

QUANDO A POLÍTICA ENCONTRA A CULTURA: A CIDADE VISTA (E APROPRIADA) PELO MOVIMENTO *HIP-HOP*

GLAUCO BRUCE RODRIGUES

Doutorando em Geografia

Núcleo de Pesquisas sobre Desenvolvimento Sócio-Espacial

Universidade Federal do Rio de Janeiro

tiamath@yahoo.com

RESUMO

O artigo é uma análise da espacialidade de um ativismo político-cultural urbano: o movimento *hip-hop*. Nesse sentido, buscamos demonstrar a indissociabilidade entre espaço e relações sociais na constituição de um ativismo social que se apropria simbólica e materialmente do espaço urbano através de suas práticas singulares: o rap, o *break* e o grafite. Dessa forma, é possível a análise de determinadas características estruturais do espaço urbano brasileiro a partir do olhar e das formulações de um determinado ativismo social, mudando o foco de análise, geralmente centrado no Estado ou nas diferentes frações do capital.

PALAVRAS-CHAVE: Espacialidade. Ativismos sociais. *Hip-hop*.

GRASSROOTS POLITICS AND CULTURE: THE CITY SEEN FROM
THE PERSPECTIVE OF THE HIP-HOP MOVEMENT

ABSTRACT

This article is an analysis of the spatiality of a particular form of political-cultural urban activism: the hip-hop movement. We try to demonstrate the indissociability between space and social relations in the formation of a social activism by the singular practices of rap, breaking and graffiti. We conclude that it is possible to analyze some structural characteristics of Brazilian urban space from the viewpoint and formulations of a certain social activism thus

changing the focus of analysis which is often centered on the state or the different fractions of the capital.

KEYWORDS: Spatiality. Social activism. Hip-hop.

HIP-HOP, ENTRE A POLÍTICA E A CULTURA, DO ATIVISMO AO MOVIMENTO SOCIAL

Um ponto de partida para uma análise do *hip-hop* é a relação indissociável entre espaço e relação sociais, ou, mais precisamente, o que se chama dimensão espacial da sociedade, sua espacialidade. Entendemos a espacialidade do social a partir da ideia segundo a qual não existe nenhuma sociedade, grupo ou classe a-espacial ou a-geográfica, desprovida de uma espacialidade material e subjetiva que lhe permita se constituir, reproduzir-se e transformar-se no decorrer da sua dinâmica sócio-espacial. É possível identificar três atributos da espacialidade do social:

A transformação da natureza pelo trabalho humano produzindo objetos e ordenando-os de acordo com a organização política, econômica e cultural de cada sociedade (vide, por exemplo, SANTOS, 1996, 2002; QUAINI, 1979 e 1983).

A produção de significados, representações, discursos e formas de apropriação do espaço que passam pela subjetividade, pela estética e pelas percepções corpóreas. A espacialidade não é apenas material, concreta e objetiva, mas comporta também a produção de uma subjetividade individual e coletiva, que é a base dos discursos, representações e significados que dão sentido e organizam as relações sociais (RELPH, 1976; TUAN, 1983; GUATTARI e ROLNIK, 1986).

A política e as relações de poder estabelecem o conjunto de regras hegemônicas que organizam determinada sociedade (leis, economia, cultura etc.) dentro de um determinado limite espacial, instituindo um *território* (SACK, 1986; RAFFESTIN, 1993; SOUZA, 1995, 2006; HAESBAERT, 2004).

O *hip-hop* deve ser compreendido como uma forma de ação social coletiva produzida na experiência cotidiana de seus protagonistas nas grandes cidades do mundo. Em outras palavras, é a experiência concreta das relações sociais e de poder, da materialidade e da subjetividade que constituem o espaço urbano que é a força matriz dessa ação coletiva. É a relação imanente entre o espaço urbano e os protagonistas que produz o *hip-hop*. Voltaremos a essa questão mais à frente.

O *hip-hop* pode ser considerado como um ativismo político-cultural urbano. Em primeiro lugar, o *hip-hop* é produtor de cultura, ou seja, de novas formas de

ser e estar no mundo, de novas estéticas e linguagens (corporais, musicais e plásticas). Através dos seus elementos constituintes, o *hip-hop* gera novas formas de produção artística que são inseparáveis de novas formas de agir. Quando falamos em novas produções artísticas que engendram ou apontam para novas relações sociais, estamos falando de *política*. E a política é o principal alimento para a produção artística desse movimento. Para produzir cultura, ele alimenta-se de política. Logo, a sua produção cultural é também uma forma de se fazer política, pois afirma outras formas de ser e estar no mundo, outros modos de existência.

O *hip-hop* é constituído por três elementos centrais: o rap, o *break* e o grafite.

O *rap* é a música, é um canto (às vezes, um verdadeiro discurso) em cima de uma base musical, geralmente eletrônica. Este elemento é aquele que conseguiu atingir o maior grau de popularidade, através do qual o *hip-hop* consegue se expressar de forma mais direta e contundente. A maior parte da força do discurso do *hip-hop* vem da sua produção musical.

Um rap possui três elementos centrais: a base musical (melodia, ritmo e harmonia), forma (rimas, ortografia) e conteúdo. A questão fundamental é encontrar uma harmonia entre os três elementos. Alguns militantes e artistas do movimento podem priorizar um ou outro desses elementos; alguns buscam as batidas perfeitas, outros as rimas perfeitas e, por fim, aqueles que estão preocupados em passar a mensagem perfeita.

O *break* é o elemento do *hip-hop* que trabalha com a potência do corpo. A dança é uma arte que busca explorar essa potencialidade e possibilidades, construindo uma nova linguagem, uma nova forma de expressão, onde não existe a necessidade da interpretação, apenas da captação da força do movimento do corpo.

O *break* abre a possibilidade da apropriação do espaço público (ruas, praças, estações de metrô etc.) por um curto período de tempo, mas que significa um ato de intervenção político-cultural na dinâmica urbana, pois leva uma nova estética, um novo ritmo, uma nova linguagem e um novo tempo que não é o tempo hegemônico das relações de trabalho, da reprodução do capital, dos transportes, da multidão que passa. Quando os b. boys levam o *break* para o centro de uma metrópole como Rio de Janeiro ou São Paulo, conseguem fazer com que um minúsculo espaço da cidade pare para observar o ritmo do novo corpo que ocupa a cidade.

O grafite é a arte mais visível na cidade, é aquela em que o *hip-hop* intervéem de forma mais direta na paisagem urbana. São desenhos e inscrições feitos

nos muros das cidades, que não devem ser confundidos com pichações. Se olharmos com atenção para as grandes cidades brasileiras, podemos perceber facilmente um grande crescimento do grafite no Brasil. O grafite é a expressão de uma nova estética e de uma nova subjetividade coletiva que se apropria do espaço da cidade, dando visibilidade para grupos sociais historicamente silenciados e marginalizados (principalmente jovens negros e moradores de favelas e periferias). A apropriação do espaço urbano se dá através de desenhos, mensagens políticas, assinaturas com nomes e apelidos etc.

A figura 1 possui um conteúdo sociopolítico explícito. Ela faz referência direta às desigualdades socioeconômicas brasileiras e suas consequências. Podemos ver no grafite a representação da pobreza e sua relação com a violência urbana¹¹. Além disso, o artista chama a atenção para a necessidade do engajamento da sociedade para a resolução do ciclo vicioso onde a pobreza alimenta a violência e vice-versa (“ajude a quem precisa para que vocês não sejam vítimas dela!”¹²). Nesse sentido, podemos afirmar que a arte possui um conteúdo explicitamente político.



Foto: Glauco Bruce Rodrigues, em 20/03/2005

Figura 1. Grafite no Centro da Cidade do Rio de Janeiro, atrás da Casa França-Brasil

¹¹ Devemos recusar o raciocínio simplista que explica a violência urbana como uma consequência única e direta da pobreza. As condições de pobreza e miséria são alguns dos componentes que explicam o grau de violência urbana, mas não são os únicos. Devemos considerar também o contexto cultural e político, a qualidade das instituições, o poder da subjetividade consumista, as próprias escolhas individuais, que são fruto direto de mediações subjetivas etc.

¹² É possível interpretar essa frase como um apelo à caridade ou ao assistencialismo; no entanto, é indiscutível a sua capacidade de levar qualquer observador a refletir sobre tais questões.

A figura 2 possui um conteúdo diferente, pois remete diretamente a uma intervenção estética em um equipamento urbano coletivo voltado para o lazer, no caso, uma pista de *skate*. Essa intervenção nos permite associar a estética do *hip-hop* com determinados espaços apropriados por grupos sociais específicos. No caso em questão, o espaço da pista de *skate* é apropriado por jovens que constroem suas referências estéticas a partir da cultura urbana alternativa. Isso significa dizer que existe uma coerência estética entre a prática do *skate*, as roupas (calças, camisas e bermudas largas, bonés etc.), as gírias, a música (*hip-hop*, *hardcore* etc.) e o grafite. Tudo isso compõe um quadro de referência estética e identitária que se materializa no espaço urbano e no próprio corpo.



Foto: Glauco Bruce Rodrigues, em 17/05/2008

Figura 2. O grafite é uma importante referência estética para determinados grupos sociais. Nesse caso, o grafite foi feito em uma pista de *skate* no bairro de Vila Valqueire (Rio de Janeiro-RJ), um importante espaço de encontro e sociabilidade para os jovens

A figura 3 é um excelente exemplo da linguagem estética que o grafite introduz no cotidiano urbano ao se apropriar de diversas porções do espaço, principalmente nas grandes cidades.



Foto: Glauco Bruce Rodrigues, em 20/03/2005

Figura 3. Grafite no Centro da Cidade do Rio de Janeiro, atrás da Casa França-Brasil

A figura 4 nos mostra como o grafite pode assumir um caráter explicitamente político em relação a questões referentes à geopolítica ou às relações internacionais. Diante de uma conjuntura de guerras e conflitos exacerbada após os ataques de 11 de setembro, com a invasão norte-americana ao Iraque, a intifada de 2005, o ataque de Israel ao Líbano em 2006 e o recente massacre na faixa de Gaza no final de 2008 e início de 2009, é oportuno mostrar como esse ativismo é capaz de assumir uma postura crítica diante dessas questões.



Foto: Glauco Bruce Rodrigues, em 20/03/2005

Figura 4. Grafite próximo ao viaduto Paulo de Frontin, no acesso ao Túnel Rebouças. Podemos ver claramente o caráter político deste grafite

O *hip-hop* surge nos Estados Unidos, mais precisamente nos guetos negros da cidade de Nova Iorque, no final da década de 60 e início da década de 70, e rapidamente é disseminado para outros guetos de grandes cidades norte-americanas e posteriormente para o mundo.

Apesar de ter surgido nos Estados Unidos, podemos pensar o *hip-hop* mais como um movimento político-cultural que já nasce globalizado do que como uma experiência genuinamente norte-americana. Dessa forma, podemos dizer o seguinte: o *hip-hop* nasce globalizado em território norte-americano. Defendemos essa tese porque os elementos que o constituíram estavam espalhados pelo mundo e serão articulados e agenciados nos EUA. Da África vieram as influências na dança e nos ritmos musicais; dos latinos também vieram influências rítmicas para a música e principalmente para a dança, além de vir da Jamaica o costume de se fazerem festas simplesmente lavando os aparelhos de som nas ruas e improvisando falas em cima da música (possivelmente dando origem aos primeiros *dj's* e *mc's*); dos negros americanos temos toda a produção cultural (*spiritual*, *gospel*, *soul*, *blues* e principalmente o *funk*). Os elementos que o constituíram são indissociáveis do movimento de desterritorialização e reterritorialização da população negra e latina ao longo do processo de formação e desenvolvimento do mundo colonial. A arte pode ser identificada como um importante fator de reterritorialização dessas populações expropriadas e escravizadas ao longo do processo de desenvolvimento do capitalismo. Por isso defendemos a tese de que o *hip-hop* é produto de uma globalização dos “debaixo”, uma expressão contemporânea de um movimento de resistência e reinvenção do cotidiano dominado por relações heterônomas. No caso do *hip-hop*, os elementos citados acima podem ser considerados como fluxos que são agenciados, misturados e ressingularizados em um outro contexto sócio-espacial caracterizado pela política segregacionista norte-americana.

A política segregacionista está calcada no racismo da população branca em relação aos não brancos (asiáticos, latinos e, principalmente, naquele momento, negros). Ela estabelece uma rígida separação espacial entre os grupos sociais utilizando a etnia como referência identitária. Dessa forma, são estabelecidos bairros, escolas, bares, boates, meios de transportes, para que cada grupo ocupe um lugar específico no espaço. Tal política exige a disciplinarização e o controle dos corpos no espaço para manter a ordem, as pessoas e as coisas nos seus devidos lugares.

Enquanto expressão de relações heterônomas estruturais da sociedade norte-americana fundadas no racismo, a segregação legitima uma sociedade desigual. A sua espacialidade imanente a tais relações heterônomas manifesta-se nos guetos urbanos. Os guetos podem ser entendidos como enclaves territoriais étnicos, bairros caracterizados pela precária infraestrutura de serviços urbanos básicos (escolas, postos de saúde, iluminação, limpeza, segurança e transporte), baixa renda da população, acesso somente aos piores empregos e salários, altas taxas de desemprego, maior grau de violência urbana (gângues, por exemplo), violência policial etc.

O final da década de 60 e início da década de 70 são marcados por inúmeros movimentos que lutam pelos direitos civis da população negra e contra o racismo. O *hip-hop* surge nesse contexto como uma forma de sociabilidade e mobilização política através da arte e da cultura, principalmente da juventude. São criados espaços de encontros, diversão e lazer onde a sociabilidade, a mobilização política e a produção de uma identidade andam juntas. Tais espaços são públicos (ruas, praças, quadras de esporte) ou privados (bares, clubes e boates) e neles se desenvolvem as festas e os bailes de *hip-hop*, onde *rappers*, grafiteiros e *b.boys* (dançarinos de *braek*) irão se encontrar. Uma mistura de diversão, lazer e namoro com conversas sobre política, racismo, direitos civis etc. São nesses espaços que o *hip-hop*, enquanto movimento político-cultural começa a tomar forma, pois até então ele pode ser entendido como uma forma de diversão. A partir do momento em que a cultura encontra a política, surge o *hip-hop*, que não pode ser caracterizado apenas como um movimento cultural ou político. Ele engloba essas duas “dimensões” da vida humana, que não podem ser vistas de forma separada; rompe com uma forma de pensar e agir que fragmenta a vida humana em “esferas” – política, econômica, cultural e social¹³. O *hip-hop* nos mostra como a economia, a cultura e a política perpassam uma pela outra, constituindo um movimento do *socius* que não pode ser esquarterado. Através da arte e da cultura se faz política, que por sua vez, é matéria-prima para a arte e a cultura.

O *hip-hop* rapidamente será disseminado para outras cidades dos Estados Unidos e daí para o mundo. A disseminação do *hip-hop* pelo mundo só foi possível através da apropriação das técnicas de comunicação e produção musical.

¹³ A crítica à fragmentação da vida social foi desenvolvida anteriormente em Castoriadis (1982) e Souza (1988a)

De posse desse aparato tecnológico, as informações e a produção artística do movimento puderam ser conhecidas em outros lugares (principalmente favelas e periferias das grandes cidades mundiais) e passam por um novo processo de ressingularização.

Os elementos que constituem o *hip-hop* serão os mesmos, no entanto, serão ressingularizados de acordo com o novo *socius* onde estão engendrados: o *hip-hop* colombiano demonstra uma preocupação com a questão dos conflitos entre o Estado, as FARC e guerrilhas de direita; em Cuba, levanta-se a questão da censura e do racismo; na França, os imigrantes argelinos, por exemplo, se colocam contra a xenofobia, o racismo e a vida nas periferias francesas; em São Paulo discute-se o problema do crack; no Rio de Janeiro é o poder do tráfico e seus impactos socioeconômicos etc.

Através de redes comunicativas, revistas, discos, vídeos, filmes e fitas chegam ao Brasil, primeiro em São Paulo e logo depois no Rio de Janeiro e daí para Salvador, Porto Alegre, Fortaleza etc. Em São Paulo e no Rio de Janeiro o *hip-hop* é disseminado através de festas e bailes de *black music (soul, funk)*, justamente no momento de fortalecimento do movimento negro do Brasil e de valorização da cultura e estética negras. Os bailes serão espaços de sociabilidade fundamentais para que o *hip-hop* pudesse ser apropriado pelos seus frequentadores. Daí, os elementos do *hip-hop* passaram a ser conhecidos, estudados, praticados e produzidos nas favelas e periferias brasileiras.

As periferias conseguiram se apropriar das técnicas hegemônicas de comunicação, produção musical e visual, bem como de técnicas das artes plásticas e da indústria de tintas, jets etc., para imprimir o seu tempo, sua voz, seu corpo, suas grafias, suas ideias e seu território no mundo. Por esses motivos, vamos designar o *hip-hop* como um ativismo político-cultural produzido nas periferias e favelas do mundo.

Nesse sentido, vamos recuperar a formulação de Souza (1988b, 2000 e 2006); o autor propõe uma diferença entre as diversas formas de organização e mobilização social, com o objetivo de analisar criticamente o potencial transformador, os limites e as insuficiências dos ativismos. Neste sentido, ele propõe uma diferenciação entre ativismos sociais e movimentos sociais.

O ativismo social abarca uma série gigantesca de ações, organizações e mobilizações que vão desde ações paroquiais, que não aprofundam sua crítica à sociedade instituída e encarnam lutas pontuais e específicas que se esvaziam as-

sim que o problema é resolvido, desde mobilizações mais amplas com um forte potencial transformador, discurso crítico acerca da sociedade instituída, que questionam seus fundamentos políticos, econômicos, culturais, estéticos e éticos. Dessa forma, podemos identificar dois conjuntos: os ativismos reivindicativos e os movimentos sociais.

Os ativismos reivindicativos expressam uma mobilização social por uma demanda específica como o melhoramento da iluminação de uma rua, a instalação de uma creche e um posto de saúde em uma favela, a eletrificação de um assentamento rural, enfim, são demandas por melhoramentos em determinada rua, bairro, favela ou localidade rural, mas sem considerar o espaço urbano ou rural como um todo, as relações sociais e de poder que o produzem e organizam. Constituem-se grupos de pressão para o atendimento das necessidades específicas e pontuais dessas populações que, ao serem atendidas, geralmente, causam a desmobilização social. Nesse sentido, tais ativismos não possuem um horizonte de luta ampliado, nem estão propondo transformações significativas na ordem sócio-espacial vigente. Ainda assim, não podemos negligenciar o seu potencial político-pedagógico para a conquista de direitos e melhorias na qualidade de vida. Nesse sentido, um ativismo reivindicativo pode se transformar em um movimento social.

Os movimentos sociais são um tipo especial de ativismo que representam uma contestação da ordem sócio-espacial hegemônica. Seus objetivos, geralmente, visam a transformações mais ou menos profundas na sociedade instituída, o que implica em um amplo horizonte de luta política, econômica e cultural, baseado em um discurso crítico (com variados graus de radicalidade), não há reivindicações pontuais ou paroquiais, mas busca-se articular várias escalas de ação (local, regional, nacional e internacional) e sua agenda de luta é mais ampla, como a luta contra a segregação sócio-espacial, pelo aumento da justiça social, combate ao racismo e à homofobia, dentre outras. Sobre os movimentos sociais, Souza (1988b, p. 114) nos diz o seguinte:

proponho, assim, designarmos como movimentos, muito amplamente, os ativismos que, pela natureza das suas reivindicações, e das experiências e dos sofrimentos que seus protagonistas encarnam, a despeito da não-explicação em programas e mesmo das contradições político-ideológicas conjunturais, uma afronta ao *status quo*.

Em trabalho recente (SOUZA, 2006), o autor desenvolve a ideia de distinguir os ativismos urbanos *stricto sensu* dos ativismos urbanos *lato sensu*. Nesse sentido,

Ativismos urbanos em sentido estrito e forte giram muito nítida e explicitamente em torno de problemas diretamente vinculados ao espaço social. A questão do acesso a equipamentos de consumo coletivo e, mais abrangentemente, as condições de reprodução da força de trabalho assumem, aqui, importância central. Trata-se de um tipo de ativismo que tem origem em um clamor pelo direito à cidade: luta por moradia e por infra-estrutura técnica e social, luta por regularização fundiária e desestigmatização de espaços segregados, luta por maior acesso a equipamentos de consumo coletivo [...]. Ativismos urbanos em sentido amplo e fraco, de sua parte, são aqueles que, embora tenham as cidades como seu palco preferencial (e, às vezes, quase exclusivo), se referenciam apenas indiretamente pela espacialidade urbana. Sua existência gravita em torno de questões “setoriais” (melhores condições de trabalho e resistência contra a exploração e a opressão na esfera da produção, luta contra desigualdades e injustiças de gênero, etc.) [...] (SOUZA, 2006, p. 280-281).

A partir dessas formulações, podemos pensar o *hip-hop* como um ativismo político-cultural urbano forte, com um grande potencial crítico, pedagógico e mobilizador que pode ser a base de importantes conquistas de cidadania. Além disso, devemos salientar que a vertente mais crítica do *hip-hop* deve ser considerada um autêntico movimento social, por colocar como horizonte processos de transformações efetivas na sociedade. Para que o *hip-hop*, de forma mais ampla e evidente, possa ser considerado um movimento social, é necessário que essa experiência aprofunde suas críticas ao *status quo* e mobilize de forma mais radical e contundente seus militantes.

OS PROTAGONISTAS DO HIP-HOP: QUEM SÃO, ONDE ESTÃO, O QUE OS MOVE?

O protagonista é o início da ação e do pensamento. Quando age e pensa, ele se coloca ou imprime movimento a algo. Agir e pensar são indissociáveis e produtivos: produzem poder, afetos, arte, relações econômicas, tecnologia etc. O protagonista possui uma determinada potência de agir e de pensar, que pode variar ao longo de sua vida e que vai variar, evidentemente, de um protagonista para outro. Logo, podemos pensar que todo indivíduo, grupo, classe ou fração de classe é um protagonista, mas cada um dotado de um determinado grau de potência¹⁴ o que lhe confere uma capacidade maior ou menor de agir e de pensar.

¹⁴ O grau de potência depende da vontade, do interesse, dos recursos políticos, econômicos, jurídicos e tecnológicos disponíveis para os protagonistas.

A ideia do protagonista nos permite retirar do Estado e das diversas frações do capital o monopólio da ação, particularmente no que se refere à produção e organização do espaço. Nessa perspectiva, todo protagonista possui um grau de potência que lhe confere a capacidade de ser produtor e organizador do espaço geográfico. A partir daí, podemos pensar os ativismos e movimentos sociais como protagonistas que produzem e organizam o espaço geográfico, dentro das possibilidades do seu grau de potência e de acordo com suas singularidades. No caso do *hip-hop*, tal produção e organização do espaço estão centradas em processos de ressignificação política e cultural do espaço urbano e na produção de estruturas econômicas ligadas à indústria cultural.

Os protagonistas do *hip-hop* brasileiro, geralmente, são jovens e adultos (entre 15 e 35 anos, aproximadamente), homens, negros e pardos, moradores de favelas e periferias. Esse é o perfil predominante. As mulheres negras constituem uma minoria, assim como jovens brancos de classe média.

Essa caracterização genérica nos permite identificar a produção de uma subjetividade coletiva singular¹⁵ calcada na negritude, na classe e no espaço de referência subjetiva desses protagonistas.

A negritude é a valorização da cultura e da estética negras, é a afirmação de uma singularidade frente ao racismo estrutural da sociedade brasileira, que é caracterizado pelo discurso da democracia racial. A subjetividade hegemônica no Brasil afirma uma democracia racial, hipoteticamente comprovada pelo elevado grau de miscigenação da população brasileira, onde o problema central é a pobreza e não o racismo em si. Ao mesmo tempo, essa subjetividade hegemônica é a mesma que diz “o negro é feio”, “o cabelo do negro é ruim”, “os lábios são grossos e o nariz é grande”, “negro é bandido”

¹⁵ A subjetividade é um modo de expressão singular de vida. “A subjetividade é produzida por agenciamentos de enunciação. Os processos de subjetivação, de semiotização – ou seja, toda a produção de sentido, de eficiência semiótica – não estão centrados em agentes individuais [...] bem em agentes grupais. Esses processos são duplamente descentrados. Implicam no funcionamento de máquinas de expressão que podem ser tanto de natureza extrapessoal (sic), extra-individual [...] quanto de natureza infra-humana, infrapsíquica, infrapessoal” (GUATTARI e ROLNIK, 1986, p. 31). “A subjetividade está em circulação nos conjuntos sociais de diferentes tamanhos: ela é essencialmente social, e assumida e vivida por indivíduos em suas existências particulares. O modo pelo qual os indivíduos vivem essa subjetividade oscila entre dois extremos: uma relação de alienação e opressão, na qual o indivíduo se submete à subjetividade tal qual a recebe, ou uma relação de expressão e de criação, na qual o indivíduo se reapropria dos componentes da subjetividade, produzindo um processo de eu chamaria de singularização” (GUATTARI e ROLNIK, 1986, p. 33).

(afinal, o jovem negro morador de favelas é o chamado “freio de camburão”, é o suspeito cor padrão¹⁶). A força da subjetividade hegemônica é tão grande que toda a violência cotidiana do racismo brasileiro (violência policial, menores índices de escolaridade, menor expectativa de vida, salários menores etc.) é diluída pelo mito da democracia racial.

A importância da negritude está explícita no nome de diversos grupos e dos militantes/artistas, gravadoras, posses (organizações que aglutinam os militantes do movimento com o objetivo de formular e implementar ações concretas, geralmente estruturadas a partir de um referencial espacial, como um bairro ou uma favela) etc.¹⁷: PJ (Preto Júnior) Poetas de Ébano, Sistema Negro, ND (Negro Denis) Mano Brown, Face Negra, Negro Rico, U. Negro, Zimbabwe, Primo Preto, Paulo Brown, Nega Gizza, Zulu Nation (a maior posse de *hip-hop* no mundo) 3 Pretos, Balanço Negro, Negraativas, Dino Black, Afrodimpacto, Aliança Racial, Z’ África Brasil, Civilização Negra, Quilombo Urbano, etc. A referência à pessoas e grupos como Martin Luther King, Malcom X, os Panteras Negras, Zumbi dos Palmares, Abdias Nascimento, por exemplo, é outro fator importante para se compreender a questão da negritude dentro do *hip-hop*.

Além disso, devemos destacar a importância da estética para a constituição do movimento. As roupas largas, uso de bonés, lenços e gorros, os cortes de cabelo (*black power*, tranças, cabeças praticamente raspadas etc.) são traços marcantes de uma estética jovem e negra, que emergiu dos guetos americanos e foi se ressingularizando pelas demais cidades do mundo até ser apropriada, inclusive, pelos jovens de classes médias e elites brasileiras, por exemplo.

Em relação à questão da classe, coloca-se claramente a questão da posse dos meios de produção, da posição do indivíduo em relação ao processo de produção, da distribuição da riqueza socialmente produzida e possibilidade de participação política efetiva. A questão da classe passa pela inserção subordinada dentro do sistema produtivo e político, seja como um subempregado, um trabalhador de baixa remuneração ou um desempregado.

No processo de produção de subjetividade singular do *hip-hop*, o espaço geográfico possui uma importância crucial, pois ele é a referência subjetiva que

¹⁶ A expressão significa que a cor padrão do criminoso é negra. Sobre essa questão, ver Musumeci e Ramos (2005).

¹⁷ Nem todos os grupos e posses ainda existem, mas são exemplos da importância da negritude para o *hip-hop*.

agencia os componentes da negritude e da classe. No espaço é possível uma experiência integrada e simultânea desses componentes, onde a questão étnica e de classe perpassam uma pela outra. O espaço que agencia esses componentes são as favelas e periferias das cidades brasileiras.

O racismo e as desigualdades de classe são componentes estruturais dos diferentes padrões de segregação sócio-espacial nas cidades brasileiras. Dessa forma, nesses espaços, a experiência de vivenciar o racismo e as desigualdades de classe ocorre ao mesmo tempo, não há uma fragmentação ou dissociação das questões raciais e de classe. Ser negro e pobre significa, na maior parte dos casos, viver em favelas e periferias. Os protagonistas produzem e são produzidos por uma subjetividade singular a partir da experiência cotidiana do desemprego, do subemprego, dos baixos salários, do acesso precário aos bens de consumo coletivo, da violência cotidiana de policiais e traficantes, da dificuldade (e até mesmo impossibilidade) de participação ativa na política (mesmo com todas as restrições da democracia representativa), do alto custo de vida etc. As experiências dessas condições objetivas e subjetivas de existência são singularizadas e transformadas em possíveis novos modos de existência. Tais experiências definem a espacialidade do *hip-hop*.

O ponto de partida para apreender a espacialidade do *hip-hop* é analisar a relação entre *hip-hop*, favelas e periferias. É explícito no discurso dos protagonistas como a vivência nesses espaços conforma a subjetividade coletiva do movimento. O *hip-hop*, em diversos momentos, é definido a partir desse espaço como “*cultura de rua*”, “*voz da periferia*”, “*grito da periferia*”¹⁸. Depoimentos expressam essa relação de forma contundente. Vejamos:

1. “Eu sempre digo que o M.R. tá aqui pra complicar, não tá aí para agradar ninguém. Veio pra mostrar a verdade, o que é a favela, o que é a realidade. [...] Então, o meu trabalho trata disso. Meu rap é o rap que eu vivo, meu cotidiano!” (MR Boca, em entrevista no site www.bocada-forte.com.br).

2. “A nossa inspiração vem das ruas, a gente só retrata o cotidiano da periferia: o pessoal não tem transporte, não tem segurança, não tem saúde [...] todo sangue que Facção canta é o retrato, é o revide aos problemas sociais que a gente sofre” (Eduardo, do grupo Facção Central, em entrevista à revista *Rap Brasil* ano 1, n. 4).

¹⁸ Pimentel (1997), Herschmann (2000), Rocha et al (2001), *Rap Brasil* nº 3.

3. “O que eu sou? Eu sou um bom rimador, porque eu rimo as coisas da favela, as coisas da rua. Sou um rimador de rua, só rimo as coisas da rua” (Mano Brown, em entrevista ao repórter Sérgio Kalili para a Revista Caros Amigos Especial n. 3, p. 19, 1998).

4. “O livro [Capão Pecado] retrata o cotidiano da periferia, retrata a vida das pessoas. É uma forma de falar do bairro através das pessoas. É um diário do cotidiano da periferia” (Ferréz, *rapper* e autor do livro Capão Pecado, em entrevista à revista *Rap Brasil* n. 5).

5. “Você sai do gueto, mas o gueto nunca sai de você” (Racionais MC’s, “Negro Drama”).

Essa forma de autoidentificar/nomear o movimento indica a relação de imanência entre o movimento e o espaço geográfico (que se faz território e lugar), pois indica que os elementos que o constituem se encontram justamente nas periferias. O conteúdo das letras, as gírias, os códigos, normas, a estética das roupas, o ritmo das músicas, o grafite, tudo isso se constrói a partir dos agenciamentos que são feitos na periferia e nas suas relações com outras partes da cidade.

Além disso, quando analisamos o discurso dos protagonistas (letras de música, entrevistas, documentos e textos), percebemos claramente como tal espacialidade constitui o próprio discurso. A linguagem utilizada pelo *hip-hop* é a do cotidiano, com gírias e expressões locais e singulares de cada periferia e favela. Dessa forma, o *hip-hop* busca ser o mais autêntico possível na construção do seu discurso. A preocupação com a linguagem é explicada pelo fato do *rapper* querer ser totalmente compreendido pelas pessoas que escutam sua música. O trecho de uma entrevista dado por Mano Brown, integrante do Racionais MC’s é elucidativa:

Tinha medo de falar gíria, de ser mal interpretado, da música ser vulgar. Se você ouvir, vai ver que as palavras... parece que eu sou um professor universitário... Tudo quase semi-analfabeto querendo falar pros caras da área, e ficava parecendo que não éramos nós. Aí eu falei: ‘Não, pára, mano!’¹⁹.

No caso do *hip-hop*, a experiência de condições objetivas e subjetivas de existência do espaço urbano leva à criação de um conjunto de críticas que pode ser considerado como seu núcleo discursivo. Esse conjunto crítico é formado pelos seguintes elementos:

¹⁹ Entrevista ao repórter Sérgio Kalili da Revista Caros Amigos, ano 1, n. 10.

A crítica à segregação sócio-espacial, onde esta é entendida como uma expressão das desigualdades estruturais de uma sociedade capitalista semiperiférica instituída pelas relações heterônomas entre morro e asfalto ou centro e periferia.

Crítica à subjetividade hegemônica que representa a favela e a periferia como o espaço da violência, caos, onde seus moradores são os principais suspeitos dos crimes e responsáveis pela maioria dos problemas da cidade (violência, insegurança, assaltos, tráfico de drogas, “arrastões”, ocupação de encostas, poluição de rios e lagoas). São os espaços cancerosos, os tumores da cidade.

A crítica contundente ao racismo brasileiro e ao mito da democracia racial, entendidos pelo *hip-hop* como componentes estruturais da sociedade brasileira que não podem ser considerados “contradições secundárias”.

A crítica às ações do Estado, seja por omissão ou precariedade de serviços públicos essenciais – habitação, saúde, transporte, saneamento, educação etc. – em favelas e periferias brasileiras e, principalmente, em relação às políticas de segurança, onde a violência policial contra a população desses espaços é sistemática e arbitrária. Além disso, podemos acrescentar a falta de canais institucionais de participação política efetiva que garantam os direitos políticos e civis garantidos nos marcos da democracia representativa.

Finalizando, vamos deixar os próprios protagonistas “falarem” sobre o *hip-hop*:

Por que o *hip-hop*?

- Porque é um movimento cujo gênero musical – o rap – começa a aquecer o mercado fonográfico nacional. O rap, apesar de discriminado e mal compreendido, aponta para novos caminhos de percepção do mundo e da sociedade, incorporando a presença do negro e a tematização ampla da causa negra.
- Porque é um movimento cultural, artístico, político e social que aproxima os jovens alijados de todos os mecanismos de emancipação, indicando formas criativas e alternativas de superar a segregação.
- Porque tem conseguido informar a sociedade de sua relevância, conscientizar o povo da periferia de sua cidadania, oportunizar a arte aos jovens e resgatar vários destes da iminência de vícios, sensibilizando também os que estão neste rumo.
- Porque as populações provenientes das periferias também têm voz e precisam ser ouvidas, enfim, participar enquanto atores sociais do espaço público, ou melhor, conquistar um espaço político²⁰.

²⁰ Texto extraído do *site*: <<http://www.cufa.com.br/06/in.php?id=acufa>>, acesso: 14 nov. 2007.

PERIFERIA É PERIFERIA (EM QUALQUER LUGAR): A CRÍTICA DA SEGREGAÇÃO SÓCIO-ESPACIAL E DO RACISMO

Dentro do conjunto crítico, podemos identificar duas questões que aglutinam as demais, possuem o maior destaque no discurso e na subjetividade singular do movimento, que são a crítica à segregação sócio-espacial e ao racismo.

A crítica à segregação sócio-espacial aglutina as questões das desigualdades socioeconômicas (desemprego, subemprego, renda etc.), acesso aos bens de consumo coletivo (hospitais, transporte público, saneamento, iluminação, educação etc.), inexistência ou precariedade de políticas de planejamento e gestão urbanas (com destaque para a habitação), violência policial e segurança pública. Por outro lado, o racismo é articulado à crítica da segregação como um dos seus elementos estruturais e não como uma causa secundária.

A questão fundamental que o *hip-hop* coloca é da inseparabilidade entre o racismo e as desigualdades de classe no Brasil²¹, onde ambas perpassam uma a outra, constituindo um único processo que produz e organiza um espaço urbano segregado.

Essa formulação é uma das principais contribuições políticas do *hip-hop*, pois de forma hegemônica, tanto a esquerda quanto o discurso conservador e reacionário, separavam as duas questões. A esquerda, de forma hegemônica, sempre tratou do problema do racismo como uma contradição secundária do modo de produção capitalista, como um problema da superestrutura. Uma vez que a revolução fosse levada a cabo pelos trabalhadores, uma vez que a contradição principal estivesse superada, o racismo poderia ser eliminado²². Podemos observar essa formulação nos trechos a seguir das músicas do grupo Racionais MC's:

Negro drama, eu sei quem trama e quem tá comigo, o drama que eu carrego para não ser mais um preto fudido, o drama da cadeia e favelas, túmulos, sangue, sirene, choros e velas [...] eu vivo o negro drama, eu sou o negro drama, eu sou o fruto do negro drama (Negro Drama, CD Nada como um dia após o outro, 2002).

²¹ Em entrevista à revista Rap Brasil (ano 1, n. 4) o *rapper* Eduardo, do Grupo Facção Central quando indagado se o Brasil é um país racista, responde da seguinte forma: “Tranquilamente, racista, um país cheio de preconceito social. Tipo assim, no Brasil, o cara que une a pobreza e a raça negra tá fudido”.

²² Esse raciocínio não considera a possibilidade de que a superação da contradição capital/trabalho não leva necessariamente à eliminação do racismo. É possível a existência de operários racistas após a revolução proletária, por exemplo. A questão principal é buscar superar a heteronomia subjacente à exploração de classe e ao racismo, recusando uma hierarquia a priori, ou uma determinação mecânica de uma sobre a outra.

Os conservadores afirmam que o principal problema do Brasil é a pobreza e não o racismo. Enquanto a esquerda reconhece a existência do racismo, o discurso conservador busca escamoteá-lo por baixo do mito da democracia racial, comprovada pela elevada miscigenação, pela ausência de conflitos étnicos ou padrões de segregação como dos Estados Unidos ou da África do Sul nos tempos do apartheid, por exemplo.

Apesar de não existir uma segregação explícita, ela existe, é visível nas cidades brasileiras. No entanto, os defensores do mito da democracia racial afirmam que a segregação é fruto das desigualdades de renda, que impossibilitam as pessoas de ter acesso a serviços e moradias. No entanto, que sociedade democrática é essa onde justamente os negros e afrodescendentes ocupam os piores espaços na cidade e no campo, apresentam os piores indicadores sociais, as piores condições de trabalho e de vida? A que podemos atribuir essa situação? Azar dos negros e afrodescendentes? Incompetência? O que explica o fato de entre dois pobres, o negro possui as piores condições de vida? Ou entre dois trabalhadores que desempenham a mesma função, o negro ter um salário menor?

Henriques (2001) realiza o trabalho de quantificar as desigualdades raciais no Brasil e mostra como os afrodescendentes são discriminados duplamente, tanto no aspecto socioeconômico (menor renda, nível de escolaridade e piores condições de trabalho) quanto no aspecto racial (exigência de pessoas de “boa aparência”, práticas discriminatórias na entrada de locais públicos, restaurantes, bancos e em blitz policial). Esses dados desmontam o mito da democracia racial e expõe a forma como a sociedade brasileira lida com esse pilar do mundo moderno-colonial: utilizou o mecanismo de escamotear o racismo e diluí-lo em questões sociais, como se fosse mera coincidência o quadro de desigualdade que assola o Brasil atingir de forma mais grave essa parcela da população²³.

A crítica à segregação sócio-espacial engloba a materialidade dos espaços segregados em si e dos discursos preconceituosos construídos sobre esses espaços que legitimam e reproduzem relações violentas, discriminação, desrespeito, arbitrariedades, etc. Esse ponto é fundamental, pois existe um discurso hegemônico que

²³ Dados mais recentes mostram que o IDH da população negra do Brasil, em 2005, era de 0,764, conferindo-lhe a 92ª posição no ranking da ONU, enquanto a população branca possuía um IDH de 0,847, ocupando o 47º lugar. Em 2006, os brancos ganham aproximadamente 93,3% a mais do que os negros (O Globo, 2 dez. 2007, p. 28). Dados baseados na pesquisa do professor Marcelo Paixão, coordenador do Laboratório de Análises Estatísticas Econômicas e Sociais de Relações Raciais (UFRJ).

se materializa em práticas concretas de poder. De forma hegemônica, as favelas e periferias brasileiras são tidas como um mundo à parte da cidade. São lugares onde não há lei, civilidade, educação, trabalho. São lugares onde a barbárie, o caos, a malandragem e a bandidagem imperam. São o câncer e os tumores da cidade, que ameaçam constantemente os cidadãos de bem. A favela e a periferia seriam os redutos do lúmpem: lugar de prostitutas, bêbados, ladrões, bandidos, marginais²⁴.

O clássico trabalho de Perlman (1976, p. 42) analisa e sintetiza esse discurso preconceituoso e discriminatório:

segundo este ponto de vista, a favela é uma aglomeração desordenada de vagabundos desempregados, mulheres e crianças abandonadas, ladrões, bêbados e prostitutas. Esses elementos marginais vivem em condições “subumanas” sem água encanada, esgotos, coleta de lixo e outros serviços urbanos básicos, num ambiente sujo e insalubre. As favelas, feias como são, prejudicam o “pitoresco” panorama da cidade. Econômica e socialmente, constituem um dreno, um parasita, exigindo altos gastos em serviços públicos e dando pouca retribuição. Os favelados mantêm-se à parte não contribuem nem com aptidões nem ao menos com poder aquisitivo para o bem geral, e são uma ameaça pública. Ademais as terras que ocupam são em geral muito valiosas, portanto, as favelas impedem que se lhes dê uso mais lucrativo, além de desvalorizarem as propriedades vizinhas.

Em trabalho mais recente, Herschmann (2000, p. 53) retira de jornais, cartas e artigos como são vistos os pobres das favelas e periferias: “os caras-pintadas da periferia levaram à Zona Sul, no Domingo passado, a batalha de uma das guerras que enfrentam desde que nasceram – a disputa entre comunidades. Com isso, tornaram-se motivo de vergonha, diretamente associados ao terror da praia: os arrastões disseminam o pânico”²⁵. Ou ainda “não há distinção entre *funk*, favela e tráfico de drogas no Rio” (HERSCHMANN, 2000:93).

Silva (1995) também discute esta problemática e nos mostra como essa imagem da favela e da periferia estão associados ao caos, à criminalidade e à

²⁴ A leitura de qualquer seção de cartas dos leitores de jornais de classe média no Brasil expressa de forma explícita essa questão. Apenas alguns exemplos: “[...] Eles chegam, constroem suas casas e se recusam a sair mesmo sendo avisados do perigo. Depois, quando acontece a tragédia, perguntam ‘o que vamos fazer agora? Não temos para onde ir, o que vou fazer com os meus 10, 15, 20 filhos?’ Chega! Não somos responsáveis por isso” (Carta publicada no jornal O Globo do dia 25 dez. 2001); “[...] Desde há muito uma ameaça paira sobre a sociedade: o morro vai descer. Já desceu, caracterizando-se o conluio do crime organizado com o desorganizado. Essa mistura, por si só explosiva, vem sendo reforçada pelo fomento fratricida da luta de raças, classes, que visa à fratura da coesão social” (Carta publicada no jornal O Globo do dia 27 dez. 2001).

²⁵ Em relação aos arrastões que ocorreram nas praias da Zona Sul do Rio de Janeiro em 1992.

violência, enquanto Souza (2000, p. 230), insurgindo-se contra o que ele identifica como uma “atualização do “mito da marginalidade”, afirma que “é preciso evitar generalizações estigmatizantes que assimilem os favelados em geral a traficantes, ou que os tratem, na esteira de condenações simplistas e moralistas, como “cúmplices” dos ou “coniventes” com os traficantes”.

A construção imagético-discursiva hegemônica acerca da cidade tem sérias implicações na medida que acaba por justificar a formulação de políticas conservadoras e violentas, como a repressão policial, a política do enfrentamento, as remoções, os cercamentos, a ordenação territorial via projetos de “urbanização” de caráter paliativo (afinal, a favela não é nem urbana nem racional...). A mesma polícia que atua cordialmente nos bairros de classes média e alta é aquela que atua com violência na periferia mantendo as coisas (e as pessoas) nos seus devidos lugares, isto é, nos lugares instituídos por essa ordem social. Para exemplificar, vamos ver o que cantam os soldados da Polícia Militar durante seu treinamento: “O interrogatório é muito fácil de fazer/pega o favelado e dá porrada até doer/o interrogatório é muito fácil de acabar/pega o bandido e dá porrada até matar” (jornal *O Globo*, 24 de setembro de 2003)²⁶. Nessa “música” podemos ver a crueldade com que a instituição percebe e trata os moradores desses espaços. Reparem que o favelado da segunda linha é o bandido da quarta. Para a instituição, bandidos e favelados são muito parecidos e, em diversos momentos, são iguais.

O *hip-hop* constrói uma rede discursiva crítica a essa formulação hegemônica e parte de uma interessante formulação da segregação sócio-espacial. Quando os Racionais Mc’s, um dos mais importantes e influentes grupos de rap do Brasil, criam a música “Periferia é periferia (em qualquer lugar)”, permitem-nos pensar o caráter globalizado da periferia. Em outras palavras, podemos pensar que a periferia está por todo o espaço desde que exista um centro que a subordina a partir de relações de poder heterônomas. Assim, existe um caráter global para a periferia – um espaço marcado pela inexistência ou precariedade de serviços públicos, elevado grau de violência, desemprego (ou subemprego), baixa renda, indicadores sociais ruins ou péssimos etc. – , mas que, ao mesmo tempo, possui suas singularidades. A letra é a seguinte:

²⁶ Uma referência a esse episódio, utilizando a mesma citação acima, encontra-se em Souza e Rodrigues (2004).

Periferia é periferia. “Milhares de casas amontoadas”.
 Periferia é periferia. “Vacilou, ficou pequeno. Pode acreditar”.
 Periferia é periferia “Em qualquer lugar. Gente pobre”.
 Periferia é periferia. “Vários botecos abertos. Várias escolas vazias”.
 Periferia é periferia. “E a maioria por aqui se parece comigo”.
 Periferia é periferia. “Mães chorando. Irmãos se matando. Até quando?”.
 Periferia é periferia. “Em qualquer lugar. É gente pobre”.
 Periferia é periferia. “Aqui, meu irmão, é cada um por si”.
 Periferia é periferia. “Molecada sem futuro eu já consigo ver”.
 Periferia é periferia. “Aliados, drogados, então...”.
 Periferia é periferia. “Deixe o crack de lado, escute o meu recado”.
 (Racionais MC’s, “Periferia é periferia [em qualquer lugar]”
 CD Sobrevivendo no Inferno, 1998).

A letra descreve o conteúdo sócio-espacial da periferia. As imagens são contundentes e conseguem conciliar a questão do racismo e classe, destacando a condição do negro de duplamente explorado e marginalizado (“Em qualquer lugar. Gente pobre [...] E a maioria aqui se parece comigo”). As casas amontoadas, consequência de um processo de urbanização calcado na espoliação urbana (KOWARICK, 1993); os botecos abertos e as escolas vazias são um retrato da ausência do Estado como provedor de direitos básicos, como educação; mães chorando, irmãos se matando na violência cotidiana do tráfico de drogas, conflitos com a polícia e desentendimentos do dia-dia; são todos elementos que caracterizam as periferias não só de São Paulo ou do Brasil, mas do mundo. Por isso, ao mesmo tempo em que existe um forte laço com o espaço de referência subjetiva, o *hip-hop* contém um elemento de caráter global que caracteriza a cidade brasileira do capitalismo semiperiférico, que é a constituição de espaços de pobreza, segregação e exploração do trabalho baseados em macros e micros estruturas, mecanismos e práticas de poder disseminadas pelas diversas práticas humanas: no trabalho, na economia, na produção de subjetividade e de desejo, na política etc.

A caracterização da periferia continua com o trecho a seguir, também do grupo Racionais MC’s:

60% dos jovens de periferia sem antecedentes criminais já sofreram violência policial; a cada quatro pessoas mortas pela polícia, três são negras; nas universidades brasileiras, apenas 2% dos alunos são negros; a cada quatro horas um jovem negro morre violentamente em São Paulo; aqui quem fala é Primo Preto, mais um sobrevivente (Racionais MC’s, “Capítulo 4, Versículo 3”, CD Sobrevivendo no Inferno, 1998).

Nesse trecho o conteúdo étnico fica mais explícito e é contextualizado a partir da análise da violência policial praticada em favelas e periferias e do acesso do negro ao ensino superior. Os dados citados são de início do ano 2000 e possuem

certa veracidade²⁷. No entanto, o que nos interessa diretamente é a clareza que os protagonistas têm da situação do negro da sociedade brasileira quando comparam os índices de violência e de acesso à educação, dois indicadores conflitantes, bem distantes um do outro, sendo que o primeiro está diretamente associado à morte, ao fim de uma vida e o outro relacionado às possibilidades e chances de um futuro melhor (ainda que incerto). As mortes violentas e a arbitrariedade policial estão concentradas nos mais pobres e, principalmente, nos negros. Enquanto estes morrem mais do que os brancos, o seu acesso à educação superior é vetado.

A introdução do CD *Traficando Informação* (1999), de MV Bill, também possui uma conotação crítica em relação à segregação:

MV Bill está em casa! Pode acreditar/ Vamos fazer uma longa viagem/Não para o Inferno/Tão pouco ao Paraíso/mas uma viagem na vida dura/Na vida simples, na vida triste/De muitas pessoas que como nós/Vivem às margens da sociedade. Vivem sem voz, acuadas e oprimidas/Vamos fazer uma longa viagem/Numa cidade que segue sofrendo/Que sofre vivendo, que chora sorrindo e sangra sem choro/Que tenta mudar o destino traçado para os filhos seus/Uma viagem de ida e volta a uma Cidade chamada de Deus.

A Cidade de Deus (CDD) não é o Inferno, mas é um espaço evidentemente marcado por desigualdades, onde seus moradores tentam “mudar o destino traçado”. Ao mesmo tempo em que a crítica é feita, existe um componente de atividade, de capacidade de ação dos moradores, que não são apenas vítimas incapazes de agir, mas ao contrário, são protagonistas dotados de algum grau de potência para agir e pensar com o objetivo de melhorar suas condições de vida. Aspecto semelhante possui a música do *rapper* PJ (Preto Júnior).

Nasceu e cresceu numa favela. Irmão, ainda temos tempo de buscar outros caminhos. Nessa luta você não está sozinho, a jornada é árdua e o caminho estreito. Mas ainda temos um coração batendo no peito. Forte na vontade de lutar, dispostos a não se sujeitar. Um negro como eu e você que não quer e não vai se corromper (PJ “Noite Suburbana”, CD P Júnior Filho de Preto, 2002).

Quando MV Bill diz que “se você tiver coragem vem aqui pra ver/ a sociedade dando as costas para a CDD/ Traficando informação/ Convivendo diariamente com essa situação” (MV Bill, *Traficando Informação*) ele está su-

²⁷ Seria interessante e necessário fazer uma discussão sobre os dados das condições de vida na sociedade brasileira; no entanto, seria necessário um outro trabalho para dar conta dessa análise. Por isso, vamos nos ater ao conteúdo político do discurso e seu significado para os protagonistas. Os dados citados na música provavelmente foram divulgados pelos jornais na ocasião da escrita da letra, afinal, são músicos que primam pela informação que estão passando.

gerindo uma relação desigual de poder. A sociedade dando as costas para a CDD não é apenas uma metáfora, mas um processo político e econômico em curso, onde a sociedade instituída pouco se esforça para resolver efetivamente o problema. Podemos constatar um discurso e uma prática cada vez mais intolerante e autoritária em relação às favelas e periferias, onde a “sociedade” (geralmente associada às classes médias e elites nos discursos do *hip-hop*) exige uma resposta pelo viés do planejamento (através da proibição da construção de casas, remoções e demolições, com poucas propostas de habitação popular) e da segurança pública (reduzida ao seu aspecto policial, de prender e executar traficantes, por exemplo) e não na superação das desigualdades. Além disso, observamos a proliferação de ONGs ligadas aos direitos humanos, à educação e ao “empreendedorismo” nas favelas, que pouco contribuem para a superação dos conflitos e contradições e apostam em soluções paliativas.

Um dos aspectos mais significativos e criticados pelo *hip-hop* é a relação da instituição policial com os moradores de favelas e periferias. A relação entre favelas, periferias, seus moradores e a polícia é um ponto de constante conflito e tensão: “a polícia é preconceituosa e racista, mano. Aqui em São Paulo, preto não pode ter as coisas, tem que ficar provando de onde veio, de onde comprou, mostrar as notas fiscais do barato”²⁸. A relação de violência e da arbitrariedade tem que mudar; para o *hip-hop*, não é possível que o braço armado do Estado perpetue suas ações violentas contra uma população pobre, trabalhadora e que possui gigantescas dificuldades de reivindicar seus direitos e ter acesso a canais institucionais que lhe garantam seus direitos constitucionais²⁹. O discurso dos *rappers* sobre esta questão é extremamente contundente, como veremos a seguir:

Toda vez é a mesma estória criança correndo mãe chorando chapa quente tiro pra todo lado silêncio na praça o corpo de uma inocente chega a maldita polícia chega a polícia o medo é geral armado fardado carteira assinada com ódio na cara pronto para o mal é mais um preto que morre ninguém me socorre [...] Quando a polícia invade a favela espalha terror e medo. É gente da gente

²⁸ Mano Brown, em entrevista na revista *Caros Amigos Especial* n. 3, p. 18, 1998.

²⁹ Vale lembrar que, no Rio de Janeiro, na gestão dos ex-governadores Anthony Garotinho e Rosinha Matheus, os moradores de favelas envolvidos em protestos nas ruas da cidade (geralmente parando o trânsito, apedrejando e queimando ônibus) foram diretamente enquadrados nos artigos de formação de quadrilha e associação ao tráfico. Seria ingenuidade de nossa parte acreditar que em alguns protestos o tráfico não seja o principal articulador, mas também não podemos negligenciar a ação direta dos próprios moradores frente a determinadas arbitrariedades. Não podemos aceitar o pré-julgamento das autoridades, o que constituiu um ato flagrante de desrespeito aos direitos constitucionais.

que não nos entende usam de violência um corpo estendido no chão nadando numa poça de sangue é consequência do despreparo daqueles que eram para dar segurança [...] É complicado ser revistado por um mulato fardado que acha que o preto favelado é o retrato falado. Sempre foi assim covardia até o fim a porrada que bate na cara não dói no playboy, pq só dói em mim programado para matar atire depois para perguntar se ele trabalhava ou se traficava só sei que deitado no chão ele tá e gera revolta na cabeça da comunidade que é marginalizada pela sociedade que se cala escondida no seu condomínio (MV Bill e Chorão, “Cidadão comum refém”, CD Declaração de Guerra, 2002).

E lá vão eles na visita à favela/ irão extorquir, bater, matar quem estiver dentro dela [...] são corruptos, desonestos e covardes/ é melhor parar com os elogios antes que ouçam e me matem/ Deus, afaste das favelas os policiais/ eu não me conformo com esses fatos reais (MR Boca, “Fatos Reais”, 2001, grifos nossos”).

A questão da violência policial nos remete diretamente ao grave problema do desenvolvimento do tráfico nas cidades brasileiras, em especial, na cidade do Rio de Janeiro. Sobre essa questão, as passagens a seguir são importantes:

Feio e esperto, com uma cara de mau, a sociedade me criou, mais um marginal/ eu tenho uma nove e uma HK/com ódio na veia pronto para atirar (MV Bill, “Soldado do morro”, CD Traficando informações, 1999)³⁰.

[...] Aqui estou eu jogado no chão a nova atração que atrai a multidão... o chão tá quente, queimando meu peito. Alguém passa a mão na minha cabeça do lado direito e enxuga a lágrima que escorre do meu rosto, caí de olho aberto vendo tudo fosco [...] decepção para o meu pivete, ver o seu pai morrer aos dezessete (“Soldado morto”, CD Declaração de Guerra, 2002).

E continua:

Conheço essa mão alisando meu queixo é da minha velha que não agüenta e me dá um beijo, mexe a cabeça de forma negativa parece não acreditar que tiraram minha vida, segura minha mão e olha para o alto enquanto meu sangue se mistura com o asfalto (“Soldado morto”, CD Declaração de Guerra, 2002).

O refrão é o seguinte: “eu só queria viver, eu só queria sonhar, a sedução me levou e me fez naufragar”.

As imagens criadas pela música não poderiam ser mais fortes e contundentes. Temos aqui o final das tragédias. O soldado, criado pelas contradições e desigualdades da sociedade, bem como mediações subjetivas individuais, é morto aos dezessete anos com o aval das classes médias a altas da sociedade brasileira. Para esses segmentos da sociedade fica a sensação do dever cumprido, é “saldo negativo menos um marginal”³¹.

³⁰ A nove é uma referência às pistolas de 9 mm e HK é uma metralhadora russa.

³¹ MV Bill, Soldado do morro. CD Traficando informações (1999).

Mostrar o fim da tragédia possui um aspecto didático importante. De forma geral, o *hip-hop* é crítico à ação do tráfico nas favelas e periferias urbanas, concebendo-a como fonte de violência e tirania que recai sobre os próprios moradores desses espaços. O tráfico é visto como um perigo, como algo negativo, com uma grande capacidade de desagregar famílias, comprometer sonhos, projetos e relacionamentos. Nesse sentido, o *hip-hop* entende o tráfico como um perigo para moradores de favelas e periferias, particularmente jovens, que figuram entre os principais componentes das quadrilhas. Ao mesmo tempo, o *hip-hop* condena de forma contundente a política de enfrentamento levada a cabo pelo Estado e apoiada pela maior parte das classes médias e elites brasileiras. O *hip-hop* entende o tráfico como um complexo resultado de contradições e desigualdades socioeconômicas³², aliado a uma poderosa produção de subjetividade consumista e individualista³³, bem como por mediações subjetivas individuais. Por isso, a melhor forma de combatê-lo é investindo em políticas de geração de emprego e renda, melhorias na educação e saúde, implementação de infraestrutura urbana básica etc., ao invés de uma política de enfrentamento cujos principais resultados são um elevado número de mortes (de policiais, traficantes e inocentes) e pouca eficiência em acabar com as quadrilhas³⁴.

Essas duas críticas principais realizadas pelo *hip-hop* são a base da proposição de novas formas de relações sociais calcadas em ideais de emancipação, justiça e igualdade. A crítica é feita para ressaltar a possibilidade e a necessidade real de superar as relações heterônomas que constituem a sociedade contemporânea.

O HIP-HOP E O “DIREITO À CIDADE”: A EMERGÊNCIA DE NOVOS PROTAGONISTAS

Destacamos que o *hip-hop* não deve ser considerado apenas uma manifestação cultural ou estética. Ele é, de fato, um ativismo social, com um grande

³² Em diversos casos o tráfico oferece vantagens econômicas muito maiores do que um emprego mal remunerado, aumentando consideravelmente a renda familiar.

³³ É inegável que um dos motivos que levam os jovens para o tráfico é a possibilidade de aumentar sua renda para consumir produtos e serviços modernos, bem como aumentar seu *status* social exibindo poder mediante sua posição na cadeia hierárquica de uma quadrilha.

³⁴ Acabar com o tráfico requer uma ampla política de desenvolvimento socioeconômico associada a uma profunda reforma institucional no aparato policial, uma vez que a existência do tráfico depende da corrupção dessa instituição.

potencial questionador, crítico e pedagógico que pode ser a base de importantes conquistas de cidadania. Além disso, devemos salientar que a vertente mais crítica do *hip-hop* deve ser considerada um autêntico movimento social, por colocar como horizonte processos de transformações efetivas na sociedade.

A potencialidade político-pedagógica do *hip-hop* pode e deve ser utilizada para mobilizar e organizar pessoas em torno de organizações que possam emergir como efetivos protagonistas políticos nas cidades brasileiras. Através de suas organizações, o *hip-hop* promove projetos culturais e educacionais, cursos profissionalizantes (produção audiovisual, por exemplo), geração de emprego e renda (*shows*, gravação, produção e comercialização de CDs), que somados à produção político-cultural do movimento criam um ambiente favorável à mobilização política.

O *hip-hop* visita velhas (mas ainda atualíssimas) questões, como a segregação sócio-espacial, as desigualdades socioeconômicas, o racismo, a violência policial a partir de outros olhares e lugares, construindo um discurso próprio e autêntico. Esse ponto é fundamental, pois se queremos construir uma sociedade mais justa e solidária, é crucial que se ouçam essas vozes, que por tanto tempo foram silenciadas.

O conjunto crítico do *hip-hop* pode nos fornecer elementos para se pensar um planejamento urbano crítico e alternativo, uma vez que ele nos permite fazer uma leitura diferente da cidade e da sociedade a partir de um ativismo social singular, que traz suas próprias questões, que coloca os problemas a sua maneira. Dessa forma, é possível que possamos apreender elementos dessa crítica que nos permitam pensar em novas formas de democratização radical do planejamento e da gestão urbana, assim como incorporar uma ampla discussão sobre o racismo dentro e para além do planejamento e da discussão da cidade.

É possível ver no *hip-hop* um protagonismo sócio-espacial que permite às periferias e favelas produzirem suas próprias ideias, seus próprios intelectuais, uma economia alternativa através da apropriação dos meios de produção e das técnicas disponíveis. Essa perspectiva é extremamente importante, pois aponta para a construção de uma autonomia política desses protagonistas. Quando a periferia e a favela são capazes de produzir ideias, análises, novas formas de produção, ela fala, pensa e age por si própria. Existe um ganho de autonomia e independência em relação aos setores das elites e das classes médias intelectualizadas comprometidas com a construção de uma nova sociedade. Dessa forma,

não é necessário que intelectuais sejam os porta-vozes dessa população, mas ela própria assume um papel protagonista de dizer o que pensa.

A partir do *hip-hop* podemos pensar em construir uma nova cidade, logo, uma nova sociedade, que rompa com o primado da propriedade privada sobre os direitos e sobre a vida, em que a dignidade, a solidariedade e a autonomia sejam os norteadores das novas relações sociais e da organização sócio-espacial. Uma organização sócio-espacial pautada na liberdade e na vida e não nas desigualdades, nos desmandos e nas relações heterônomas.

BIBLIOGRAFIA

- CASTORIADIS, Cornelius. *A instituição imaginária da sociedade*. Rio de Janeiro. 1982.
- GUATTARI, Felix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: Cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 1986.
- HAESBAERT, Rogério. *O mito da desterritorialização*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.
- HENRIQUES, Ricardo. Desigualdade racial no Brasil: evolução das condições de vida na década de 90. *Texto para discussão – IPEA*, Rio de Janeiro n. 807, jul. 2001.
- HERSCHMANN, Micael. *O funk e o hip-hop invadem a cena*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2000.
- KALILI, Sérgio. Mano Brown. *Caros Amigos*, São Paulo, ano 1, n. 10, jan. 1998.
- _____. Movimento Hip Hop. *Caros Amigos*, São Paulo, edição especial, n. 3, set. 1998.
- KOWARIC, Lúcio. *A espoliação urbana*. São Paulo: Paz e Terra, 1993 [1973].
- MESUMECI, Leonarda; RAMOS, Sílvia. *Elemento suspeito*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- MR BOCA. Entrevista. Disponível em: <<<http://www.bocada-forte.com.br>>>. Acesso: em 14 out. 2002.
- _____. *Fatos Reais*. Cassete demonstração dado ao autor em 2001. Fita cassete.
- MV BILL. *Traficando Informação*. BMG e Natasha Records, 1999. Compact Disc.
- _____. Declaração de Guerra. BMG e Natasha Records. 2002. Compact Disc.
- O GLOBO. Seção Carta dos leitores. Rio de Janeiro, 25 dez. 2001.
- _____. Seção Carta dos leitores. Rio de Janeiro, 27 dez. 2001.
- _____. Seção Rio. Rio de Janeiro, 24 set. 2003.
- _____. Coluna de Anselmo Gois. Rio de Janeiro, 28 dez. 2007.
- PERLMAN, Janice. *O mito da marginalidade: favelas e política no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.
- PIMENTEL, Spansy. *O livro vermelho do hip-hop*. 1997. Monografia (Conclusão de Curso de Graduação em Comunicação Social) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

- PJ. P JÚNIOR FILHO DE PRETO. *Dyak, Afirma e Diáspora Africana*. 2002. Compact disc.
- QUAINI, Massimo. *Marxismo e Geografia*. São Paulo: Paz e Terra, 1979 [1974].
- _____. *A construção da Geografia Humana*. São Paulo: Hucitec, 1983 [1975].
- RACIONAIS MC'S. *Sobrevivendo no Inferno*. Cosa Nostra, 1998. Compact Disc.
- _____. *Nada como um dia após o outro*. Cosa Nostra. 2002. Compact Disc.
- RAFFESTIN, Claude. *Por uma Geografia do poder*. São Paulo: Ática, 1993 [1980].
- RELPH, Edward. *Place and placeness*. London: Pion, 1976.
- REVISTA RAP Brasil, São Paulo: Editora Escala, ano 1, n. 3, 4, 5.
- ROCHA, Janaína et al. *Hip-hop: A periferia grita*. São Paulo: Fundação Teseu Abramo, 2001.
- SACK, Robert. *Human territoriality: Its theory and history*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
- SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: Técnica e tempo. Razão e emoção*. São Paulo: Hucitec, 1996.
- _____. *Por uma Geografia Nova*. São Paulo: EDUSP, 2002 [1978].
- SILVA, Eliane Sousa. *O movimento comunitário de Nova Holanda: na busca do encontro entre o político e o pedagógico*. 1995. 146 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Departamento de Educação, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- SOUZA, Marcelo aio2aarioLopes de. “Espaciologia”: uma objeção (Crítica aos prestigiamentos pseudocríticos do espaço social). *Terra Livre*, São Paulo, v. 3, n. 5, p. 21-45, jan./jun., 1988.
- _____. O que pode o ativismo de bairro? Reflexões sobre as limitações e potencialidades do ativismo de bairro à luz de um pensamento autonomista. 1988b. 241 f. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Instituto de Geociências, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio De Janeiro.
- _____. O Território: sobre espaço e poder, autonomia e desenvolvimento. In: CASTRO, Iná Elias de; GOMES, Paulo Cesar da Costa; CORRÊA, Roberto Lobato (Org.). *Geografia: conceitos e temas*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995. P. 77-116.
- _____. *O desafio metropolitano: um estudo sobre a problemática sócio-espacial nas metrópoles brasileiras*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.
- _____. *A prisão e a ágora: reflexões em torno da democratização do planejamento e da gestão das cidades*. Rio de Janeiro. Bertrand Brasil. 2006.
- SOUZA, Marcelo Lopes; RODRIGUES, Glauco Bruce. *Planejamento urbano e ativismos sociais*. São Paulo: Editora da UNESP, 2004.
- TUAN, Yi-Fu. *Espaço e lugar: A perspectiva da diferença*. São Paulo: DIFEL, 1983 [1977].

Recebido em: 28/01/2009

Aceito em: 03/03/2009