou seja, deu “aulas de performance” sobre os moradores desse território. Essa postura possibilitou a difusão da cultura *hip hop* no centro, prevalecendo a crítica à sociedade que segrega, estigmatiza e discrimina a periferia, que não é composta só por bandidos e usuários de drogas, mas também por trabalhadores.

De acordo com Gabriel Feltran (Apud Gimeno, P, 2009), há uma indiferenciação entre

¹¹ Filme dirigido por Beto Brant em 2001, uma adaptação do livro homônimo escrito por Marçal Aquino.

sujeito e ação, pois o indivíduo passa a conter o ato ilegal em sua natureza, o seu corpo demonstra o indivíduo ilegal

“a figuração do crime e o foco da repressão não recaem sobre o ato infracional, mas diretamente sobre o indivíduo que o pratica. Nesta indiferenciação entre sujeito e ação, o indivíduo passa a conter o ato ilegal em sua natureza: seu corpo passa a demonstrar publicamente o indivíduo ilegal, e é ele quem passa a ser um ‘fora da lei’, um ‘bandido’.” (Gimeno, 2009, p. 145)

A legitimidade com que falam os *rappers* é possibilitada, melhor dizendo, conquistada pela vivência, pela experiência que eles possuem desse território, eles são autores e sujeitos do retrato que eles traçam da perifeira. O olhar que eles possuem é o olhar “de perto e de dentro”, emprestando-se a definição de Magnani, o olhar de perto e de dentro seria aquele que apreende “os padrões de comportamento, não de indivíduos atomizados, mas dos múltiplos, variados e heterogêneos conjuntos de atores sociais cuja vida cotidiana transcorre na paisagem da cidade”, neste caso a perifeira, “e depende de seus equipamentos (...) um olhar a partir dos arranjos dos próprios atores sociais” (Magnani, 2002), uma vez que a visão que eles possuem da sociedade é decorrente das condições que lhes são impostas.

Em consonância com Gimeno, a periferia é, historicamente, um espaço de exclusão e estigma social, espaço que opõe ricos e pobres, brancos e negros e negros e negros. Para o senso comum, a pobreza, a violência e a criminalidade andam juntas e são determinadas pela falta de educação formal, famílias desestruturadas, desemprego ou subemprego, tráfico de drogas e violência policial, avaliação que é compartilhada pelos próprios *rappers*; entretanto a convergência de opiniões para neste ponto, pois para o senso comum essas características são intrínsecas aos pobres e para os *rappers* o estigma sofrido por eles deve ser observado à luz dos fatos históricos, ou seja, à luz de uma estrutura social que é em si mesma injusta e estigmatizadora.

Gonçalves Filho (1998) afirma que a humilhação é decorrente da desigualdade social, sendo que a humilhação não é só uma realidade enquanto ato, mas também uma realidade eminente, melhor dizendo

“A humilhação é uma modalidade de angústia que se dispara a partir do enigma da desigualdade de classe. Angústia que os pobres conhecem bem e que, entre eles, inscreve-se no núcleo de sua submissão. Os pobres sofrem frequentemente o impacto dos maus tratos. Psicologicamente, sofrem continuamente o impacto de

uma mensagem estranha, misteriosa: ‘vocês são inferiores’. E, o que profundamente grave: a mensagem passa a ser esperada, mesmo nas circunstâncias em que, para nós outros, observadores externos, não pareceria razoável esperá-la. *Para os pobres, a humilhação ou é uma realidade em ato ou é frequentemente sentido como uma realidade iminente*, sempre a espreitar-lhes, onde quer que estejam, com quem quer que estejam. O sentimento de não possuírem direitos, de parecerem desprezíveis e repugnantes, torna-se-lhes compulsivo: movem-se e falam, quando falam, como seres que ninguém vê.” (Gonçalves Filho, 1998, p.53, grifo meu)

Somado à humilhação sofrida por esta população periférica existe a violência cotidiana da qual ela participam, seja como agente passivo ou ativo, dito de outra forma, violência da qual eles são responsáveis ou pela qual são responsabilizados. Para a cultura de rua a violência nas favelas decorre do descaso público, como podemos depreender das palavras do *rapper* Dexter, em entrevista a revista *Caros amigos*, a qual se destaca que o Brasil possui sistemas falidos de educação, saúde e segurança, o que é uma violência contra a população brasileira, causando revolta e gerando, conseqüentemente, violência. As palavras do Dexter são corroboradas por outros *rappers*, como veremos neste trecho de entrevista concedida por MV Bill à revista *Caros Amigos*

“A arma não nasce na favela, é importada de Israel, Rússia, EUA... A droga não é cultivada no morro, atravessa a fronteira e alguém permite que ela se instale nas comunidades pobres. Ao divergir do discurso dominante, difundido pela mídia grande, que criminaliza a pobreza, *Bill responsabiliza também os que vestem terno e gravata, sem deixar de mostrar que o crime é um caminho errado (mas um caminho tomado por quem, na maioria das vezes, não teve escolha).*” (Entrevista de MV Bill a Revista *Caros Amigos*, concedida a Salles, 2005, p. 8, grifo meu).

Nos anos de 1970 a literatura científica usava o termo *periferização* para referir-se a esse espaço social. De acordo com Licia Valladares (Apud Gimeno, P, 2009), o termo refere-se a um

“crescimento rápido e desordenado das franjas metropolitanas a partir de processos de parcelamento do solo levados a cabo por pequenos e médios agentes imobiliários que se especializaram em ‘driblar’ a legislação urbanística (...) refere-se também ao *processo de segregação espacial da classe trabalhadora*, empurrando cada vez mais para longe da área central da cidade, confinado em *espaços marcados pela escassez de serviços urbanos e equipamentos coletivos (...)* o empobrecimento crescente dos

estratos baixos e da classe trabalhadora em geral; a expulsão das áreas centrais através de programas de remoção e renovação urbana.” (Gimeno, 2009, p.62-63, grifo meu).

Vale lembrar que a periferia é tida desde o princípio como o espaço dos trabalhadores, população designada como subalterna, sem direito a voz. Podemos inferir que essa parcela da população não questiona, não contesta porque foi treinada, moldada ou mesmo forçada a não fazê-lo. Dentro das fábricas a conversa entre os funcionários foi proibida desde o fordismo¹², não só nas fábricas, isto ocorre em outros tipos de ocupação, a conversa entre os funcionários era desestimulada, “a monotonia no trabalho começa sempre por ser um sofrimento. Se chega ao hábito, é à custa de uma diminuição moral (...). Os operários da Ford não tinham o direito de falar”.¹³ Voltando mais longe no processo histórico, desde o período da escravidão os negros não podiam falar, ou por imposição dos senhores ou por não compartilharem do mesmo dialeto e é nesse momento, para Gilroy, que a música negra ganha forma e consistência.

Na situação dos trabalhadores, a palavra destes, dentro das fábricas, é baseada em pequenas consultas ou conversas defensivas que eles travam com o patrão. Com medo de perderem seus empregos esses proletários não questionam, não dialogam a respeito de seus trabalhos, eles foram reduzidos ao silêncio.

“No mais das vezes, a posição do homem servilizado é simplesmente a de quem foi reduzido ao silêncio, não o silêncio dos mudos, mas dos emudecidos, não o silêncio dos monastérios mas o silêncio dos que rezam para não perder o emprego (...) suas frases e suas preces – são frequentemente também econômicas.” (Gonçalves Filho, 1998, p. 30)

Essa situação de silêncio acaba por se estender a vida particular desses trabalhadores, seus discursos por vezes baseiam-se em três temas recorrentes, como nos mostra Gonçalves Filho, que são: salário, preços e saúde. O tema da saúde se mostra recorrente por ser este a condição de segurança psicossocial do trabalhador, “a saúde é a virtude corporal por excelência” (Gonçalves Filho, 1998, p.26). Os discursos destes trabalhadores tem caráter

¹² Fordismo é um sistema de produção, criado pelo empresário norte-americano Henry Ford, cuja principal característica é a fabricação em massa. Henry Ford criou este sistema em 1914 para sua indústria de automóveis, projetando um sistema baseado numa linha de montagem. Na década de 1980, o fordismo entrou em declínio com o surgimento de um novo sistema de produção mais eficiente. O Toyotismo, surgido no Japão, seguia um sistema enxuto de produção, aumentando a produção, reduzindo custos e garantindo melhor qualidade e eficiência no sistema produtivo. Mais em: <<http://www.suapesquisa.com/economia/fordismo.htm>>

¹³Weil, S. Apud: In. Gonçalves Filho, J. M. 1998.

pendular entre estes três temas, esta característica pode ser decorrente da própria vida pendular que eles levam, “a vida socialmente pendular, interceptada, neutralizada, precisando sempre recomeçar – situação de quem foi reduzido a força muscular, que sempre se reproduz e se reproduz, gastando-se sem desenvolvimento.” (Gonçalves Filho, 1998, p. 29)

Com isso percebemos que os trabalhadores, moradores da periferia por excelência, perderam o hábito, ou até mesmo a disposição, para falar, para protestar e questionar. Partindo-se da concepção de Hannah Arendt (Apud Gonçalves Filho, 1998, p. 57) de que a palavra é o ingrediente decisivo na realização da vida humana, posto que é através da palavra que “os homens retomam e ressignificam pessoalmente o sentido de suas ações e de seu mundo comum”, a “mudez” por parte dessa população é extremamente prejudicial para a *condição humana*. Neste sentido podemos observar que a ação do *hip hop*, ao assumir para si a responsabilidade de falar por essa parcela da população, uma vez que “o subalterno carece necessariamente de um representante por sua própria condição de silenciado” (Carvalho, 2001, p. 120), é uma tentativa de devolver-lhes a chance de falarem por si.

Karl Marx (Apud Carvalho, 2001), no *Dezeto Brumário*, identifica dois tipos de representação, a primeira é a *Vertrung* que é uma espécie de procuração passada a terceiros, sua forma mais comum é a representação política; a segunda é a *Darstellung* que é descrita por ele como um modo de retratar os sujeitos representados como seu porta-voz, “o qual inevitavelmente deve também auto-representar-se como sujeito histórico nesse processo, na medida em que deve também identificar-se como membro da categoria genética de seus representados.” (Carvalho, 2001, p.120). Esta segunda forma de representação é a que descreve a forma de atuação do *hip hop* dentro da periferia. Ao mesmo tempo em que fala da população periférica, a cultura de rua fala de si.

Esses indivíduos, em sua função de conscientizadores, não discriminam nenhum morador da periferia, eles procuram mostrar/guiar os jovens periféricos a seguirem caminhos alternativos à violência, em vista que este é o caminho mais comum para essa população.

“A gente respeita o caminho que eles escolheram, mas o movimento tenta mostrar pra molecada que esse não é o único caminho da gente da favela. Porque a gente quer dignidade, moro, mano. Quer escola pros moleques, trabalho para os pais de família. E o que o sistema quer? Quer criança fora da escola, cheirando cola, pedindo esmola no farol. A gente é contra essa sociedade hipócrita: tem que ter oportunidade para todos.” (Ferréz, 2000, p.12)

Para que a população periférica retome a sua voz individual, exigem-se condições de

participação que são intersubjetivas, como afirma Gonçalves Filho, ou seja, exige-se que o encontro do homem com o homem não se dê de forma violenta, que não falte vínculo criativo com o passado e haja iniciativas para novas funções e para o exercício da palavra. Essas condições são percebidas dentro da cultura de rua, todavia na relação periféricos com não-periféricos não percebemos essas condições, uma vez que, como explicitado por Feltran, (ver página 28-29), o ato ilegal está no indivíduo e não na ação do sujeito, essa população é tratada como criminosa e, portanto, sem direito a voz.

Os moradores da periferia são vistos como potencialmente perigosos legitimando a ação repressora e violenta do Estado. Para eles a sociedade é a responsável pelo aumento do número de pobres e negros na vida do crime. A perifeira é retratada pelos *rappers* de forma que os indivíduos possam se reconhecer e se identificar com ela. As dificuldades materiais, principal causador da violência e criminalidade, a pobreza do espaço e do sujeito, historicamente excluído, são desafios a serem vencidos com retidão de caráter, resistência e força, é o que garante a unidade desses espaços e sujeitos, e distinção das outras classes sociais. As diferenças entre as periferias, como afirma Gimeno, são omitidas em favor dessa visão homogênea da periferia.

“Eu vim devolver o seu sorriso, favela/ Leve e solta pra cantar/ Nunca esquecer como a sua paz é bela/ Dá força pra continuar/ (...) Eles tentam te convencer/ Que sua sina é ver seus filhos morrer/ Não, não, não, não é, eu posso entender/ E pelas esquinas ver suas lágrimas correr/ E acabar a fé/ Vendo homens, barracos e morros sem socorro/ Nem lugar, sem esperança, nada/ Sem luz que possa inspirar/ Resta buscar o melhor pra construir seu lar/ e esse sorriso lindo é o que vai libertar (...)”
(Emicida, Sorriso favela).

A vida periférica é uma realidade singular, à qual se pertence ou não; as experiências, valores, regras e relações sociais, apontadas por Gimeno, são marcadores do cotidiano da periferia, tornando-se vetores de diferenciação entre os moradores e os não-moradores. Para além dos moradores, as ruas da periferia são personagens das histórias narradas pelos *rappers* (como podemos perceber na música citada acima), são nelas que estas histórias se desenrolam. As ruas estreitas, a proximidade das casas e o tamanho reduzido destas tornam a periferia um “próximo”. É nesse espaço que os moradores convivem, socializam e brigam. Para Magnani esse espaço seria o “pedaço”, é um local intermediário entre a rua e a casa, é o lugar dos colegas e dos chegados, é onde se estabelecem as redes de sociabilidade.

Apesar da grande extensão territorial que possui uma favela, a proximidade das casas

faz com que vejamos a periferia como uma vila ou uma comunidade que através das noções de pertencimento, compromisso e identidade exigem-se a construção de valores sociais e morais.

As letras de *rap* retratam esses valores como forma de sobrevivência das pessoas, pois estes são formados em um jogo de poder e violência de forma que, de acordo com Gimeno, o comportamento das pessoas é medido e qualificado segundo valores e padrões de moralidade. Através das músicas os *rappers* tentam conscientizar as pessoas, mandam o seu recado para toda a população, apesar de ter como foco os moradores da periferia e as instituições públicas.

“(...) Não to podendo, até tento, conselho, panfleto e nada/ Será que eu que to lutando de arma errada?/ Os manos tudo de quadrada, 380/ E o vagabundo aqui só com a consciência/ É que eu não quero lutar dessa forma sangrenta/ Só que a vida me faz soldado de nascença/ Nem pensa, aguenta truta, sem dar fuga/ Na guerra a fé é a única armadura, sem bula ó/ (...) Mais enxugo as lágrimas, mas que nesse orgulho lembro do amor/ Só que a revolta parece ser que nem um tumor/ Vai onde eu vou/ Ta em cada pedaço, dentro do coração tipo um marca-passo/ (...) Já era pra eu ter perdido a cabeça se for ver/ Qual será que é o caminho?/ Um pente ou um buquê?/ Um tambor uma flor um botão ou uma mexa?/ Quem vai ganhar essa hein,/ As balas ou as pétalas? (...)” (Inquérito, Anjo no meio da Guerra, 2005)

Nos dias 18 e 19 de maio de 2013 aconteceu a 9ª edição da Virada Cultural Paulista na cidade de São Paulo, evento anual que promove 24 horas de atividades culturais entre shows, peças teatrais, apresentações de dança e gastronomia. Nesta última edição, que marcava o retorno do *rap* ao evento,¹⁴ o *rapper* Mano Brown, dos Racionais MC's, mostrou sua indignação ante a violência, não só ocorrida na Virada Cultural, mas também no dia-a-dia da cidade. Em suas palavras: “‘Estive ontem de noite aqui, sou da rua, vi muita covardia nas ruas do centro. Todo mundo fala da polícia, do sistema, mas eu vi vários maluco ramelando, roubando’ e continuou, ‘O que eu vi ontem tá longe de ser evolução. O rap precisa de gente de caráter, não de malandrão’” (Krepp e Nobile, 2013). O *rapper* Afro-X falou sobre o tema no mesmo evento ressaltando o problema das drogas:

"Acho que o que aconteceu é reflexo do que a gente vive na sociedade. Não é um

¹⁴ Em 2007 na apresentação do grupo Racionais MCs um confronto entre a polícia e o público resultou em quebra-quebra, um carro foi queimado e 11 pessoas foram presas. Desde então o rap foi relegado aos CEUs – Centros de Educação Unificados-, nas periferias, bem longe do centro da cidade, fato que para alguns, como o *rapper* Emicida, é visto como preconceito e exclusão. Ver mais em: <http://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/rap-virou-trauma-da-virada-cultural/n1237615298891.html>.

problema só da virada. A violência está banalizada porque as pessoas não conseguem ver alguém que não conhecem como ser humano. Está faltando respeito. O cara já sai de casa mal-intencionado, e a droga é uma das causas desses problemas." (Krepp e Nobile, 2013, grifo meu).

Os *rappers* percebem que a violência já está generalizada, não é só a revolta que a gera. Mas não só sobre violência falam os *rappers*. Ainda neste evento, Emicida mostrou-se preocupado com a educação do país, “‘A gente quer o *rap* na rua, no centro, no norte, em qualquer lugar’, afirmou o cantor. ‘Mas está rolando greve dos professores, e nem tudo é festa. Se você tem filho ou ainda vai ter, precisa brigar por isso’”. (Dias, 2013).

O *hip hop* abriu espaço para novas formas de autorrepresentação dessa população subalterna. Existem hoje outros meios pelos quais eles podem lutar por reconhecimento enquanto sujeito morais detentores de direitos.

Para Axel Honneth (Apud Trovo, M. C.) existem três formas de reconhecimento intersubjetivo, que são: o amor, o direito e a solidariedade. O amor se refere às relações afetivas primárias, a vida familiar; o direito transcende o grupo familiar, é o padrão das relações intersubjetivas, é a relação do *nós* com os *outros*; a solidariedade, por sua vez, refere-se ao reconhecimento da pessoa como ente moral, ao respeito e reconhecimento dos direitos. Estas três formas de reconhecimento estão no cerne dos conflitos sociais, que para o autor, são a força que impulsionam o desenvolvimento social. Os conflitos aos quais ele se refere são os que dizem respeito ao desrespeito da integridade moral do sujeito e não aos conflitos que colocam em risco a integridade física dos mesmos. Estes conflitos são os responsáveis pelas lutas por reconhecimento.

Contudo, o reconhecimento pelos outros começa com o autorreconhecimento, este foi possibilitado pelo *hip hop*. A cultura de rua sempre valorizou o autoconhecimento, a valorização das raízes e da história dos antepassados como forma de conhecer a história do seu povo e a sua própria história.

*“Então eu preparava pra seguir o meu caminho/ protegido por meus ancestrais/
Antigamente o samba-rock, Black power, soul,/ assim como o hip-hop era o nosso
som./ (...) E fui crescendo rodado pela cultura Afro Brasileira,/ (...) Que tempo
bom, que não volta nunca mais/ (...) Calça boca de sino, cabelo black da hora,/ sapato era mocasin ou salto plataforma./ Gerson Quincombo mandava mensagens
ao seus,/ Toni Bizarro dizia com razão, vai com Deus.” (Thaíde e DJ Hum – Sr. Tempo Bom).*

O *hip hop* e a periferia sempre foram objeto de estudo científico, sempre foram descrito e, ironicamente, representados na academia por terceiros, mas isto tem mudado. A periferia hoje possui representantes literários e científicos que são oriundos da favela. A Literatura Marginal ou Literatura Periférica, como prefere Sérgio Vaz conhecido como o poeta da periferia, tem recebido grande destaque. Neste ano de 2013, a literatura marginal fez a sua primeira semana internacional ultrapassando as fronteiras da periferia. Na semana do dia 20 de maio, desse ano de 2013, foi apresentado ao público alemão a *Escrito sobre as Margens da cidade, Semana da Literatura Marginal*, uma mostra das produções feitas nas periferias dos grandes centros urbanos do Brasil.

Segundo um dos organizadores do evento, a intenção “é encontrar conexões dessa literatura marginal brasileira dentro das cidades que o evento vai visitar: Berlim, Colônia e Hamburgo”, é “achar denominadores comuns entre as cidades brasileiras e alemãs. ‘Queremos achar a conexão entre a poesia urbana nessas diferentes culturas e encarar a rua como um espaço de socialização, reflexão e discussão’”. (Sanchez, 2013)

O organizador do evento ainda acrescenta que a literatura marginal no Brasil ganhou espaço e reconhecimento do governo, como porta-voz da periferia, além de ser uma “ferramenta importante de manifestação cultural” (idem). Essa aceitação, ainda que recente, é de suma importância para o reconhecimento desses indivíduos, pois, para Honneth, o reconhecimento depende dos meios de comunicação, e também do Estado, pois estes exprimem o fato de que outra pessoa é considerada como detentora de um valor social, é um ato expressivo pelo qual o conhecimento é confirmado pelo sentido positivo de uma afirmação.

A periferia está representada na televisão, grande meio de circulação em massa, pelo programa *Manos e Minas* que passa na TV Cultura. Este programa não fala exclusivamente sobre *hip hop*, mas sobre todos os estilos musicais que fazem sucesso na periferia. Tem como objetivo

“O universo do jovem da periferia e o resgate de histórias da cultura brasileira e internacional são marcas registradas do programa Manos e Minas (...) Manos e Minas surge para cobrir uma lacuna na TV aberta, ainda carente de programas que falem diretamente com o jovem de periferia, protagonizados por eles mesmos.” (Botosso, 2009, p.15).

Manos e Minas teve sua estreia em maio de 2008, ia ao ar semanalmente até o ano de

2010 quando João Sayad, recém-presidente da TV Cultura, decretou o fim do programa. Houve uma comoção geral, que alcançou o *trending topics* no *twitter*¹⁵. Membros relacionados à cultura de rua, como Emicida, Kamau, Gisele e Coutinho, enviaram uma carta ao Senador Eduardo Suplicy que manifestou apoio ao retorno do programa. Mano Brown e KL Jay, expoentes do *rap* nacional, também manifestaram suas opiniões em blogs e três semanas depois o presidente da TV Cultura anunciou o retorno do programa com uma reformulação estrutural. Em novembro de 2010 Manos e Minas voltou ao ar.

Na Literatura a periferia está representada pela *Cooperifa* (Coordenação Cultural da Periferia) criada no ano 2000, seu idealizador foi Sérgio Vaz. A *Cooperifa* tem como objetivo realizar saraus abertos para as pessoas que querem se expressar através da poesia, junto com Marcos Pezão, Vaz começou a organização dos saraus em um bar e acabou transformando-o em um Centro Cultural. Para ele “essa é a literatura dos pobres e oprimidos, o povo se assanhando a contar sua própria história. Não é uma literatura melhor que a acadêmica – muito pelo contrário. Mas é carregada de emoção e verdade”.

“A ideia começou a despertar o interesse da população e o projeto foi crescendo. Hoje são mais de 50 saraus que acontecem por todo o país, inspirados no encontro original da Cooperifa. ‘As pessoas perceberam que não adianta ficar esperando o governo construir um teatro ou um centro cultural. Elas precisam transformar o lugar que elas têm’, completa Vaz.” (Entrevista de Sérgio Vaz concedida ao Sanchez, 2013).

Na semana de Literatura Marginal em Berlim ocorreram dois saraus ao estilo dos organizados pela *Cooperifa*, as poesias foram apresentadas em português e alemão. Vaz comenta que a cultura periférica foi estimulada e divulgada pelo *hip hop*, mas que hoje outros estilos musicais valorizam a periferia. Ele explica que antes as pessoas tinham vergonha de falar que eram da periferia, mas “quem deveria ter vergonha é o governo e não a gente. O movimento negro começou a se assumir e o pobre também”, diz o poeta.

O *rap* sempre foi associado à poesia, está na própria definição (*rythm and poetry*), porém pela batida das músicas nunca foi visto de fato como tal. Com os saraus isso mudou, pois os *rappers* passaram a recitar as suas letras, tornando-as, de certa forma, mais entendidas

¹⁵ **Twitter:** é uma rede social e servidor para *microblogging*, que permite aos usuários enviar e receber atualizações pessoais de outros contatos (em textos de até 140 caracteres, conhecidos como “*tweets*”), por meio do *website* do serviço, por SMS e por softwares específicos de gerenciamento.

Trending topics: Os Trending Topics ou TTs são uma lista em tempo real das frases mais publicadas no Twitter pelo mundo todo. Valem para essa lista as hashtags (#) e nomes próprios.

pelo público. Os saraus também promoveram a disseminação da poesia, não só a marginal, mas também a acadêmica por toda a periferia.

Ações como as da TV Cultura e a Semana de Literatura Marginal aos poucos vão mudando o que chamamos de preconceito midiático. Para Muniz Sodré (Apud Botosso, 2009) o preconceito midiático decorre de fatores como: negação, recalcamento, estigmatização e indiferença profissional, para ele a mídia nacional é representada pela elite intelectual brasileira, que é parcialmente responsável pela representação negativa do negro. Dentre esses fatores, Botosso destaca dois: recalcamento e indiferença profissional. No primeiro a indústria cultural e o jornalismo recalcam aspectos positivos da cultura negra, chegando ao ponto de alguns profissionais ignorarem a história do negro no Brasil e na América. O segundo fator refere-se à organização da mídia que visa o lucro e o poder, pautando-se pela publicidade e ignorando as questões de discriminação do negro e de grupos minoritários. A cultura de rua, vista por esta perspectiva, só adentrou a mídia nacional pelo seu valor monetário, fato percebido em 1997 quando o disco *Sobrevivendo no Inferno* do grupo Racionais MC's vendeu 100 mil cópias em apenas um mês.

Essa apropriação das novas formas de comunicação em massa, em favor das lutas por reconhecimento, possibilitou o que Milton Santos chamou de *Reelaboração da História*.

5.1 Reelaboração da História

O *rap* busca forjar uma literatura para si, na relação de quem diz com quem ouve, ela deve ser pensada e sua força está na palavra, pois aquele que ouve também tem o direito de dizer. O contexto urbano permite um universo de novas combinações de redes, papéis sociais complexos, variados estilos, subculturas e novas solicitações socioculturais, é desconstruidora e miscigenadora, permite a transgressão de castas, classes, cores e gêneros. O aumento da população urbana amplia o universo simbólico, é um marco de referência para a formação de identidades e estratégias de sobrevivência. A cidade é o motor e a vitrine do progresso, é local da concretização da modernidade e, por isso, é o espaço da fragmentação e descentralização das identidades.

A segmentação gerada, em certa medida, pelos grupos identitários, formula códigos éticos distintos, há a ética dos poderosos, a ética dos que não tem nada e a ética dos

desesperados que, em geral, recorrem ao caminho da violência. Negredo, no livro *Capão Pecado*, mostra como isso se torna, por vezes, o cotidiano das periferias de todo o mundo:

“Bom, falarei sobre um assunto embaçado: é o seguinte, tá ligado; o crime que é noticiado no rádio, jornal, televisão é sempre diretamente ligado à miséria. Por quê? Porque pondo os pés no chão, é bruta a nossa realidade.

É super difícil lidar com a necessidade numa metrópole como essa. O país é amado, rico, maravilhoso, mas nós passamos mal, assolados pela miséria.

Aí, como sou preto, vem o preconceito racial, policiais despreparados agredindo, espancando. Os políticos na profunda corrupção, desordem antiga contribuindo pro sufoco do povão.

Neste momento que você lê, muitas famílias pedem socorro. Você já cresce no meio do veneno e chega uma hora em que o desespero é total.

Vem a depressão pesada e, se não houver apoio, o maluco fica atacado, injuriado, pega uma arma e vira rápido um suicida. Condenado, arruma várias tretas, troca tiro, mata, o clima pesa, uma bomba pra você já foi programada, entende? É como uma cilada.

Coisas do dinheiro, que trazem conforto; quem tem são poucos. Aqui, contar com sorte é preciso, inteligência pra conciliar esta fita cabulosa é incrível, o melhor é ter fé no poder divino.” (Depoimento do *rapper* Negredo concedido à Ferrez, 2000, p. 134, grifo meu.)

A visão de Negredo sobre a associação periferia-criminalidade é descrita de forma clara, “sem maquiagem”. A revolta vai crescendo dia-a-dia nessa população marginal, as escolas ruins, a saúde precária, o desemprego, as péssimas condições de moradia são lembretes diários de que eles não são importantes.

“São regras do mundão/ Perdi as contas de quantos escondem a bolsa se eu digo: que horas são?/ (...) Indescritível como é ruim/ Nasci vilão, só veneno/ Com o incentivo que me dão, errado tô se eu não virar mesmo/ (...) Tudo é tão óbvio/ Cê não vê e vai juntando ingrediente da bomba relógio?/ Eu sinto dor, eu sinto ódio/ É quente, sem nem saber o nome dessa gente/ Católica, de bem, linda/ Se já notou? E ó que eu nem falei a minha cor ainda” (Emicida – Cê lá faz ideia)

Esse é o cotidiano da periferia descrito pelos *rappers*, a realidade que faz muitos irem para criminalidade. Existem aqueles que entram na vida do crime por este ser o caminho mais fácil e mais rápido para uma vida de luxo, todavia esses são minoria, mas toda a população

periférica é marcada por esses poucos, “o indivíduo passa a conter o ato ilegal em sua natureza”. (idem p. 28-29)

Como porta voz da periferia o *hip hop* fala, opina e escreve sobre si e sobre os seus semelhantes. É crescente o número de livros e filmes, além das músicas e grafites, feitos por aqueles que estão inseridos no espaço periférico das grandes cidades. A Literatura Marginal visa transmitir a realidade das periferias aos seus próprios moradores e, também, da periferia para o centro, é uma forma de mostrar o próprio ponto de vista, a experiência de ser da perifeira, ante a indignação de não se ver nas telas, ou se ver, mas com a manutenção dos estereótipos. Com uma aparelhagem precária eles produzem opinião, o que para Milton Santos, é central na reelaboração da história, posto que os atores que vão mudá-la são os atores que vem de baixo, agindo de baixo pra cima (os pobres em todos os países, os países pobres dentro dos continentes e os continentes pobres em relação aos continentes ricos).

Essa reelaboração da história é possibilitada pela modernidade. Para Hall (2006) a modernidade possui uma característica específica que, segundo Marx (Apud Hall, 2006), está na fluidez das relações sociais. A modernidade é uma forma altamente reflexiva, de acordo com Giddens (Apud Hall, 2006), para quem “as práticas sociais são constantemente examinadas e reformadas à luz das informações recebidas sobre aquelas próprias práticas, alterando, assim, constitutivamente, seu caráter” (Hall, 2006, p.25). A globalização das técnicas e tecnologias possibilita a apropriação, por parte das subculturas, dos aparatos tecnológicos, das câmeras, por exemplo, para mostrar ao mundo inteiro o que acontece em determinada localidade, “há a possibilidade cada vez mais frequente de revanche da cultura popular sobre a cultura de massa quando, por exemplo, ela se difunde mediante o uso de instrumentos que na origem são próprios da cultura de massa”¹⁶.

Esta apropriação é capaz de mobilizar o mundo inteiro em defesa de determinada causa, como recentemente aconteceu com os índios Guarani-Kaiowás, que divulgando uma carta ameaçando um suicídio coletivo mobilizou pessoas de todos os lugares através das redes sociais em defesa de sua causa, desta forma, permite-se que esses grupos se comuniquem com todo o globo sem precisar de mediações¹⁷. À medida que as sociedades entram em contato, as

¹⁶ Entrevista de Milton Santos cedida a Silvio Tendler no vídeo “O mundo global visto do lado de cá – encontro com Milton Santos”.

¹⁷ Em outubro de 2012 os índios Guarani-Kaiowás remeteram uma carta ao CIMI (Conselho Indigenista Missionário) anunciando um suicídio coletivo de 170 pessoas, entre homens, mulheres e crianças. A justiça havia mandado retirar os índios da Fazenda Cambará. Mais em: <<http://colunas.revistaepoca.globo.com/felipepaty/2012/10/17/indios-guarani-kaiowa-anunciam-suicidio-coletivo/>>, < <http://www.cartacapital.com.br/sociedade/situacao-de-indios-guarani-kaiowa-e-de-confinamento-reconhece-funai>>

transformações sociais atingem todo o globo, essas transformações se dão no tempo e no espaço, é o que Giddens chama de “desalojamento do sistema social” que é a “‘extração’ das relações sociais dos contextos locais de interação e sua reestruturação ao longo de escalas indefinidas de espaço-tempo”. (ibid. p.25).

As produções feitas pelo movimento *hip hop* possuem a mesma linguagem das ruas, o que torna o discurso compreensível por quem compartilha dessa realidade, tornando-se, assim, um campo interno usado mutuamente pelos usuários dessa linguagem marginal. A “língua, mais do que uma continuidade entre um poder externo e o falante humano, tornou-se um campo interno criado e usado mutuamente pelos usuários da língua” (Anderson, 2008, p. 111), esta é, também, um instrumento de identificação. Assim como os Brô Mc’s que cantam suas músicas em português e em guarani. Para eles cantar em guarani é uma forma de mostrar a sua identidade, a fim de atingirem os índios e os não-índios, utilizam o *rap* como ferramenta contra o racismo e o preconceito. Como afirma Bruno, um dos integrantes,

“Então o *rap* pra nós é uma ferramenta pra própria defesa contra o preconceito e o racismo. E mostra que nós somos índios e que nossa voz nunca vai se calar. (Charlie, outro integrante) Porque também o *rap* é protesto, porque aí a gente pode falar o que a gente pensa né!” (Entrevista de Bruno e Charlie concedido a Mandrake, 2010).

O *rap* é visto por esses atores sociais, jovens de minorias excluídas, como um agente capaz criar uma identidade, dar nome a eles, é um agente que conta a história da sua perspectiva. É um movimento cultural que possui uma forma de solidariedade entre os integrantes e não integrantes (nem todo morador da periferia está inserido no movimento) que possui expressão política e econômica.

O *hip hop* chegou à classe média, no Brasil, nos anos 1990 através da indústria cultural que potencializou e amplificou as vozes vindas da periferia, utilizando-se dos discos, clipes e da moda *rapper*. Para os *rappers*, tocar para esta classe é apenas uma forma de ganhar dinheiro, visto que, como afirma Mano Brown, eles só ouvem porque o som é bom, mas não pensam nas letras. Para Guimarães e Helena Abramo (Apud Guimarães, 1998) “a ideia da exclusão presente no *rap* pode ser a chave para entender o porquê os jovens não-negros e/ou não periféricos assimilam o discurso e a atitude do *rap*. Ser jovem, muitas vezes, é ser excluído.” (Guimarães, 1998, p. 213). Ao se apropriarem do *rap* esses jovens de classe média tentam se afastar do estereótipo de *playboy*, para se tornar um igual. Para Gimeno, o *hip hop*

veio ao encontro das necessidades juvenis, fenômeno que se desenrola no cruzamento do lazer, consumo, mídia e criação cultural. Atendendo a necessidade de se construir uma identidade, de equacionar os desejos estimulados pelo consumo, de situar-se frente às inúmeras informações, de encontrar espaço de vivência no meio urbano, de experiência da crise.

Percebemos, através do *hip hop*, que a mundialização das culturas é consonante à mundialização das identidades, que não precisam estar dentro de um mesmo território geográfico, basta que se relacionem. O *hip hop* possibilita esse relacionamento identitário desterritorializado, não só dos jovens negros, mas também dos excluídos, discriminados, pobres e marginalizados. A globalização tecnológica facilitou ainda mais a mundialização da cultura de rua, difundindo-a por todo o território nacional e mundial. Isto, porém, não é visto como totalmente positivo para os participantes desse movimento, para eles a indústria cultural se apropria de seu trabalho, mas não lhes dão o devido reconhecimento, de que essa é uma música feita por negros da periferia. Como afirma Guimarães, “a aceitação de seu trabalho não significa a aceitação deles próprios.” (Guimarães, 1998, p. 254).

“(...) Hoje a favela é moda nas tela/ Cidade de Deus, Tropa de Elite, Novela/ Nós grava disco, lança livro, faz até "saraus"/ Nós lava a alma e depois põe pra seca no varal/ Toca nos carros, toca nas rádios/ Enche a autoestima/ Tipo torcida no estádio/ É que meu povo/ Chega 'somando'/ Só que pros boy inda sou só mano/ Que fala na gíria/ De preto e de tumbulo moleque brilha e eles acham o cúmulo/ Finge que não gosta/ Despreza, desfaz/ Duvido que eles nunca 'ouviu' Racionais (...)” (Inquérito, Poucas palavras, 2010).

Considerações finais

A estigmatização e a humilhação são decorrentes da desigualdade social, exacerbada no período escravocrata; essa sociedade que estigmatiza e discrimina está na gênese desse modelo socioeconômico. O fim da escravidão não foi acompanhado pela inserção do negro no mercado de trabalho e nem do combate ao preconceito. Junto à exclusão racial no trabalho há a exclusão geográfica, os negros foram relegados às periferias das cidades, devido ao custo de vida ser menor e, principalmente, porque lá eles ficavam longe do centro, não se misturavam com a elite social.

O processo de periferização nos centros urbanos teve início com a abolição da escravatura. Na cidade de São Paulo, em particular, este processo foi acelerado na década de 1940 com o grande fluxo de migrantes nordestinos que vieram atrás de melhores condições de vida e trabalho. Em 1930 a população de São Paulo era de 1 milhão de habitantes, em 1940 a população atingiu, de acordo com o primeiro censo realizado pelo IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – 41.165.289 de habitantes. A periferia é marcada por problemas na infraestrutura como habitação, saúde, educação e segurança, além dos problemas da violência, tráfico de drogas e desrespeito a dignidade humana. Essas condições de vida ainda estão presentes e foram exacerbadas com o aumento da população periférica, segundo estudos realizados pela Prefeitura de São Paulo em 2007, esta população atingiu o número 400 mil pessoas, sendo a segunda maior do país, ficando atrás apenas do Rio de Janeiro.

A periferia é em si mesma um espaço eminentemente político que marca identidades, denúncia e reivindica mudanças, é historicamente um espaço de exclusão, estigma e marcadora de oposições. Movimentos populares que lutam pelos direitos dessa população surgiram, entre eles o *hip hop*, processo dinâmico de territorialização das identidades, que surgiu em um contexto de contestação e luta política por direitos civis nos Estados Unidos. Chegou ao Brasil nesse mesmo formato - a proximidade da realidade foi determinante para que ocorresse essa identificação - e direcionado aos mesmos indivíduos: negros, mestiços, pobres e periféricos. Os agentes do *hip hop* são moradores da periferia e partilham a mesma realidade e, com isso, conquistaram o status de porta-voz da mesma. É através do *hip hop* que esta realidade é difundida para o centro, que os questionamentos políticos e sociais são direcionados ao governo e que a população da periferia luta por seus direitos.

A periferia é um espaço subalterno e, por isso, possui a condição de silenciado; enquanto movimento social, o *hip hop* assumiu a função de divulgar a realidade da periferia e

enquanto movimento cultural tem papel de agente conscientizador que visa mostrar aos jovens caminhos alternativos a violência. Isto posto, podemos perceber que o *hip hop* é um construtor de identidades, que agrega os jovens pobres e negros da periferia.

A cultura popular existe enquanto contestação, esta é uma característica atribuída aos negros desde o século XVIII. Os negros eram vistos como criadores de subculturas e de formas de contrapoder, com uma linguagem politizada sobre a cidadania, justiça racial e igualdade de direitos foi mundializada, adaptada e assimilada por cada realidade que possuem como eixo comum a exclusão. A cultura negra sempre esteve localizada em espaços clandestinos, alternativos e/ou públicos, além de ter sido sempre dominada pela música. O *hip hop* enquanto cultura negra, não fugiu a essas características, este se constitui enquanto um mecanismo cultural de intervenção através do discurso valorizando o autoconhecimento.

Como já visto, a modernidade deslocou as estruturas e os processos centrais da sociedade que serviam de referência para a estabilidade do indivíduo. As identidades modernas são descentradas, os indivíduos são formados e transformados continuamente. Os processos identitários são produzidos e desencadeados por um conjunto de explicações, ou seja, pelas formas de representação, estas agem de forma a explicar determinados acontecimentos. As formas de representação ocorrem através da interação social, como, por exemplo, a cultura; esta é vivida e ressignificada por cada indivíduo e através da interação e do desempenho dos papéis sociais acabam por reinventá-la.

A identidade não é única e imutável aos indivíduos, ela é formada em condições relacionais contrastivas e políticas que só são compreendidas através do diálogo. As atuais discussões veem a identidade como processo e nestes processos não existe apenas uma identidade para cada indivíduo, estes assumem uma para cada momento; essas identidades os localizam como atores sociais.

Cada identidade possui um discurso que as disseminam e identificam os pares, as pessoas que compartilham dessa mesma identidade. O discurso e a identidade são inseparáveis e nos situam como atores sociais, construindo-se como uma forma de narrativa. Através dessa narrativa as pessoas se reconhecem como agentes, indivíduos e entes morais, o reconhecimento intersubjetivo é o que nos concede direitos e é através dele que podemos lutar por reconhecimento em outras instâncias, como a política. A falta de reconhecimento intersubjetivo leva a humilhação e estigma dos indivíduos, estes perdem os seus direitos e, conseqüentemente, a sua voz, a sua capacidade de luta e passam a buscar os seus direitos de forma conflituosa e violenta. A mudez forçada, causada pelo não reconhecimento, é uma

forma de diminuição moral do indivíduo, fazendo com que a humilhação seja esperada e não mais vista com indignação.

O *rap* se constitui enquanto narrativa dos jovens periféricos, narrativa geradora de inclusão e, como mediador entre a periferia e o centro, deu um espaço de enunciação para essa população subalterna, possibilitando-lhes uma forma de reconhecimento intersubjetivo. O que une essa população em uma única identidade é a realidade e o estilo de vida, que acabam ganhando contornos universais. A narrativa em primeira pessoa gera uma proximidade ao transmitir um realismo legítimo.

Ao longo desses trinta anos a cultura de rua se tornou porta-voz de todas as minorias excluídas e percebemos que a sua essência não foi modificada, a sua ligação com a periferia não foi perdida. Conseguiu o reconhecimento de que é uma forma de representação legítima e com embasamento político-ideológico. A cultura de rua não se deixou seduzir pela grande mídia e pela indústria cultural, não perdeu o seu comprometimento com o povo, apesar de estar presente nas galerias, nas rádios, na TV, na literatura, etc. Todavia, apesar da difusão e do sucesso que esse movimento possui, o *hip hop* ainda é visto como marginal e apologetico ao crime e as drogas, o *rap* não dissocia sua imagem da violência, contudo isso não impede a conscientização por meio de suas letras e busca propor uma alternativa quanto a esta. Cabe ressaltar que a violência da qual trata este movimento cultural é aquela por eles sofrida e não incitada, violência esta que é o reflexo da sociedade.

Houve nesse período um distanciamento dos elementos constituintes do *hip hop*, uma mutação como dizem os integrantes, devido a uma especificação nas partes. Ocorreu de forma natural, não houve conflito, cada um começou a ganhar o seu espaço e foram para outros lugares, o *break*, por exemplo, foi para as escolas, academias, clubes, o grafite foi para as galerias. Entretanto, mesmo com esse distanciamento, a localização da rua e o compromisso com a educação e denuncia não foi perdido por nenhum dos quatro elementos.

Em um ambiente de crescente criminalidade o *hip hop* tem papel de conscientizador dos jovens da periferia. Busca, através da educação, mostrar o caminho, para que eles possam ter embasamento intelectual para lutar por melhores condições de vida. O objetivo da cultura de rua é mostrar ao Estado e ao centro as condições em que vive essa população, mostrar que a violência é decorrente dos sistemas falidos que o Estado possui.

Através do *hip hop* a população periférica conquista aos poucos o reconhecimento intersubjetivo e a palavra. É o representante da periferia e luta por ela, não é apenas um estilo musical é toda uma cultura, é toda uma forma de reconhecimento e representação de uma população por vezes esquecida. Este reconhecimento intersubjetivo é possibilitado pela

cultura de rua através da valorização do passado, da iniciativa para novas funções e para o exercício da palavra e principalmente pelo encontro pacífico dos indivíduos.

A palavra no *hip hop* é didática, busca-se a conscientização da periferia. Os temas das letras de *rap*, em sua maioria, tratam da violência, mas são crescentes as letras que tratam de temas como a política. Eles buscam mostrar que o grande problema do Brasil é a corrupção, responsável pelos problemas na educação, segurança, saúde e moradia. O *hip hop* busca mostrar, através das suas letras, da sua arte visual e corporal, a realidade da periferia e do Brasil que, para eles, não há como resolver o problema da criminalidade, constantemente atribuída à periferia, enquanto o Estado não resolver os seus problemas éticos e morais. A mensagem da cultura de rua é: educação, uma vez que esta é percebida, como afirma Washington Gabriel¹⁸, como o calcanhar de Aquiles da periferia.

A produção de opinião dentro na periferia através do *hip hop* é central na reelaboração da história. Podemos percebê-la através da inserção da cultura de rua na TV, nos projetos públicos e, principalmente, no reconhecimento internacional que conquistou. Aos poucos esses atores periféricos estão mudando a forma como são vistos pelos outros e exigindo cada vez mais do Estado reconhecimento moral.

¹⁸ Gabriel, W. Apud: In. Cultura ponto a ponto.

Bibliografia

ABRAMO, H. W. Considerações sobre a tematização social da juventude no Brasil. São Paulo: Revista Brasileira de Educação, n. 3 mai/jun/jul/ago 1997, n. 5 set/out/nov/dez 1997.

_____. Juventude e Cultura. São Paulo: Reprodução de parte do debate “Juventude e Cultura”, realizado pela Comissão da Juventude da Câmara Municipal de São Paulo, em 21/06/01. Texto publicado com permissão da autora em <<http://www.mineiroptnatal.bio.br/frameset.htm>>, dito e feito n.4.

ANDERSON, B. “Comunidades imaginadas – reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo”, São Paulo: Companhia das Letras, p. 107 – 126, 2008.

ANDRADE, E. N. “Hip-Hop: movimento negro juvenil”. In: ANDRADE, Elaine Nunes de. (org.). Rap e educação, rap é educação. São Paulo: Summus, 1999, p. 83-91.

AMARAL, M. “De volta para o futuro” In. Especial Caros Amigos – hip hop hoje. São Paulo: Casa Amarela Ltda. n. 24, junho de 2005.

AZEVEDO, A. M. G. & SILVA, S. S. J. “O som que vem das ruas: a música como sociabilidade e lazer da juventude negra urbana”. In: ANDRADE, Elaine Nunes de. (org.). Rap e educação, rap é educação. São Paulo: Summus, 1999, p. 65-81.

BARROS, J. “Ferréz, o sobrevivente” In. Especial Caros Amigos – hip hop hoje. São Paulo: Casa Amarela Ltda. n. 24, junho de 2005.

C., Toni. O hip hop está morto! A história do hip hop no Brasil. São Paulo: edição do autor, 2012.

CAFFÉ, C. e HIKIJI, R. S. G. “Lá do leste”. Documentário, produção Movie&art, direção de CAFFÉ, C. e HIKIJI, R. S. G. São Paulo, USP, 2009, duração 26:23 min.

CARVALHO, J. J. “O olhar etnográfico e a voz subalterna”. In: Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 7, n. 15, julho de 2001, p. 107-142.

DIAS, T. “Após atraso, Emicida ao público por ‘fazer rap o nacional’ na Virada e critica Lobão”, UOL, São paulo, 18 mai. 2013. Disponível em: <<http://musica.uol.com.br/noticias/redacao/2013/05/18/emicida-sobe-ao-palco-rio-branco-com->

[meia-hora-de-atraso.htm](#)>, acesso em: 19 mai. 2013.

DIÓGENES, G. Cartografias da cultura e da violência: gangues, galera e o movimento hip hop. São Paulo: Annablume; Fortaleza: Secretaria da Cultura e Desporto, 1998.

DOMINICI, T. e FÉRREZ. “Do exílio, Dexter” In. Especial Caros Amigos – hip hop hoje. São Paulo: Casa Amarela Ltda. n. 24, junho de 2005.

DUARTE, G. R. “A arte na (da) periferia: sobre... vivências”. In: ANDRADE, Elaine Nunes de. (Org.). Rap e educação, rap é educação. São Paulo: Summus, 1999, p. 13-22.

FÉRREZ, “Capão Pecado”. São Paulo: Labortexto Editorial 2º Ed., 2000.

GILROY, P. “O Atlântico negro – modernidade e dupla consciência”, Rio de Janeiro: Editora 34, 2001, p. 157 – 220.

GIMENO, P. C. “Poética versão: a construção da periferia no rap”. 16/09/2009, total de folhas 169, Dissertação, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas Universidade Estadual de Campinas. Campinas 2009.

GONÇALVES FILHO, J. M. “Humilhação Social – um problema político em psicologia”. In. Psicologia USP, São Paulo, v. 9, n. 2, p. 11-67, 1998.

GUIMARÃES, M. E. A. “A Globalização e as novas identidades: o exemplo do rap”. São Paulo: Perspectivas, v.31, jan/jun. 2007, p. 169-186.

_____. Do samba ao rap: a música negra no Brasil. 1998. 271f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1998.

_____. “Rap: transpondo as fronteiras da periferia”. In: ANDRADE, Elaine Nunes de. (Org.). Rap e educação, rap é educação. São Paulo: Summus, 1999, p. 39-54.

HALL, S. “A identidade cultural na pós-modernidade”. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

_____. “Da diáspora – identidade e mediações culturais”, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003, p. 265 – 293.

KREEP, A. e NOBILE, L., “Sob olhar de Haddad, Mano Brown critica roubos: ‘rap precisa de caráter’”, Folha de São Paulo, São Paulo, Caderno Ilustrada, 19 mai. 2013. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/05/1281367-sob-olhar-de-haddad-mano-brown-critica-roubos-rap-precisa-de-carater.shtml>>, acesso em: 18 mai. 2013.

MAGNANI, J. G. C. “Festa no pedaço: cultura popular e lazer na cidade”, 3ª Ed. São Paulo: Hucitec/UNESP, 2003.

_____. “Tribos Urbanas: metáfora ou categoria?”, São Paulo: Cadernos de Campos – Revista dos alunos de pós-graduação em Antropologia. Departamento de Antropologia, FFLCH/USP, ano 2, n. 2, 1992.

MANDRAKE. “Brô MCs: 1º grupo de rap indígena”, Portal rap nacional, 05 de jul. 2010. Disponível em: <<http://www.rapnacional.com.br/portal/bro-mc%C2%B4s-1%C2%BA-grupo-de-rap-indigena/>>, acesso em: 06 jun. 2013.

MANSONO, S. R. V. “Sujeito, subjetividade e modos de subjetivação na contemporaneidade”, Revista de Psicologia da UNESP, 8(2). 2009. Disponível em: <<http://www2.assis.unesp.br/revpsico/index.php/revista/article/viewFile/139/172>>, acesso em: 29 ago. 2013.

OLIVEIRA, E. M. S. “O global-local dentro da cultura de rua”. 01 mar. 2013. Disponível em: <<http://tafcclar.blogspot.com.br/p/1a.html>>.

OLIVEIRA, R. C. “Caminhos da identidade”, São Paulo: Editora Unesp, 2006.

ORTIZ, R. “Um outro território – ensaios sobre a mundialização”, São Paulo: Olho D’água, p. 17 – 27, 1996.

PARELES, J. “A few stray SXSW thoughts”, The New York Times, 14 mar. 2013. Disponível em: <<http://artsbeat.blogs.nytimes.com/2013/03/14/a-few-stray-sxsw-thoughts/>>, acesso em: 22 mai. 2013.

PIMENTEL, S. “Hip-Hop como utopia”. In: ANDRADE, Elaine Nunes de. (Org.). Rap e educação, rap é educação. São Paulo: Summus, 1999, p. 103-112.

REDAÇÃO, “Dos Estados Unidos, Emicida fala sobre participação no SXSW”, Rolling Stone Brasil, 16 mar. 2013. Disponível em: <<http://rollingstone.uol.com.br/noticia/dos-estados->

unidos-emicida-fala-sobre-participacao-no-festival-sxsw/>, acesso em: 22 mai. 2013.

REGINATO, G. D. “Em busca da complexa simplicidade: o consumo no discurso jornalístico da revista vida simples”. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Santa Maria, Centro de Ciências Sociais e Humanas, Programa de Pós-Graduação Comunicação, RS, 2011. Disponível em: <<http://w3.ufsm.br/poscom/wp-content/uploads/2011/08/Gisele-Dotto-Reginato-Disserta%C3%A7%C3%A3o-2009.pdf>>, acesso em: 10 set. 2013.

SALLES, M. “As grandes figuras” In. Especial Caros Amigos – hip hop hoje. São Paulo: Casa Amarela Ltda. n. 24, junho de 2005.

SANCHEZ, M., KRIEGER, R., “Literatura marginal brasileira ultrapassa fronteira das periferias”, DW, 27 mai. 2013. Disponível em: <<http://www.dw.de/literatura-marginal-brasileira-ultrapassa-fronteira-das-periferias/a-16835249>>, acesso em: 01 de jun. 2013.

SANSONE, L. “Urbanismo, globalização e etnicidade”. In: PINHO, Osmundo A. e SANSONE, Lívio (Org.), “Raça novas perspectivas antropológicas”, Salvador: Editora EDUFBA, 2008, p. 151 – 186.

SILVA, J. C. G. “Arte e Educação: a experiência do hip-hop paulistano”. In: ANDRADE, Elaine Nunes de. (Org.). Rap e educação, rap é educação. São Paulo: Summus, 1999, p. 23-38.

SILVA, M. A. “Projeto Rappers: uma iniciativa pioneira e vitoriosa de interlocução entre uma organização de mulheres negras e a juventude no Brasil”. In: ANDRADE, Elaine Nunes de. (Org.). Rap e educação, rap é educação. São Paulo: Summus, 1999, p. 93-101.

TELLA, M. A. P. “Rap, memória e identidade”. In: ANDRADE, Elaine Nunes de. (Org.). Rap e educação, rap é educação. São Paulo: Summus, 1999, p. 55-63.

TENDLER, S. “O mundo global visto do lado de cá – encontro com Milton Santos”, Caleban, - produções cinematográficas, 2006.

TOMAZZONI, M. “Rap virou trauma da Virada Cultural”, IG, Cultura 10 mai. 2010. Disponível em: <<http://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/rap-virou-trauma-da-virada-cultural/n1237615298891.html>>, acesso em: 22 mai. 2013.

TROVO, M. C. “Teoria crítica de luta por reconhecimento: Axel Honneth em pauta”. Araraquara: Cadernos de Campos, n. 12, 2009.

VAI (Programa de valorização das iniciativas culturais), “Paulicéia afro: lugares, histórias e pessoas”, Prefeitura de São Paulo, 2008.

VELHO, G. “O conceito de cultura e o estudo de sociedades complexas: uma perspectiva antropológica”. Rio de Janeiro: Artefato, ano 1, n. 1 1978.

Discografia

509 –E, “Saudades mil”. In. Provérbios 13. São Paulo: Atração, 2000.

EMICIDA, “Sorriso favela”. In. 9 círculos. São Paulo: Laboratório Fantasma, 2012.

_____, “Cê lá faiz idéia”. In. Emicídio. São Paulo: Laboratório Fantasma, 2010.

INQUÉRITO, “Anjo no meio da guerra”. In. Mais loco q u barato. Campinas: Inquérito Produções, 2005.

_____, “Som pra ladrão”, participação Douglas (grupo Realidade Cruel). In. Mudança. Campinas: Inquérito Produções, 2010.

_____, “Poucas palavras” In. Mudança. Campinas: Inquérito Produções, 2010.

_____, “Rosa do Morro”. In. Mudança. Campinas: Inquérito Produções, 2010.

RACIONAIS MC’S, “Negro Drama”. In. Nada como um dia após o outro. São Paulo: Cosa Nostra, 2002.

THAÍDE & DJ HUM, “Senhor tempo bom”. In. Preste Atenção. São Paulo, 1996.