

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE GEOGRAFIA

Felipe de Moraes Nogueira

A crise da cidade e a crise da arte a partir do Hip Hop e do rap
Urbanização Crítica, Cotidiano e Espaço Vivido.

SÃO PAULO,
JULHO, 2015

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE GEOGRAFIA

Felipe de Moraes Nogueira

A crise da cidade e a crise da arte a partir do Hip Hop e do rap
Urbanização Crítica, cotidiano e espaço vivido.

Trabalho de Graduação Individual apresentado ao
Departamento de Geografia da Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo para obtenção do título de Bacharel em Geografia.

Orientadora: Profa. Dra. Amélia Luisa Damiani

SÃO PAULO,
JULHO, 2015

NOGUEIRA, Felipe de Moraes. “A crise da cidade e a crise da arte a partir do Hip Hop e do rap: Urbanização Crítica, Cotidiano e Espaço Vivido”. Trabalho de Graduação Individual. DG/FFLCH/USP. São Paulo, 2015.

Resumo

Este texto busca sintetizar os resultados da pesquisa intitulada “Hip Hop e urbanização crítica: contradições do vivido no processo de reprodução social da metrópole de São Paulo”, a qual foi realizada a partir de algumas indagações sobre o ritmo musical rap (ritmo e poesia, em inglês) e suas possíveis leituras do urbano, da urbanização e das contradições de tal processo social, espacial, econômico e político, mas também envolvido em fortes tendências culturais, em uma relação entre obra e produto, que designa as contradições entre apropriação e propriedade.

Dessa forma, consideramos aqui uma abordagem que busque enfatizar a produção social do espaço e suas contradições a partir de um ponto de vista que inclua as representações desse espaço social, o concebido; os espaços de representação, o vivido e, por fim, a prática espacial, o percebido (LEFEBVRE: 1974). Tais elementos nos possibilitarão almejar uma interpretação da realidade social das periferias urbanas, em especial no caso da metrópole de São Paulo (onde o rap teve maior repercussão no Brasil), a partir da obra de alguns grupos de rap, que evidenciam uma análise da vida urbana e das práticas que alienam a totalidade dessa vida, a saber, aquelas vinculadas ao espetáculo, à segregação espacial e a violência que decorre dessas práticas.

Palavras Chaves: urbanização crítica; bens culturais; representações do espaço; dialética centro-periferia; cotidiano; espaço vivido.

NOGUEIRA, Felipe de Moraes. “City Crises and Art Crises through the Hip Hop and Rap: urbanization review, everyday and lived space”. Trabalho de Graduação Individual. DG/FFLCH/USP. São Paulo, 2015.

Abstract

This text seeks to synthesize the results of the survey entitled "Hip Hop and urbanization critical: contradictions of lived in the process of social reproduction of the metropolis of São Paulo", which was held from some inquiries about the musical rhythm rap (rhythm and poetry, in English) and its possible readings of the urbanization and urban contradictions in such social process spatial, economic and political, but also involved in strong cultural trends, in a relationship between work and product, which designates the contradictions between ownership and property.

Thus, we consider here an approach that seeks to emphasize the social production of space and its contradictions from one point of view that includes representations of this social space designed; the spaces of representation, the lived and, finally, spatial practice, the perceived (LEFEBVRE: 1974). Such elements will make us strive for an interpretation of the social reality of the urban peripheries, in particular in the case of the metropolis of São Paulo (where rap had greater repercussions in Brazil), from the work of a few rap groups, which show an analysis of urban life and practices that alienate the totality of life, namely, those related to the show, the spatial segregation and the violence that stems from these practices.

Key words: urbanization review; cultural goods; representations of space; dialectic center-periphery; daily life; space lived.

Agradecimentos

Aos meus pais pelo apoio na vida desde sempre. Aos meus irmãos mais velhos e ao irmão só 3 minutos mais velho, Henrique (marcha), pela companhia de 25 anos de convivência e aprendizado.

A Amélia, pela orientação e preocupação com que sempre me tratou, desde o primeiro momento, na disciplina de geografia urbana I, em 2009. A outros professores que foram importantes interlocutores durante a graduação: Dieter, Manoel, Anselmo. Ao Glauco, pelas diversas leituras de relatórios de pesquisa, do texto final e pela camaradagem na vida e nos estudos, sem separá-los. Ao Daniel, também pela leitura atenta dos relatórios iniciais e do texto final e também pela camaradagem, discussões e debates.

As pessoas que participaram comigo na AGB São Paulo e AGB Nacional, em especial Natália e Tarzan, pelo incentivo e motivação para que eu terminasse esse texto.

Aos amigos mais próximos e frequentemente presentes: Bruno (Necas), pelas conversas e pelos conselhos. Ao Bruno (Xavito), pelas conversas nos momentos complicados e pela força nas diversas travessias dessa vida, principalmente na de Januária. Ao Bruno (Peres), pela camaradagem extrema, desde 2008, nas virações e nas conversas sobre essa vida quase morta. Ao Pedro, pelas conversas e conselhos e pelo reconhecimento recíproco do vazio e da necessidade de preenchê-lo.

Aos amigos do Coletivo Sendero e Sebo Avalovara, com quem convivi quase diariamente nesses últimos anos.

Aos amigos dos Cordiais, com quem pude viver alguma dimensão possível do jogo, mas também com quem aprendi muitas coisas para além do futebol.

Ao areião e o okinawa, minhas únicas terapias durante todo o período de graduação.

A casa da Rua das Academias, 38 e seus moradores atuais e antigos, mas principalmente o Claudinho, o Pig, a Nathalee, a Carol, o Haind, o Miguel, o Theo.

A tantos outros amigos queridos, alguns já não tão presentes e próximos como em outros períodos, mas que não vou ficar listando aqui, porque sabem que compartilham e compartilharam comigo experiências que nos movimentaram e, de alguma forma, ainda estão nos movendo e sempre nos surpreendendo.

Índice

Apresentação.....	1.
Introdução.....	3.
Capítulo 1	
1. Metodologia e discussões teóricas: entre a crise da arte e a crise da cidade.....	8.
1.1. Cultura, arte e capitalismo: realidade social periférica nas tramas da estética e da política.....	11.
Capítulo 2	
2. Hip-Hop e periferia: a produção do espaço e das representações sócio-espaciais.....	20.
2.1. O Hip-Hop: cultura de rua, ativismo político e indústria cultural.....	23.
2.2. O Hip-Hop no Brasil e a autorepresentação da periferia.....	30.
Capítulo 3	
3. O rap nacional e suas leituras da realidade social periférica brasileira.....	37.
3.1. Dialética negativa da malandragem e a arte de sobreviver nas periferias brasileiras: redenção e revolução no rap nacional.....	42.
4. Considerações Finais.....	48.
5. Referências bibliográficas.....	53.

Apresentação

Já dizia o Sabotage, rapper morto em São Paulo por ter ousado contrariar as estatísticas do sistema cantando rap, que “**o rap é compromisso, não é viagem**”. Após ter ensaiado uma forma de relação entre a urbanização crítica e o rap, não posso deixar de notar aqui que muitas pessoas são gratas ao rap, ao seu significado de elucidar emoções vividas e compartilhadas por milhões de pessoas, sobreviventes a vida cotidiana das periferias, favelas e quebradas do Brasil e do mundo. Há os que chegam a agradecer ao rap, como quem agradece mesmo a uma revelação divina, mas um deus de pés no chão, pois que nos redime das alienações de morte e obriga-nos a caminhar com humildade e com a cabeça erguida. O rap foi importante pra muita gente mudar de vida e, por incrível que pareça, não é uma religião, mas é, para muitos, um compromisso.

No fim do segundo semestre de 2011, ocorria em Juiz de Fora – MG, o Encontro Nacional de Ensino de Geografia – Fala Professor, no qual encontrei um amigo que até então eu havia tido pouco contato, mas que sempre esteve próximo aos grupos de estudos do LABUR, bem antes de eu mesmo sequer pensar em fazer geografia. O amigo, que era um mito entre os geógrafos do encontro, não por sua capacidade teórica, mas pela sua experiência prática de vida, almoçou comigo e depois tomamos um trago de cachaça e proseamos cerca de 30 minutos sobre a possibilidade de se estudar as periferias urbanas a partir do discurso do rap e das demais práticas da expressão artística Hip-Hop. Esse amigo, com o qual só estreitei laços de amizade a partir dessa prosa de bar, é o Alexandre Souza da Rocha, que veio a falecer poucos meses depois desse encontro. Se não fosse pela motivação daquele diálogo, naquele encontro (os encontros ainda possibilitam encontros), talvez eu nunca tivesse levado a sério essa pesquisa.

É necessário, aqui, já delimitar que o rap não é o Hip-Hop e que o Hip-Hop também não é o rap. O rap, que analiso de forma panorâmica neste trabalho, é uma das formas estéticas do Hip-Hop. A estética do

rap me chama a atenção porque ela não deixa nossos ouvidos passarem alheios ao que é cantado. O canto-fala-narrativa envolve um vivido extremamente dilacerado pela experiência de alienação e expropriação das possibilidades de reprodução social, espacial e históricas nas metrópoles do mundo moderno.

Tudo começou nas discussões sobre a dialética centro-periferia, dialogando desde o início com o Alexandre: a centralidade buscava filtrar os conteúdos da contradição. A orientação da Amélia acolheu esta pesquisa, sempre com muita atenção e possibilitando outras aberturas e diálogos possíveis. Daí surgiu a ideia de relacionar a crise da cidade com a da arte, encontrando no rap um ponto para dialogar esses momentos, pois as situações vividas-narradas nas letras de rap nos apresentavam o cenário de um processo de urbanização crítica, o qual nos interessa desde nossas primeiras incursões nas teorias acerca da geografia urbana.

De tal maneira, nossa aproximação da geografia com a música, ou a forma da canção - se é que o rap pode ser enquadrado nesta forma – se deu não por uma preocupação que está posta para uma geografia cultural: a de trazer formas de linguagem e representações para o âmbito da geografia científica; mas sim considerar dentro da própria crise da geografia enquanto ciência do espaço, a crise da produção do espaço social e suas formas de alienação e representação no cotidiano das grandes metrópoles, lócus da produção do Hip Hop e do rap.

Introdução

O texto aqui apresentado visará expor algumas considerações que foram possíveis realizar acerca da pesquisa intitulada inicialmente “O Hip Hop em vias urbanas”. Tal título já trazia subjacente a realização de uma pesquisa que não se debruçasse apenas sobre um ritmo musical, mas que se voltasse para as formas sociais em que a arte, entendida aqui enquanto esfera destacada da totalidade social, representasse uma dada realidade social complexa, por se tratar de uma realidade também espacial, aquela das periferias urbanas.

Tal tratamento do tema buscou as origens históricas da formação do ritmo rap, que se realizou através de momentos específicos em cada contexto espacial específico, mas que, por outro lado, esteve intimamente referenciado em um aspecto comum, a saber, no processo de produção de uma urbanização crítica, a partir do qual um contingente populacional não mais rentável para o capital fica a mercê de formas cada vez mais precárias de sobreviver nas grandes metrópoles, através do trabalho. Esta crise do urbano, enquanto promessa de uma vida urbana para todos, acaba por admitir a impossibilidade do urbano senão enquanto segregação, coerção e fragmentação (LEFEBVRE: 1974).

A partir desses aspectos mais gerais, a pesquisa teve que se voltar para aspectos específicos da canção, principalmente para aqueles que dizem respeito às narrativas, enquanto elemento possível de sintetizar uma experiência da realidade social-histórica das periferias urbanas. Para isso, buscou-se aproximar-se das relações entre vida cotidiana e o vivido, enquanto resíduos do possível-impossível da experiência devastadora de reprodução social na metrópole, considerando mais especialmente o caso de São Paulo, cidade onde o movimento Hip-Hop teve maior destaque no Brasil.

A partir de então a pesquisa passa a se intitular “Hip-Hop e urbanização crítica: contradições do vivido no processo de reprodução da metrópole de São Paulo”. A mudança se realizara por um desenvolvimento acerca das questões que envolviam nosso objeto de estudo, principalmente aquelas em que o conceito de crise pudesse nos ser útil. Se há por um lado uma crise da cidade

para que haja um processo concomitante de urbanização, há, da mesma forma, uma crise da arte, onde o esvaziamento de sentido das coisas leva à organização de um sentido por meio das ideologias e, dessa forma, da arte enquanto uma forma de organizar e orientar a alienação social. Este ponto de visão nos permitirá alçar nossa crítica acerca das formas espetaculares, as quais nem as mais veementes críticas escapam, nem mesmo aquela feita pelo rap. Contudo, nos permitirá também analisarmos até onde o rap não acaba entrando em conflito com a arte feita para simples entretenimento, pois, pelo contrário, muitas canções de rap colocam o dedo na ferida da sociedade de classes que a democracia liberal busca não mexer.

Os estágios em que a pesquisa se desenvolveu não podem ser aqui medidos e quantificados. Há que se notar que um processo de pesquisa pode passar por vários estágios sem nunca se fechar em um único resultado. Portanto, para sintetizar nosso processo de desenvolvimento da pesquisa, não poderemos aqui tratar de muitos aspectos que ainda não estão completamente formulados, mas que apontam para um caminho possível de tratamento do nosso objeto inicial, que se modificou em uma multiplicidade de questões que poderíamos nos debruçar. Contudo, nos ateremos a três momentos que sintetizam nossas considerações:

1. Localizar o sentido do rap na experiência social da urbanização, considerando as particularidades históricas e sociais em que essa se realizou:

Há uma localização geográfica e histórica do movimento Hip Hop. A dialética centro-periferia seria aqui uma explicação possível para o surgimento dessa expressão artística e cultural. No entanto, a tradição, o particular de cada lugar onde esse movimento se desenvolveu, também deve ser considerado para localizar o movimento a partir de suas relações com as relações de produção de uma determinada sociedade.

O rap seria localizado como uma interpretação dos processos de periferização urbana. Em todos os lugares onde ele foi praticado, havia uma

população majoritariamente pobre e negra¹ sendo expulsa para áreas distantes dos centros urbanos, que foram se especializando em vários países desenvolvidos e subdesenvolvidos. No Brasil não foi diferente, e a cidade de São Paulo pode ser um exemplo dessa relação entre o aparecimento do rap e a produção de uma cidade cada vez mais segregada e condicionada pelo valor de troca, e pela violência que dele decorre.

2. A produção da urbanização crítica enquanto crise da cidade e como o rap pode representar a crise da arte, a necessidade de se dizer de forma cada vez mais bruta aquilo que antes era produzido como ideologia, como representação desvinculada da realidade e de suas contradições:

Consideramos o rap no Brasil a partir da formação de um proletariado que não podendo mais se inserir formalmente no mercado de trabalho irá ter que buscar em vias informais e precárias (o crime, a esmola, o tráfico, a prostituição, entre outras formas de reprodução da sobrevivência que não garantem muitas vezes nem mesmo a reprodução cotidiana) outras formas de se reproduzir em um espaço social abstrato, que se realiza a partir de uma lógica social e política em que a urbanização não pode se dar para todos.

A crise dos conteúdos da cidade impõe a realidade urbana e suas contradições próprias. O urbano aponta para um momento em que se perde de vista o caráter conciliador das classes, pois afeta diretamente a vida cotidiana de milhões de pessoas. Muitas letras de rap narram esse conflito de classes visto a partir das relações cotidianas, através das quais as pessoas acabam

¹ Essa pesquisa não escolheu se debruçar especificamente sobre a questão dos negros e da luta dos afrodescendentes, a qual é de extrema importância para um entendimento do movimento Hip-Hop. Contudo, muitas vezes nos remeteremos a tal questão, se não para dissecá-la em seu conjunto, para ao menos tratar de apontar sua importância na história social brasileira, já que o rap não traz à toa as questões raciais para seu discurso, mas sim elencando aspectos históricos e sociais da condição dos negros no Brasil às condições da classe trabalhadora e pobre, sem, contudo, deixar de lado as particularidades que envolvem a luta dos povos afrodescendentes.

tornando-se um personagem da estrutura social e espacial de reprodução urbana. As diferentes histórias de vida retratam diferentes usos da cidade, reações diversas à mesma lógica de expropriação dos conteúdos da cidade².

A forma de representar essa crise envolve, pois, uma forma de vivenciar a própria crise. A arte é aqui tomada a partir da relação do autor com aquilo que ele produz e em como essa produção está inserida na reprodução das relações sociais de produção. Não nos ateremos a uma crítica de cunho literário, mas sim ao reconhecimento de um processo de alienação espacial e social que, contudo, sugere novas representações e percepções da realidade, uma interpretação propriamente periférica da periferia. O que nos leva a nossa terceira via de abordagem.

3. Uma consideração sobre as narrativas do Hip Hop; os rappers e a representação de um vivido comum, através do qual a periferia pode ter voz, falar sobre ela mesma:

O que essas narrativas representam? De onde elas partem e quais são seus interlocutores, pois toda experiência deve buscar interlocução. Neste sentido, buscamos nesta pesquisa localizar o sentido da narrativa para a experiência da sociabilidade urbana. A narrativa, aqui, se encontra ligada aos resíduos de uma experiência possível da metrópole. Ela carrega por isso propriedades dialéticas. Ao mesmo tempo em que sugere o fim de uma experiência comum, a de um encontro possível em um espaço voltado para esse encontro (o da cidade), também sugere o estilhaçamento dessa totalidade e, nas fragmentações, a busca por um conflito que não fique velado, mas que seja apontado com o dedo.

O papel do narrador neste sentido é quase religioso, pois opera de maneira a dar conselhos, mostrar que nas periferias a vida vale muito pouco

² Buscaremos no último capítulo ensaiar algumas considerações sobre como esses conteúdos podem ser encontrados a partir de algumas canções do rap nacional.

para o Estado. Daí a busca por narrativas que sirvam de exemplo, mas ao mesmo tempo a chamada para uma prática cotidiana que seja conflituosa com o papel que está posto para que a periferia represente no espetáculo da urbanização

Capítulo 1

1. Metodologia e discussões teóricas: entre a crise da arte e a crise da cidade

Esta pesquisa tem como motivação principal desvendar as formas de alienação espacial, a partir dos estudos da alienação social³. O Hip Hop revela um determinado esforço de desalienação, não sem contradições, que envolve um conjunto de práticas, atitudes e comportamentos voltados para a vida cotidiana das periferias urbanas. A vida transformada em guerra revela um vivido dilacerado, que, contudo, consegue transmitir uma experiência social através de um espaço de representações: o vivido, mesmo sob as determinações do concebido, resgata resíduos do processo de produção das representações do espaço. A abstração do espaço em espaço social homogêneo se depara com a materialidade dos usos e seus sentidos em cada contexto, com a prática social, definindo espaços diferenciais no interior de uma lógica espacial.

Para Lefebvre o vivido é penetrado pelo social e pelas relações de classes. O capitalismo exerce uma influência sobre a produção das relações de produção. A produção da vida cotidiana envolve a produção de uma relação social mediada por formas abstratas de representação do vivido, determinadas pela produção do espaço como espaço abstrato, como abstração do tempo do vivido. Essa objetivação do tempo como espaço envolve a reprodução do espaço urbano, como momento de abstração dos tempos em vista à produção de um espaço social da mercadoria. Os despossuídos desse tempo somos todos nós, viventes do espaço urbano da mercadoria. Entretanto, o vivido (o particular), ao se generalizar enquanto representação (todos somos consumidores do espaço socialmente produzido), não o faz sem com que

³ Minha formação foi e é um processo. Não há como quantificar o peso de cada experiência nos resultados finais (ou parciais) desta pesquisa. Contudo, os estudos coletivos junto aos grupos do Laboratório de Geografia Urbana me possibilitaram uma aproximação dos elementos particulares de minha pesquisa à um movimento de pesquisa coletivo que encontrasse elementos da alienação espacial a partir das formas de alienação clássica. O vivido, o cotidiano e as representações são temas importantes para esse debate, assim também o é o tema da passagem da análise da produção desta sociedade para a da reprodução das relações sociais de produção.

encontre pelo caminho as contradições de uma sociedade em que as formas de uso, mesmo que fragmentadas e condicionadas, estão carregadas de contradições que envolvem os limites da lógica espacial, aqueles provindos de sua essência histórica.

A produção da cidade é lida pelo rap como a história da expropriação de toda uma classe de suas condições de produzirem as próprias vidas. Essa expropriação é espacialmente vivida nas periferias – o processo de urbanização crítica envolve uma produção do espaço orientada pelo necessário movimento de extermínio das populações usadoras, gerando uma população de usuários bem comportados do espaço social (biopolítica).

O rap buscará dar voz às populações periféricas, marginalizadas do espaço especializado das grandes cidades, viventes de uma extrema precarização das condições de vida, bem como das representações da sociedade de consumo. Ao se referir ao consumo o faz de modo a fazer aparecer as contradições latentes geradas pela necessidade em oposição à fruição, contradição apontada por Marx, na essência da produção humana, composta pela tríade trabalho, necessidade e fruição.

O rap nasce da relação prática de expropriação do espaço como fruição, do aprisionamento do vivido à necessidade e ao trabalho. Ele é o momento em que os expropriados irão reclamar uma apropriação do tempo histórico, de uma cultura nascida a partir dos escombros da história, da história dos vencidos que não se renderam. Talvez por isso ele tenha gerado tanto afronto num primeiro momento à cultura burguesa e à história dos vencedores. Contudo o rap não representa uma consciência de classe em termos clássicos e teóricos, mas sim um conteúdo de classe (mais ou menos latente, dependendo da radicalidade de cada grupo), o qual se baseia em uma visão da periferia sobre ela mesma, não sendo, portanto, a imagem que os intelectuais de esquerda criaram sobre a exploração, mas a resposta da própria classe expropriada acerca de seu processo de expropriação.

Dessa forma, o surgimento da revolta contida nas canções de rap e no movimento Hip Hop como um todo revela uma contradição do próprio processo de produção do espaço urbano, pois se trata de apresentar o caráter

eminentemente crítico do desenvolvimento urbano, através da visão dos expropriados do processo de urbanização. Por essa razão, nos interessa desvendar a **crise da cidade** a partir do entendimento de que os conteúdos que a urbanização promove estão aprisionados à forma da propriedade. Desse modo, há os expropriados que não deixam de serem produtores da urbanização, mas que se apropriam de forma desigual desse produto. Assim, o desenvolvimento das forças produtivas encontra-se aprisionado às relações de produção capitalistas, onde a propriedade dos meios de produção desempenha papel predominante. Da mesma forma que não seria possível o aparecimento do Hip Hop fora de um contexto de crise da cidade, o mesmo se dá quando consideramos seu surgimento em relação à **crise da arte**, ao processo denominado pela I.S. (Internacional Situacionista) como decomposição da arte moderna, seu desligamento completo do vivido e das condições reais de produção, o que permite que toda expressão artística que se contraponha às determinações produtivas e produtoras da mercadoria enquanto forma social seja rapidamente anestesiada pelo vazio que se apoderou do campo da cultura, submetendo-a à reposição das relações sociais de produção:

“A reprodução das relações de produção implica tanto a extensão quanto a ampliação do modo de produção e da sua base material ... o capitalismo constituiu novos setores de produção e por consequência de exploração e de dominação; citem-se entre outros os seguintes setores; tempos-livres, vida cotidiana, conhecimento e arte, e, finalmente, urbanização.” (LEFEBVRE, 1972, p. 168-169).

O rap, entretanto, não está completamente desligado das condições sociais e reais das periferias, pelo contrário, sua forma artística é condicionada pela tematização da experiência social periférica. Assim, o vivido enquanto experiência transmissível comporta uma negação da arte enquanto destacada da vida: o autor se revela um produtor em *lato sensu*, na medida em que sua obra revela determinadas reações de uma época às imposições do cotidiano (BENJAMIN, 1994 HELLER, 1972). Simultaneamente, mesmo ao revelar a produção social da pobreza e da miséria, o rap se integra às formas de mercado, seu aliciamento pela arte torna-o menos perigoso, delimitando seus limites, que são os limites da produção da arte sob as relações sociais capitalistas. O rap situa, assim, o encontro entre essas suas crises: a crise da cidade encontra – se com uma crise das formas de representação da produção

social do espaço, localizando o embate entre suas potencialidades e seus limites, que representam as potencialidades e os limites da prática social.

1.1. Cultura, arte e capitalismo: realidade social periférica nas tramas da estética e da política.

Walter Benjamin, filósofo e ensaísta alemão, que viveu mudanças sociais profundas (as duas primeiras guerras mundiais) soube, como poucos, reconhecer que as mudanças na História determinavam novos rumos para a vida em sociedade, os quais não podiam ser previstos por nenhuma filosofia da história. Sua tese central é que a História é um campo em aberto⁴, onde o passado aponta os germes de uma *outra história* no presente (GAGNEBIN, 1994). Para isso, Benjamin vai buscar o sentido da experiência no mundo capitalista, pois o aprofundamento das relações sociais mediadas por objetos traria novas contradições para a comunicação das experiências vividas.

A maquinaria moderna entra na produção social de forma a excluir o trabalho dos meios de produção, antepondo-se ao trabalhador, tornando-o um mero apêndice da máquina. Se antes ao advento da indústria moderna o trabalhador exercia seu trabalho com os instrumentos de trabalho nas mãos, tendo controle técnico sobre os meios de produção, esta irá separar o trabalho dos meios de produção, fazendo com que o trabalhador seja controlado pela técnica e não mais tenha controle sobre ela.

Simultaneamente a este processo secular de desenvolvimento das forças produtivas frente às relações sociais de produção⁵, há uma perda da

⁴ Benjamin critica veementemente a historiografia de cunho progressista, que credita à História um movimento linear em direção a uma fatalidade, da mesma forma que critica a idéia de um voluntarismo, onde os sujeitos produziram a História independentemente das condições objetivas. Para o autor, a historiografia burguesa voluntarista cai num historicismo, que se alimenta do passado e a progressista acaba em um cientificismo, que orienta uma aceitação do progresso. Ambas se baseariam em uma mesma concepção de tempo: homogêneo e vazio (GAGNEBIN, 1994).

⁵ Jorge Grespan, que nos ofereceu muitos aportes teóricos para nosso entendimento de Benjamin, através da disciplina Teoria da História II, aponta-nos que ao observar os acontecimentos da 1ª Guerra Mundial, Benjamin se defronta com a grande desproporção da técnica (forças produtivas) em relação ao humano (relações de produção). Nesta guerra há o

comunicabilidade da experiência vivida. Esta é tornada a repetição incessante do presente, pois o mundo do consumo se autonomiza do da produção, da mesma forma que esta produção tornou-se social na medida em que foi alienada dos meios de produção. Assim, o mundo moderno seria aquele onde as mercadorias ganham status de obra de arte, pois adquirem uma magia, a de se autonomizarem de seu processo produtivo e de realizarem um movimento automático de reprodução das relações capitalistas de produção. Devemos buscar trazer este processo social de produção à tona, pois o passado não é irrevogável. Em Benjamin há um constante acerto de contas com o passado, pois a História é feita de pontos de abertura no presente. O futuro não é uma coisa fechada, mas aberto de possibilidades. A tarefa histórica é a de reabrir as possibilidades históricas, encontrar as *brechas* na ilusão real do *tempo homogêneo e vazio* da mercadoria, que nos faz acreditar que o capital pode se auto-reproduzir sem passar pelo trabalho⁶.

O domínio da técnica sobre a sociedade capitalista está diretamente relacionado à instituição da vida programada pela ordem do cotidiano, através da qual a burguesia se metamorfoseia em tecnocracia, mantendo sua estratégia de subordinação da urbanização (qualitativo) à industrialização (quantitativo), produzindo, por assim dizer, uma crise da cidade (LEFEBVRE, 1991). As consequências dessa crise da cidade são as mais diversas e em cada lugar do mundo se expressam sob formas diferentes. O caso da metrópole de São Paulo é marcado por uma profunda contradição centro-periferia, da qual resultam conflitos sociais expressados pelas composições de

advento da máquina sobre o humano (surgem as primeiras metralhadoras) e as relações de produção tornam-se uma camisa de força para as forças produtivas, de tal forma que essas se autonomizam daquelas. A guerra de metralhadoras já não permite heroísmos. Não há heróis diante da máquina: “*uma nova forma de miséria surgiu com esse monstruoso desenvolvimento da técnica, sobrepondo-se ao homem*” (BENJAMIN, 1994: 115).

⁶ O fetichismo da forma mercadoria orienta nossa crítica à produção da obra de arte. Não estamos interessados em um trabalho que não vise os aspectos e contradições mais gerais de nosso tempo. Por essa razão, consideramos imensa a colaboração de O Capital, de Marx, em nossa formação. No capítulo primeiro do livro um temos a explanação sobre o processo de produção das mercadorias e seu fetichismo.

rap, mas também vividos pelos integrantes de milhares desses grupos⁷, pois a alienação torna-se prática social na ordem do cotidiano instituído, apagando seus rastros [...] *“a cotidianidade integra também os decepcionados. Tudo o que já foi contestação, torna-se produto de qualidade para o consumo cultural”* (LEFEBVRE, 1991, p.104). No entanto, a integração cultural contrasta com a econômica, já que o próprio sentido da integração se perde, as ideologias que integravam os grupos se diluem sob a égide do tecnicismo (LEFEBVRE, 1991).

Há contradições que extrapolam aquelas categorias puramente econômicas analisadas por Marx em “O Capital”. Embora haja um sentido em direção a generalização da forma mercadoria, este sentido não pode ser o resultado estático de uma estrutura rígida e sólida, mas o movimento constante de estruturação-desestruturação da sociedade capitalista. No desenvolvimento da divisão social do trabalho, que repercute na produção de espaços segregados e especializados (o das metrópoles urbanas), o valor de uso das mercadorias salvaguardam, através de um processo de homogeneização-diferenciação, as particularidades. As particularidades dos lugares não podem ser totalmente capturadas, ou melhor, capturadas em todas as suas dimensões pelo poder do valor de troca sem encontrar pelo caminho determinadas contradições, pois estas são dimensões próprias da prática social, sempre em movimento. Ao atingir a dimensão do vivido, por exemplo, a lógica da mercadoria tem que lidar com as representações, com o desejo, com um universo de relações que tencionam com a situação de estar expropriado das rédeas de nossas próprias vidas. Se essas tensões não se constituem em emancipatórias, como resultado de um conflito permanente até o ponto em que a situação torna-se irremediável para um dos lados, elas ao menos marcam uma necessidade de atitude frente a essa situação, pois [...] *“o reconhecimento da riqueza profunda, da energia abandonada na vida cotidiana, é inseparável do conhecimento da miséria da organização dominante desta vida”* (DEBORD, 1961, p.23; apud. ROCHA, 2000, p.111).

⁷ Estima-se que em 2005 havia 4.000 grupos de rap na cidade de São Paulo, segundo a Revista Caros Amigos, edição especial **Hip Hop Hoje, o grande salto do movimento que fala pela maioria urbana**, número 24, Junho de 2005.

A partir dessa situação de miséria, vivenciando o reflexo negativo dos conteúdos da urbanização, os desfavorecidos do campo e superexplorados nas cidades virão seus filhos proclamar aquilo que Rocha denomina como Revolução Cultural do Hip Hop. Para ele o Hip Hop se constitui enquanto um fenômeno de rua: [...] *“a vanguarda expressiva das classes marginalizadas das periferias das grandes cidades cosmopolitas do mundo ocidental desenvolvido”* (BOTARO, 1992, p. 5 e 6; apud. ROCHA, 2000, p. 94). Contudo, Rocha considera a possibilidade que o Hip Hop apresenta de compreensão da periferia levando em conta os limites que toda manifestação cultural encontra em [...] *“um mundo onde as principais determinações são dadas por abstrações concretas que invadem com uma força avassaladora as pessoas e os lugares”* (ROCHA, 2000, p.106).

O Hip Hop, enquanto revolução cultural não escapa ao conflito com o “monopólio da aparência”, onde o que aparece é bom e o que é bom aparece (DEBORD, 1997, p.16 e 17; apud. ROCHA, 2000). Assim, escreve Debord no aforisma número 12 da Sociedade do Espetáculo:

“O espetáculo se apresenta como uma enorme positividade, indiscutível e inacessível. Não diz nada além de ‘o que aparece é bom, o que é bom aparece’. A atitude que por princípio ele exige é a da aceitação passiva que, de fato, ele já obteve por seu modo de aparecer sem réplica, por seu monopólio da aparência” (DEBORD, 1997, p. 16 e 17).

Contudo, a passividade generalizada do espetáculo não deixa de contrastar com a proposta de atitude, de fazer por você mesmo que o Hip Hop pauta. Khel (1999), em texto sobre os Racionais Mc’s, nos lembra que a força dos grupos de rap *“não vem de sua capacidade de colocar-se acima da massa e produzir fascínio e inveja. Vem de seu poder de inclusão, da insistência na igualdade entre artistas e público”* (KHEL, 1999: 97). Vitimados pelo mesmo processo social de miséria, preconceito e exclusão os grupos de rap buscam uma atitude que não seja a de aceitação dócil e cordial, que agrada historicamente a elite brasileira. Segundo a autora, *“o que o rap procura promover são algumas atitudes individuais fundamentadas numa referência coletiva”* (KHEL, 1999: 100). O poder para ter nas mãos o próprio destino também deve estar na pauta para se atingir as sensações mais elevadas que

nos fala Debord em sua segunda tese das “Teses sobre a Revolução Cultural”.: *“A arte pode deixar de ser uma relação de sensações e ser uma organização direta de sensações mais elevadas: a questão é produzirmos a nós mesmos e não coisas que nos domine”*. (DEBORD, 1958)

O rap guarda um potencial que Benjamin apontava em relação ao cinema em seu texto sobre a reprodutibilidade técnica das obras de arte⁸, a saber, que ele inaugura a possibilidade de que qualquer um pode representar a si mesmo diante dos equipamentos. O que ele estava querendo dizer é que se os meios técnicos não estivessem dominados pela indústria capitalista, eles seriam meios de se realizar representações sobre a vida cotidiana das pessoas, mostrando que a condição de produtor está diante de todos como uma possibilidade. A arte como forma de acionar os sentidos, dos quais estamos privados cotidianamente pela programação social a que todos estamos submetidos, não é senão uma das formas enfeitiçadas do capital aparecer e reger nossas vidas, como aponta Debord na tese primeira, ao rechaçar a estética, por sua forma lógica de eliminar da vida as confusões das aparências, imobilizando o tempo em espaço, eternizando o momento passageiro e alienando-nos, assim, da materialidade concreta do tempo.

“O objetivo tradicional da estética é fazer sentir, na privação e na ausência, alguns elementos passados da vida que escapariam da confusão das aparências através da arte, posto que é a aparência que sofre o reinado do tempo. O alcance do estético se mede pela beleza inseparável da duração e tende sempre a reclamar a eternidade. O ideal situacionista é a participação imediata em uma abundância apaixonante de vida mediante a mudança de momentos efêmeros conscientemente dispostos. O logro destes momentos só pode ser seu efeito passageiro. Os situacionistas consideram a realidade, desde o ponto de vista da totalidade, como um método de construção experimental da vida quotidiana, que pode desdobrar-se permanentemente com a extensão do ócio e com a desapareição da divisão do trabalho (começando pelo trabalho artístico)”.(DEBORD, 1958)

A arte seria então uma fuga daquilo que é inessencial para fixar uma essencialidade à priori, que deve estar em todas as pessoas como algo eterno

⁸ BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*. IN, Obras escolhidas, magia e técnica, arte e política. São Paulo, Brasiliense, 1994. Neste texto, Benjamin não prevê o surgimento da indústria cultural, que será desenvolvido por Adorno, posteriormente. Sua visão em relação à reprodutibilidade técnica é otimista, pois tira a arte de seu campo aurático (essencialidade) para trazê-la à esfera das relações cotidianas.

e imutável, que pode ser representada como a própria alienação social de um processo de produção no qual os sujeitos vão se tornando as peças de uma totalidade que domina suas ações em vista a um determinado fim único, no entanto, ações que lhes escapam à própria vontade subjetiva, pois são determinações objetivas para a reprodução social. A cultura como reificação da própria vida é, dessa forma, o principal mercado da arte e ao mesmo tempo uma forma avassaladora de alienação, na medida em que faz o reino da aparência essencial ofuscar aquilo que a realidade contém de perigoso, a sua verdadeira essencialidade crítica e criativa, que está na totalidade concreta do próprio real e de seu movimento efêmero e confuso que a arte despreza.

A dominação e a exploração através da cultura e da arte aponta para a necessidade do reconhecimento do sentido daquilo que os Situacionistas chamam de decomposição, enquanto processo de conformação de todas as formas de reação de uma época à vida cotidiana às confusões ideológicas generalizadas. Toda a potência de abalar os valores da cultura e da moral burguesas é aliciada pelo processo de decomposição, que submete toda forma de produção artística ao vazio e a reposição das mesmas formas, já decompostas, resultando na fuga das condições reais de vida e de criação, colocando a arte enquanto esfera destacada da realidade socialmente produzida, enquanto um momento de alienação e uma atividade especializada (DEBORD, 2003, 1961).

Os situacionistas, contra as confusões da burguesia no campo da cultura, que promove a hipostasia do aparente ofuscando o seu movimento real, impondo o espetáculo e determinando à sociedade como espectadores, irão buscar formas mais diretas de comunicação, inclusive no campo cultural. É o que nos apresenta a tese sexta, em relação à posição a favor das situações construídas. A arte e a cultura estariam aí à disposição de qualquer um para a expressão de uma experiência real, vivida concretamente e não apenas enquanto a representação de um mundo de representações, função que exercem no universo da decomposição das velhas estruturas culturais.

“Quem quer superar a ordem estabelecida em todos os seus aspectos não pode ligar-se a desordem presente, inclusive na esfera da cultura. Deve lutar e não esperar, também no campo cultural, para

fazer com que a ordem móvel do futuro seja uma aparição concreta. Esta possibilidade sua, presente já entre nós, desacredita toda expressão dentro das formas culturais conhecidas. Devem ser levadas todas as formas de pseudocomunicação até sua completa destruição para chegar um dia à comunicação real e direta (em nossa hipótese de trabalho de uma cultura mais elevada significa: a situação construída). A vitória pertencerá a quem for capaz de criar a desordem sem amá-la". (DEBORD, 1958)

É necessário explicitar nosso entendimento do termo cultura. Para nós a cultura seria como *“um complexo da estética, dos sentimentos e dos costumes: a reação de uma época sobre a vida cotidiana”* (DEBORD, 1957, p.44). Enquanto uma reação sobre a vida cotidiana não podemos entender uma subversão da vida cotidiana. Entretanto, elevar a cultura aos termos de uma situação construída seria esse momento de subverter a cultura, ou de elevá-la, como nos aponta Debord.

A partir dessa premissa nos perguntamos sobre aquilo que chamamos de cultura periférica. Quais seriam as culturas da periferia. Faz-se necessário uma recuperação de uma tradição sobre os povos periféricos. Estes teriam cada qual suas especificidades de acordo com os processos histórico-sociais-espaciais em que encontram-se inseridos. Contudo, há que se considerar que esses povos periféricos são aqueles que se situam no limite da reprodução social. São diferentes tradições culturais, mas as pessoas tem algo em comum, um processo histórico de alienação material e não apenas filosófica... como estas culturas necessitam, para manter a tradição, da reprodução de certas condições materiais que lhes foram alienadas, a tradição irá se defrontar também com seus limites.

Esse contexto é aquele das periferias urbanas. Se olharmos para essas paisagens considerando o continente americano, notaremos uma presença marcante de povos expropriados historicamente e cotidianamente. São negros, indígenas e mestiços locais, ou então migrantes (também expropriados em seus locais de origem) buscando trabalho e vivendo as consequências de um mundo onde o trabalho não acabou, mas se apresenta sob determinações que não são apenas aquelas do mundo da produção das bases produtivas, mas da reprodução das relações de produção.

As relações que são reproduzidas nas periferias, as situações vividas, as formas metamorfoseadas do trabalho são apresentadas sob o olhar do narrador MC. Assim, o rap apresenta aspectos dessas culturas que perdendo as bases materiais de realização cultural e vendo-se com as migalhas do processo produtivo da indústria cultural, adquiriram formas específicas de, não perdendo o contato com a tradição, transmitirem-na a partir de seus resíduos por meio da produção de novas tendências culturais, próprias da sociedade do espetáculo, aquelas em que a cultura está sob o julgo da decomposição.

“O resíduo não é um aconchego, não é uma bolha onde outras temporalidades, usos e práticas, conseguem se manter vibrantes, vivas. O resíduo deixa claro o embate, a sobra, o resto. **Sua força é mostrar a perda de um fenômeno que já foi total**” (GONÇALVES, 2011: 7 – grifo nosso).

A narrativa, enquanto resíduo, expressa a desagregação da experiência comunicável, a perda da tradição oral enquanto totalidade e sua fragmentação completa no indivíduo isolado. Segundo Benjamin (1994), sob o julgo da modernização, perdemos nossa capacidade de contar histórias, de transmitir experiências, principalmente aos mais jovens. A experiência de guerra de trincheiras aniquilou a possibilidade de comunicar o que se passou. As guerras modernas não são guerras das quais se narram aventuras, mas aquelas que provocam a morte da epopeia clássica ou do herói romântico, pois estabelecem o domínio da técnica sobre o homem. Há toda a produção de um mundo de coisas que se separou de nós e se tornou parte autonomizada da realidade. Nosso patrimônio cultural se torna cada vez mais diversificado, mas não está mais vinculado a nossa experiência. Tornamo-nos cada vez mais pobres em experiências. Contudo, essa pobreza extrema impele grandes artistas e indivíduos a começarem do zero, a criarem com as migalhas e, dessa forma, comunicarem nossa própria pobreza de experiência, nossa miséria cotidiana. Assim, o Hip-Hop busca, através dos resíduos, mostrar ao povo da periferia o limite entre sua reprodução cultural e como esse limite encontra-se relacionado ao limite de sua condição material, historicamente estabelecida. Há um jogo entre o poder dos poderosos e o poder dos vencidos, ainda por se desvelar.

De certa forma, buscamos no rap um momento de auto-desvendamento das periferias do território brasileiro, buscando mostrar desde o ponto de vista dos periféricos a própria periferia. Dessa forma, trata-se de arrancar a tradição de seu conformismo. Mostrar os limites para a reprodução da vida. A denúncia não deixa, contudo, de apontar outros modos com que se olhar para as periferias, buscando pautar-se sempre no respeito, no proceder e nas experiências vividas cotidianamente, numa realidade que é sempre a da excessão, pois a guerra está instaurada. Bosi (apud CARRIL, 2006), que se ateve a estudiosos da memória produzida sobre o holocausto da Segunda Guerra Mundial, nos aponta que a experiência de guerra produz profundos desenraizamentos. Ao analisar os desenraizamentos dos migrantes das periferias paulistanas a autora encontra, contudo, a atualização dos laços comunitários a partir das exigências das lutas do presente. No próximo capítulo veremos como o Hip-Hop surge como produto das exigências de novos enraizamentos, talvez não no plano cultural, mas no plano dos novos conteúdos trazidos pelo vivido, ou por sua impossibilidade, frente à experiência de morte, que será analisada no rap, na última parte deste trabalho.

Capítulo 2

2. Hip-Hop e periferia: a produção do espaço e das representações sócio-espaciais.

Para nossas pesquisas trilhamos um caminho que relacionasse a problemática da crise da cultura e da arte burguesas com a da crise da cidade, o urbano e sua negação, uma determinada dialética da centralidade, produto de um espaço social (LEFEBVRE, 1974, 1991) constituído a partir de um processo de produção - reprodução do espaço, o qual apresenta particularidades históricas, momentos de um processo de mundialização do espaço mercadoria (LEFEBVRE, 1974; CARLOS, DAMIANI SEABRA, 1999). Dessa maneira, buscaremos compreender como a totalidade é a expressão de uma teoria aberta pelo movimento da história e, portanto, para a formação de novas contradições, já que a totalidade não é algo estável, mas o movimento contraditório da própria história (LEFEBVRE, 1991).

Se o desenvolvimento das forças produtivas não resultou na liberação das relações sociais de produção do fardo da propriedade privada e da mais valia, significa aqui que há um processo histórico (objetivo-material) que encontra seus limites, indicando os fatores de superação dessa sociedade. Encontramo-nos aqui com a teoria dos “carecimentos radicais”, de Agnes Heller. Para a autora, tais carecimentos nascem em consequência do desenvolvimento da sociedade civil, mas não podem ser satisfeitos no seio dessa sociedade: “[...] os *carecimentos representam, em primeiro lugar, forças materiais, das quais nos tornamos conscientes no momento em que pretendemos satisfazê-los*” (HELLER, 1982: 135).

A produção social do espaço, nos termos de Henri Lefebvre (1974), aponta-nos um sentido de uma apropriação social desta produção. No entanto, se o espaço é produzido socialmente, ele é apropriado, ao nível da vida cotidiana, de forma desigual. Heller, por sua vez, aponta para “*um abismo entre o desenvolvimento humano-genérico e as possibilidades de desenvolvimento dos indivíduos humanos, entre a produção humano-genérica e a participação consciente do indivíduo nessa produção*” (HELLER, 1972: 38). Os indivíduos

estão alienados da vida cotidiana pela estrutura material das relações sociais de produção, na qual seus carecimentos encontram-se manipulados.

Interessa-nos refletir sobre as diferentes relações que os indivíduos estabelecem com a produção social do espaço, pois o vivido é caracterizado pela situação histórico-social concreta, o que nos leva a considerar que ele muda segundo as classes (LEFEBVRE, 2005) e que há diferentes formas de subjetivar este processo social de produção do espaço social. Assim, quais seriam as formas de representação que envolve a vida das classes trabalhadoras da urbanização, onde a necessidade se ressentir como falta ou exigência, o trabalho enquanto evidência e a fruição “tanto mais preciosa que verdadeiramente ganha” (LEFEBVRE, 2005: 36)? Adentrando a psicologia das classes sociais poderemos tecer alguns comentários sobre o Hip-Hop, sua forma de canção, o rap, e seus conteúdos.

Entre o projeto de Revolução Cultural⁹ dos situacionistas e do Hip Hop há um abismo profundo, mas algumas mediações necessárias nos darão subsídios para um debate sobre a arte e a cultura dentro do universo do Hip Hop. Nele a arte apresenta-se de forma completamente destroçada em relação ao seu caráter ideal estético de representação comedida, afastada e mesmo separada por completo da materialidade do tempo. A verdadeira malandragem dentro do universo do Hip Hop é simplesmente viver. O relato de uma experiência sensível e comum a milhares de pessoas em todas as periferias urbanas se torna a oportunidade de dividir essa experiência com todos aqueles que a vivem cotidianamente. O Hip Hop proporciona uma arte íntima da vida e da sua miséria cotidiana, e isso pode ser analisado a partir do papel que exerce a figura do narrador nas canções de rap¹⁰. Ele expressa a necessidade cada

⁹ Os situacionistas defenderam a tese de uma revolução cultural nos 5 primeiros números de sua revista. A partir do número 6, há uma mudança crítica em relação à revolução cultural, pois no entendimento de Debord a revolução ou era total ou continuaria fragmentando a vida em sistemas: cultura, arte, economia, política etc... Usamos o termo a partir da proposição de Rocha (2000) para o Hip-Hop, porém, acreditamos que o termo foi apropriado pela própria indústria cultural como forma de fazer do Hip-Hop um produto mais sofisticado e, dessa forma, vendável.

¹⁰ Nossos estudos implicarão numa abordagem da narrativa como expressão da experiência social-histórica ou da impossibilidade de tal narrativa, considerando a perda da experiência social-histórica, promovida pela ordem estabelecida pela vida cotidiana nas

vez mais latente de uma determinada camada da população mundial começar a tomar consciência de sua expropriação ilimitada, cotidiana e de que as coisas não podem continuar assim, que uma resposta deve ser dada, um verdadeiro disparo, mas de palavras, de conscientização, de integração comunitária e de organização criativa.

Daí surgirá como expressão de um estilo de rua, uma cultura de rua que envolve a própria necessidade presente, transformada em poesia, dança, pintura, música... Mas essa cultura não pode se realizar enquanto autônoma, pois o mundo da aparência tem o poder de transformar até mesmo os discursos mais negativos a ele próprio, em sua identidade. Assim, embora não fossem já renomados artistas de rap, os grupos que hoje fazem sucesso no mundo todo não queriam outra coisa quando eram apenas jovens pobres de periferia senão aparecer. O poder da aparência era a oportunidade para se destacar, mudar de vida, ficar rico, porque não? Nem por isso muitos artistas de rap deixaram de ter tensões com o universo da cultura de massas, algo que expressa a própria tensão que envolve as suas vidas, as experiências vividas e o crescimento da própria carreira que deram a eles alguma notoriedade dentro da indústria fonográfica, e, conseqüentemente, aumentaram o seu poder aquisitivo. Há que se relevar e, portanto, localizar um movimento específico, a particularidade produzida pela decomposição da arte e da cultura em âmbito universal na situação específica do Hip Hop brasileiro, sem deixar de situar o problema em uma totalidade concreta mais ampla, a saber, a da crise do próprio capital, enquanto categórica, histórica e real, que aparece sob várias formas diferentes, seja por meio do cotidiano seja como expressão da crise da arte e da cultura.

grandes cidades. Apoiamo-nos principalmente no ensaio "O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov". P. 200. In, BENJAMIN, W. **Obras Escolhidas**. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. São Paulo, Brasiliense, 1987.

2.1. O Hip-Hop: cultura de rua, ativismo político e indústria cultural.

Ao nos debruçarmos sobre as leituras acerca do Hip-Hop nos foram apresentadas várias definições, das quais pudemos auferir um sentido comum, a saber, a de que o Hip-Hop constitui-se em uma manifestação de cunho originalmente periférico. Alguns autores, contudo, apontam para a necessidade de reconhecermos que, embora esta manifestação esteja relacionada com a vida que se vive pelos moradores de periferias urbanas em diferentes contextos espaciais, sociais, culturais e políticos, há também artistas que se vinculam às expressões do Hip-Hop, sem, contudo, possuírem uma origem periférica (GARCIA, 2004).

Com esse traço em comum, podemos observar que o Hip-Hop surge como manifestação que tem por objetivo, por meio da arte, compartilhar um modo de estar no mundo, ou seja, a condição de periférico. Isto se dá em meio ao refluxo da organização política tradicional, principalmente pela desagregação que o neoliberalismo gera nos movimentos sociais de esquerda (D'ANDREA, 2013). Junta-se a isso o advento de um processo de mundialização das relações capitalistas de produção, onde a globalização da economia de mercado carrega consigo elementos culturais hegemônicos, mas também possibilita determinados intercâmbios culturais, principalmente entre aqueles que se deslocam no território em busca de novas raízes.

Há que se reconhecer que os moradores das periferias urbanas são, em sua grande maioria, migrantes, ou seja, trabalhadores mobilizados pelos processos de espoliação que o capitalismo gera em todo o planeta. Esse trabalhador, que fica carente de suas referências culturais de origem, busca novas raízes, não necessariamente por meio de regressão ao passado, pois, no capitalismo a memória e a tradição se perdem, são transformadas em mercadorias. Dessa forma, a memória e a tradição se dão por meio da aquisição cultural decorrente de relações e situações atuais, que, no caso desses trabalhadores mobilizados, são as lutas por moradia, trabalho e dignidade, pois, *“só laços comunitários nascidos a despeito dessas relações,*

só uma práxis de solidariedade entre os espoliados poderia criar novos valores” (BOSI, 1987: 24 apud. CARRIL, 2006: 179).

Nas palavras de Rodrigues (2009) o Hip-Hop já nasce globalizado, pois seus elementos estavam espalhados pelo mundo, mas foram articulados e agenciados nos EUA. Portanto, embora seja um produto de uma globalização dos “debaixo”¹¹ (op. cit: 99), ou seja, de classes trabalhadoras excluídas ou integradas precariamente ao mundo globalizado da terceira revolução industrial, o Hip-Hop nasceu nos EUA, por meio da articulação da dança e dos ritmos musicais africanos e latinos:

“[...] os elementos que o constituíram são indissociáveis dos movimentos 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.” (RODRIGUES, 2009: 99)

Nascido como resultado da mobilização do trabalho ao redor do mundo, o Hip-Hop é formado por determinados sincretismos culturais. São, na verdade, costumes das classes trabalhadoras migrantes, introduzidos em outros costumes locais, realizando uma nova territorialidade, como resposta a territorialização estatal, que sempre busca homogeneizar hábitos e costumes em nome da unidade nacional. Aqui, deparamo-nos com uma questão essencial para o entendimento do surgimento do Hip-Hop. Sua força está no fato de ter nascido como forma de contestação social, pois ele aparece em meio a uma questão política, a saber, a segregação racial norte-americana nos anos 70, onde o Estado buscava, através de *intervenções políticas no espaço*, manter cada grupo étnico em seu devido lugar, disciplinando e controlando os corpos no espaço (RODRIGUES, 2009). A partir desse entendimento, que nos é fundamental, podemos pensar nas relações que essa manifestação constitui com a dimensão espacial da sociedade, ou seja, com sua *espacialidade*.

¹¹ Os *de abajo* é uma expressão muito utilizada no campo semântico dos zapatistas, no México, para quem devemos unificar as lutas das populações espoliadas pelo capitalismo, buscando produzir um mundo de relações opostas as que esse sistema econômico impõe. Trata-se de “*um movimento de resistência e reinvenção do cotidiano dominado por relações heterônomas*” (RODRIGUES, 2009: 99).

Rodrigues nos trouxe uma reflexão importante neste sentido. Para o autor, o Hip-Hop é um *ativismo político-cultural*, que não pode ser cindido nem como arte, nem como movimento social, pois engloba as duas dimensões sem separá-las. Ao se referir à espacialidade como a relação indissociável entre espaço e relações sociais ele afirma existir três atributos da dimensão espacial da sociedade:

1° - A da transformação da natureza pelo trabalho, aquela da produção social do espaço e de objetos no espaço.

2° - A da produção de significados, representações e discursos que delimitam formas de apropriação subjetiva do espaço, já que “*a espacialidade não é apenas material, concreta e objetiva, mas comporta também a produção de uma subjetividade individual e coletiva*” (op. cit: 94).

3° - A da produção de relações de poder que organizam a sociedade e determinam um limite no espaço, ou seja, um território.

Nosso objeto desloca-se entre esses três atributos e dimensões da espacialidade. Em seu surgimento nos EUA, o Hip-Hop teve como pano de fundo alguns acontecimentos que se passavam em 1973, em Nova York, no sul do Bronx, um bairro pobre e de população majoritariamente imigrante, negra e de latino-americanos, que vivia constantes confrontos entre gangues de rua que surgiam no bairro, o qual passava por uma desagregação social muito intensa, produzida pelo que Berman (1987 apud. D’ALVA: 2014) denominou de *urbicide* (urbanicídio ou urbicídio), que nada mais é que uma intervenção urbana que havia cortado o coração do bairro, deslocando milhões de pessoas.

Aqui faremos uma curta digressão.

É interessante notarmos que as intervenções urbanas implantadas pelos agentes do Estado e do Capital impõem uma lógica que desmantela a vida de bairro, gerando ou agravando antigas tensões. No Bronx, as gangues (crews) passaram a aumentar, bem como a violência entre elas, provavelmente pelo fato de essa intervenção urbana ter gerado uma aproximação entre pessoas deslocadas de determinadas *quebradas*, onde elas tinham respeito e consideração dos moradores vizinhos, para outras *quebradas*, onde a

vizinhança lhes era hostil. Há vários exemplos na História onde o poder e a necessidade de racionalização da mercadoria gerou conflitos ao atravessar as territorialidades dos locais com sua territorialidade hegemônica. A África é um exemplo disso, em dimensões continentais.

No Brasil, em idos de 2002, Sabotage, um dos maiores *rappers* brasileiros de todos os tempos, teve de sair da favela do Canão, lugar onde nasceu e cresceu, onde tinha o respeito das pessoas. Ao sair do Canão, desapropriado pela Operação Urbana Águas Espraiadas, Sabotage retomou antigas tensões, ao se mudar para a favela do Boqueirão, com traficantes locais. Depois de fazer muito sucesso e demonstrar um talento enorme para a música e para o cinema, Sabotage é assassinado por traficantes que tinham problemas com ele. A mudança na vida espacialmente vivida traz consequências para a vida como um todo. Por isso os rappers dão tanta ênfase para cantar seus lugares, ou suas quebradas. Sabotage era um grande exemplo disso. Mesmo depois de ter deixado a favela do Canão, ela não deixou de ser um dos principais temas de suas composições e rimas.

Voltando a nossa exposição mais geral sobre o nascimento do Hip-Hop, notamos que este nasce como *efeito colateral do sistema capitalista*¹². As tensões que existiam entre as gangues¹³ foram agravadas pela falta de políticas públicas. Muitos jovens morriam nesses confrontos e foi com a morte de um representante de uma das gangues, que era responsável por mediar conflitos, que 42 gangues assinam um acordo de paz (D'ALVA, 2014). Estava aberto o espaço para que os conflitos comesçassem a ceder lugar para uma

¹² A assertiva é dos Racionais Mc's, na canção "Capítulo 4, Versículo 3". Referindo-se ao próprio grupo e ao rap em geral: "*efeito colateral que seu sistema fez/racionais, capítulo 4, versículo 3*". In, *Sobrevivendo no Inferno*, 1997, Cosa Nostra. O título da canção faz referência a uma passagem bíblica. As referências religiosas no rap não são poucas. Contudo, quando utilizada, sempre há um apoio no religioso, ou mesmo em Deus (a religião cristã e a mais divulgada entre os *rappers*) como referência simbólica para o embate contra o inimigo opressor (KHEL, 1999).

¹³ Roberta Estrela D'Alva (2014), em seu livro sobre o ator MC (MC significa mestre de cerimônias) faz uma genealogia do MC e, dessa forma, também do Hip-Hop. Segundo a autora, haviam aproximadamente 300 gangues no bairro do Bronx, totalizando cerca de 20 mil membros.

união na diferença. Tal união se dava por meio de festas de rua (*block parties*¹⁴), que começaram a ser organizadas como forma de sociabilizar o bairro novamente, retomando os espaços públicos, realizando seu sentido de encontro. Nessas festas, os confrontos físicos entre gangues eram substituídos por disputas performáticas, as famosas batalhas de *breack dance*¹⁵, primeiramente, e, em um segundo momento, os duelos de MC's. Havia também as disputas feitas nos muros da cidade através do grafite, que é a primeira forma de expressão do Hip-Hop a transpor os bairros para tomar toda a cidade. O grafite inicia-se com as *tags*, que são inscrições feitas em forma de assinaturas, nas quais os grafiteiros usam apelidos. A arte do grafite se desenvolveu para chamar a atenção das massas, trata-se de uma prática que tem como objetivo a auto-afirmação e a passagem de uma mensagem de liberdade de expressão, mas também de disputa por territórios. Os principais locais em que as *tags* eram feitas eram os trens do metrô novaiorquino, onde muitas pessoas poderiam ver as inscrições circulando por toda cidade, diariamente.

¹⁴ “[...] Muitas análises sobre o hip-hop são feitas a partir do prisma de que ele é a voz da periferia ou a crônica social dos excluídos, o que não deixa de ser realmente uma característica marcante e definidora da cultura, principalmente ao chegar às periferias do Brasil e dos demais países da América Latina. Mas a tendência à generalização muitas vezes possui um matiz de contundência carrancuda, que pinta o quadro apenas com tintas vociferantes e raivosas, muitas vezes deixando esquecidas as nuances e um dos fatos mais relevantes sobre sua origem: o hip-hop nasce em uma festa. Mais precisamente, em uma festa de rua, a chamada *block party*, que inevitavelmente traz consigo as forças presentes na festa popular realizada num espaço público: autorrepresentação, celebração e diversidade” (D’ALVA, 2014: 4). A autora defende a dimensão da festa, por acreditar que ela constituiu, em determinados momentos de vida social crítica, uma *zona autônoma temporária* (TAZ – BEY, 2001). Para ela, a força das festas de rua está em sua efemeridade, que está associada ao fato de serem acontecimentos criativos e irreproduzíveis, já que não podem ser institucionalizados e vendidos, por dependerem da urgência de quem está ali (D’ALVA, 2014). A cultura hip-hop se constituiria numa maneira de viver e de enxergar o mundo, o que para a autora não pode ser vendido. Trataremos melhor essa questão adiante, mas, ao nosso ver, é justamente esse *estilo de vida*, que acaba sendo anestesiado e vendido como mercadoria cultural espetacular.

¹⁵ A *Breack Dance* tem sua origem na *street dance* que para os norte-americanos são as danças urbanas, que eram praticadas pelo povo que vive nas cidades e que não são de origem acadêmica (D’ALVA, 2014). O *breack* tem esse nome por que os movimentos são quebrados e assemelham-se aos de um robô. O *breack* é dançado em roda, como a capoeira (ROCHA et. al. 2001). Os primeiros dançarinos de *breack* nos EUA buscavam simbolizar por meio de seus movimentos, os corpos debilitados dos soldados norte-americanos na Guerra do Vietnã, ou algum objeto utilizado no confronto, como os helicópteros representados pelo movimento do giro de cabeça (ANDRADE, 1996 apud. ROCHA et. al. 2001).

As festas de rua eram lideradas primeiramente pelo DJ (*disc jockey*)¹⁶. A expressão *Hip-Hop*¹⁷ foi cunhada pelo DJ norte-americano *Afrika Bambaata* para designar estas festas, onde surgiria um gênero musical com influências de imigrantes jamaicanos, que migram por problemas políticos e sociais de seu país, trazendo com eles as práticas das festas de rua jamaicanas, onde havia a figura do *toasters*, espécie de mestre de cerimônia, que puxava coros em um microfone, acompanhados por *sound-systems*. Por isso, o rap e o Hip Hop se definem em muitas pesquisas como *cultura de rua*. A função do MC era ter a voz, com o microfone em mãos ele organiza a festa e relata também as situações vividas pelos moradores das quebradas. A violência do Estado, através do aparato policial, era igual para todos, porque deveriam então brigar entre si? Nos EUA as festas onde surgem as práticas ligadas ao Hip-Hop buscavam apaziguar os conflitos internos no Bronx, entre as gangues rivais, mas não ficaram apenas nisso. Aproximando-se das questões raciais que envolviam o *apartheid* da população negra, mas também a mestiçagem com os hispano-americanos, que também viviam nos bairros dos negros, as festas passaram de simples momentos de lazer no espaço público para momentos de conscientização política e de intercâmbios culturais, que no Hip-Hop não estão separados, são dois momentos de um mesmo processo.

As expressões e práticas que envolvem o que se denomina de cultura ou movimento Hip-Hop são, portanto, a expressão corporal pela dança (o *break*), realizada sobre uma base musical com batidas mixadas com bases de estilos musicais como o soul e o funk (mas não só), que eram *sampleadas* pelos *DJ's*, os quais não precisavam de conhecimentos clássicos em música, mas sim empíricos¹⁸. Esses, por sua vez, uniram-se aos mestres de cerimônias

¹⁶ O DJ é o responsável pelas bases musicais. A arte musical é aqui levada ao seu extremo fragmento através da criatividade deles em *samplearem* bases musicais já gravadas por outros artistas e mixarem a elas outras batidas, num verdadeiro trabalho de colagem e desvios. Podemos dizer que o rap é um gênero musical que se desenvolveu a partir da tecnologia proporcionada pela indústria cultural e o DJ com suas tecnologias de som e repertório fonográficos é um exemplo claro disso.

¹⁷ O termo significa movimentar os quadris e saltar (CARRIL, 2006: 169).

¹⁸ “[...] A construção de músicas a partir de samples foi, não só uma atividade técnica, mas, sobretudo, um avanço conceitual e até mesmo político, pois permitiu que a criação de músicas fosse feita com base em um conhecimento musical empírico e autodidata e não só por músicos

e desenvolveram o *rap* (*rythm and poetry* – ritmo e poesia). A expressão plástica é o grafite, que também pode ser o *pixo*, ou a pixação, no qual são feitas assinaturas com letras codificadas. Os quatro elementos: breack, rap (DJ / MC) e grafite só tem sentido dentro do Hip-Hop se entrelaçados por um quinto elemento, o da conscientização da tradição cultural e da luta do povo negro, bem como da renúncia aos valores da sociedade de consumo e dos símbolos ostentados pelos vencedores (classes dominantes), pois “[...] *nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie*”. (BENJAMIN, 1994: 225).

Em nossa visão, é muito difícil uma definição para a prática do Hip-Hop. Inclusive é complicado delimitarmos esta prática em um campo conceitual: cultura de rua, ativismo político, mercadoria cultural (arte). Porém, parece-nos claro que o Hip-Hop não foi uma produção da industrial cultural. Ao contrário, ele nasce de forma espontânea, a partir de anseios de jovens pobres de periferia em poderem criar espaços para o encontro e para a comunicação, em poderem se auto-representarem, frente a uma representação dominante que circulava socialmente, na qual o espaço vivido desses moradores representa sempre a degradação humana, a violência e a miséria. De alguma forma, há que se reconhecer que o Hip-Hop é uma expressão social surgida do encontro e da festa, nos termos de Rocha (1999), uma *centralidade espontânea*, que será capturada pela centralidade fixa do poder instituinte.

Se as festa do Bronx foram o germe do que se tornou o rap norte-americano atual, completamente subsumido às imagens e signos da mercadoria espetacular, isso se deu com o desenvolvimento desse processo em que a mercadoria vai preenchendo todas as brechas que haviam sido deixadas abertas pela industrialização e pela urbanização. O controle dessas centralidades espontâneas é um controle político sobre o território, um controle dos corpos que teimavam em se mover, em festejar, em comunicarem-se de forma heterônoma frente a um processo que deveria simplesmente aniquilar qualquer movimento que não fosse aquele para o trabalho e o descanso e

instrumentistas com o conhecimento musical clássico, como a leitura de cifras e partituras, por exemplo.” Além disso, trata-se de uma técnica “[...] capaz de trazer sons e vivências de outros tempos, recontextualizando-os no presente” (D’ALVA, 2014: 15).

consumo privados. O que queremos destacar aqui é que o Hip-Hop reflete, em seu surgimento nos EUA e nas suas repercussões em outros países (como o Brasil, que passaremos a ver adiante), certas condições sociais e históricas (o aumento da violência urbana, por exemplo), das quais ele é produto. Sua produção envolve tais condições, mas busca superá-las através de uma atitude que tem em vista mostrar para a sociedade que as coisas não podem continuar a ser como são, pois, se o produto da urbanização não pode ser apropriado por todos, então este produto reflete os limites dessa sociedade: há que se reconhecer aqui, que na esfera da própria vida cotidiana o tempo e o espaço social alienam e estão alienados dos indivíduos. Contudo, há que se reconhecer que nas periferias, essa alienação chega a termos tão diretos que as pessoas acabam alienadas de suas próprias existências no mundo. A lógica da mercadoria tem como seu limite último o extermínio, a guerra.

2.2. O Hip-Hop no Brasil e a autorepresentação da periferia

Tal extermínio tange diretamente a questão racial, que nos EUA serviu como base política principal para o surgimento do Hip-Hop, pois o apartheid social estava claro, o preconceito à população negra e latina estava evidente. No Brasil, como veremos a seguir, o mito de uma *democracia racial* (FERNANDES, 2008) foi abalado a partir do surgimento do Hip-Hop, pois obrigou o reconhecimento de que a situação do negro no Brasil também era de extermínio social e físico, embora fosse “culturalmente” integrado às relações sociais sem a mesma situação de apartheid social que ocorria nos EUA.

O que ocorre é que aqui o Hip-Hop adquire contornos próprios. Se nos EUA as ideias centrais do movimento estavam direcionadas para as questões étnico-raciais, aqui ele se definia pela identidade periférica mais que pela raça ou cor (OTTMAN, 2002 apud. CARRIL, 2006). Todavia, a questão é mais complexa, na medida em que, em um primeiro momento, quando as periferias ainda não tinham alcançado um grau de identidade periférica - isso ainda nas décadas de 1970 e 80 – o Hip-Hop era divulgado por meio dos Bailes Black¹⁹,

¹⁹ Para uma maior aproximação ao tema ver: FELIX, João Batista de Jesus. *Chic Show e Zimbabwe e a construção da identidade nos bailes Black paulistanos*. Dissertação de mestrado em Antropologia Social pela FFLCH-USP, 2000.

que passaram a surgir em São Paulo para receber um público que curti a dançar funk e soul, estilos musicais que viriam a servir de base para o rap nacional mais tarde. Além disso, o Hip-Hop brasileiro não separa a questão da desigualdade de classe daquela do racismo, como quer uma esquerda que crê que a superação da contradição capital-trabalho levaria automaticamente à supressão das desigualdades raciais, já que a segregação seria fruto das desigualdades de renda (RODRIGUES, 2009). Se nos focarmos apenas na análise de Florestan Fernandes (2008), que foi o responsável, a partir de suas pesquisas com Roger Bastide, por desmascarar o mito da democracia racial criado pela sociologia nacionalista de Gilberto Freyre em *Casa Grande e Senzala* (FELIX, 2000), veremos que historicamente, no Brasil, a população negra, mesmo quando comparada com a parcela pobre da população branca, sofre mais a miséria e as consequências da desigualdade social.

Encontramos em D'ANDREA (2013) uma discussão acerca do sentido do termo periferia. O termo periferia ou mesmo periférico não surge como expressão usada pelos moradores desses lugares, mas, antes disso, como termo usado pela academia, para retratar um fenômeno social que nasceu da explosão urbana, que, no Brasil, se deu primeiro em São Paulo, a partir de 1950. No uso acadêmico, as periferias ficaram marcadas como lugares ligados às classes populares e à pobreza e, dessa forma, os moradores desses lugares nem sempre se auto-definiram assim, pois isso lhes causava uma certa vergonha. Eles se reconheciam como trabalhadores, como o povo. No contato com os movimentos sociais de esquerda, alguns moradores passam a usar o termo. Com o refluxo dos movimentos sociais pelo advento das políticas neoliberais e com a redemocratização, as periferias paulistanas passam por um momento de desintegração da mobilização social e daí surge um vácuo na organização comunitária, que será preenchido pela arte. Nesse momento, o termo periferia irá ser retomado pelos jovens moradores das periferias paulistanas, que buscavam uma identidade que valorizasse o periférico e não apenas aquela que a representasse como espaço degradado e sem perspectivas sociais.

Esses jovens, entretanto, haviam se encontrado no centro de São Paulo, onde se reuniam todos os sábados para dançar o *breack* e se divertir²⁰. No Brasil o Hip-Hop chegou primeiro pela dança. Foi na estação de metrô São Bento²¹ que vários jovens, em sua maioria negros, mas também muitos brancos e todos vindos de periferias, se reuniam com suas *crews* ou gangues (mais tarde equipes) de *breack* para dançar o ritmo que vinha dos EUA. As disputas entre as equipes ocorriam, mas todas se uniam quando tinham que lidar com os policiais, que muitas vezes reprimiram esses encontros, principalmente no início, entre 1983 e 1985. Os encontros da São Bento duraram até 1988, quando a prática do *breack* começou a perder adeptos para a do *rap*. Para não arrumarem *tretas* com os *manos* do *breack*, os rappers passaram a freqüentar a praça Roosevelt, também no centro, para fazerem suas rimas e trocarem materiais fonográficos, que eram de difícil acesso na época, pois o gênero rap ainda não existia no país e a maior parte das fitas eram gravadas de algum material original trazido por algum adepto do movimento que tinha condições financeiras de fazer viagens ao exterior. Na São Bento muitos grupos de rap se conheceram, como os Racionais MC's, DMN, o Doctors MC's e Thaíde e DJ Hum. A partir da aproximação de alguns produtores, os grupos passavam a se organizar. O primeiro álbum de rap é lançado em 1988, uma coletânea intitulada *Hip Hop cultura de rua*, o qual vendeu mais de 25 mil cópias (ROCHA et al 2001).

Em 1989, Milton Sales (que produziu, dentre outros grupos, os Racionais MC's) cria o *Movimento Hip-Hop Organizado – MH2O* para formar e produzir grupos de rap que surgiram na São Bento. Houve muita resistência para se aceitar o discurso do rap brasileiro, pois este era direcionado diretamente contra os opressores: a mídia, a polícia, o Estado, as classes dominantes e seus aparatos de ideologia e poder. Os primeiros anos da década de 1990 marcam fortes crises sociais no país, que recebia as novas tecnologias da

²⁰ “[...] a busca pelo direito à cidade é também, de algum modo, a busca pelo direito de manifestação do homem lúdico” (GONÇALVES, 2011: 9).

²¹ O filme “*Nos tempos da São Bento: uma história dentro da história do Hip-Hop*” de Guilherme Botelho é um dos poucos documentos que existem sobre os primórdios do Hip-Hop no Brasil. Este filme foi feito a partir do registro oral dos participantes das rodas de *breack* da São Bento. Trata-se de um documento de suma importância para o Hip-Hop brasileiro.

terceira revolução industrial, e, com elas, uma forte debandada de trabalho vivo do processo produtivo. A organização fordista do emprego formal dá lugar a uma série de informalidades, decorrentes do desemprego generalizado e da queda dos salários. Há um enriquecimento no setor financeiro e políticas de privatização que corroboram para esse quadro de crise social, embora aparecesse como um quadro de desenvolvimento econômico, pois o Brasil entrava no mundo das novas tecnologias. De fato, as elites urbanas e rurais passam a gozar desse novo quadro. Contudo, os setores menos favorecidos da sociedade passam a viver a desigualdade social de forma mais intensificada, o que provocava um forte esgarçamento do tecido social nas periferias urbanas (D'ANDREA, 2013), onde começavam a surgir grupos de extermínio paralelos a segurança pública do estado, conhecidos por justiceiros.

Esse pano de fundo ao surgimento do rap nacional marca uma contradição explorada por D'Andrea²², a saber, aquela entre o discurso e a realidade:

De um lado, o avanço dos produtos importados, shoppings e condomínios fechados. Do outro, o desemprego, a precarização do trabalho, as privatizações e os ataques aos direitos sociais provocados por essa mesma ideologia, que tinha como objetivo criar um pensamento que glorificava o individualismo. Para o discurso, a sociedade havia chegado ao seu melhor momento. A realidade, no entanto, mostrava o contrário. Chacinas se multiplicavam nas periferias paulistas e as formas clássicas de organização política entravam em crise [...] (JUNIOR et al, 2014)²³

Há, dessa forma, um discurso hegemônico que se materializava em práticas de poder. O rap buscava fazer o embate contra esse discurso, que via

²² D'ANDREA, Tiaraju Pablo. *A formação dos sujeitos periféricos: cultura e política na periferia de São Paulo*. Tese de doutorado em Sociologia pela FFLCH-USP, 2013. A leitura do autor se debruça especialmente sobre o grupo Racionais MC's, o qual, para o autor: "[...] canalizam anseios e expectativas de sua classe como nenhum outro ator social do período. Eles expressavam uma geração, aumentando a estima quando essa população necessitava de estima, dando sentido quando os sentidos se embaralhavam e organizando referências quando as referências eram poucas. Mais que formadores de opinião, foram os principais expoentes de uma nova forma de enxergar os territórios da pobreza no Brasil, e por extensão, o próprio Brasil" (D'ANDREA, 2013: 27).

²³ Disponível em <<http://www.geledes.org.br/racionais-mcs-e-o-labirinto-social-da-decada-de-90/>>. Acessado em 27 de maio de 2015.

as periferias e favelas como os lugares apartados da cidade, onde reinavam a barbárie e a malandragem e a bandidagem imperava. Essa imagem preconceituosa associava diretamente o rap ao crime. Dessa forma, o MH2O se aproxima do Geledés – Instituto da Mulher Negra²⁴, com o intuito de angariar apoio institucional contra as práticas coercitivas da Polícia Militar, que muitas vezes interrompeu apresentações de grupos de rap, alegando que as canções desses grupos eram um desacato à autoridade²⁵. A aproximação proporcionou uma organização maior dos grupos. A partir dela, começaram a aparecer várias posses em toda periferia paulistana, “[...] associações locais de grupos de jovens rappers que têm como objetivo reelaborar a realidade conflitiva das ruas nos termos da cultura e do lazer” (SILVA, 1998 apud. ROCHA et. al. 2001: 56). Além disso, as posses constituem-se em um espaço de divulgação do Hip-Hop, onde vários grupos acabam se formando, sem contar que muitas delas têm uma organização voltada às questões políticas da vida cotidiana: escolhas. Estas envolvem a necessidade de manter distância do mundo do crime e das drogas, não por religiosidade ou culpa, mas porque esse destino social é aquele que as elites esperam dos jovens de periferia e o final dele é quase sempre a morte certa. Assim, o rap brasileiro irá seguir seu caminho, buscando contrariar estatísticas²⁶ e delimitando uma identidade periférica.

²⁴ **Geledés – Instituto da Mulher Negra** foi criado em 30 de abril de 1988. É uma organização política de mulheres negras que tem por missão institucional a luta contra o racismo e o sexismo, a valorização e promoção das mulheres negras, em particular, e da comunidade negra em geral. Disponível em <<http://www.geledes.org.br/o-que-e-o-geledes-instituto-da-mulher-negra/>>. Acessado em 27 de maio de 2015.

²⁵ rappers cantando e denunciando a violência eram brutalmente retirados dos palcos e enquadrados pela polícia em crime de desacato à autoridade. (GELEDÉS Projeto Rappers, 2009). Disponível em <<http://www.geledes.org.br/projeto-rappers/>>. Acessado em 27 de maio de 2015.

²⁶ Uma das canções mais expressivas do rap nacional, *Capítulo 4, versículo 3* começa com estatísticas lançadas pela fala de Primo Preto: “[...] 60% dos jovens de periferia sem antecedentes criminais já sofreram violência policial/ A cada 4 pessoas mortas pela polícia, 3 são negras/Nas universidades brasileiras apenas 2% dos alunos são negros/A cada 4 horas , um jovem negro morre violentamente em São Paulo/Aqui quem fala é Primo Preto, mais um sobrevivente”.

Tal identificação realiza-se pela potência que o discurso do Hip-Hop, principalmente por meio do rap, teve e tem em canalizar anseios e desejos de uma população jovem, extremamente carente de perspectivas de vida, principalmente no que tange o mundo do trabalho. Por essa razão, podemos afirmar que na falta de uma identidade pelo trabalho, em que as opressões estão veladas pela alienação social, a identidade realiza-se na e pelas experiências vividas e percebidas de forma compartilhada. Essas experiências são, como já vimos, extremamente negativas no que tange a qualquer tentativa de formação de um cidadão, pois revelam as opressões vividas. São experiências de violência e pobreza, que culminam em uma guerra cotidianamente reproduzida através da reprodução das relações sociais de produção, determinadas pela lógica de produção do espaço, que se dá por meio das estratégias de coação, segregação e fragmentação impostas aos moradores das periferias.

Expropriados da vida urbana e de seus modernos circuitos de troca, as periferias, consolidadas na metrópole paulista desde as últimas décadas do século XX, viveram no fim dos anos 80 e principalmente nos anos 90 o reflexo do neoliberalismo, que produziu um refluxo da organização política em âmbito nacional, o qual deixou em aberto outras formas possíveis de organização. A forma artística acabou aparecendo como uma saída para as periferias poderem falar, a partir de seu próprio ponto de vista, sobre a realidade social vivida por milhões de pessoas. A apropriação que o rap faz da periferia é, portanto, também discursiva, conduzindo o termo a novos sentidos, que expressam um modo de estar no mundo. Os Racionais MC's iniciam sua carreira no rap com uma canção que diz: *só quem é de lá sabe o que acontece* (D'ANDREA: 2013).

A ideologia da classe dominante construiu no imaginário social um significado preconceituoso, arbitrariamente acusando os moradores desses lugares de criminosos ou de coniventes com o crime. O discurso do rap vem na contramão dessa ideologia, quer confrontá-la, resignificando a ideologia dos supostos vencedores do processo de urbanização e mostrando que a periferia abriga fenômenos diversos, espaços de representação e práticas espaciais a partir das experiências vividas. Num primeiro momento, aquele do surgimento

do rap no Brasil, que poderíamos delimitar no começo da década de 90, há uma crítica dentro do rap que embora seja denunciativa, o faz também sendo extremamente coerente com as condições históricas, sociais e concretas em que se produzia a vida nas periferias urbanas. Esse início do rap buscava acabar de vez com o estigma do periférico, o morador das periferias, fazendo uma crítica veemente contra o racismo (velado nos meios de comunicação de massa), denunciando os verdadeiros agentes da violência e da pobreza (a polícia e o Estado) e produzindo uma mensagem que fosse de autoafirmação, preocupando-se com o orgulho de ser periférico. Essa fase marcou um momento de intensas discussões sobre o papel crítico do rap. Essa força de interpretação está na sua simplicidade de fazer aparecer aquilo que ficava velado dos discursos que dominam os meios de comunicação:

“[...] o conteúdo do rap chocou por privilegiar temas presentes na organização social brasileira, pouco representados pela produção cultural naquele momento e com uma crueza nunca antes vista. O sofrimento, o cansaço e a reiteração da canção é o sofrimento, o cansaço e a reiteração na vida real. Uma canção quase induz ao incômodo porque a realidade é incômoda. Se há uma evidente adequação entre a obra e a realidade social que a circunda, também há, internamente à obra, uma evidente adequação entre a forma e o conteúdo” (D’ANDREA; 2013: 121).

Opondo-se a toda e qualquer forma de consenso, o rap disputou pelo menos na década de 90, os primeiros lugares da crítica social. Por isso, estudamos ele nesse trabalho enquanto um movimento que está vinculado à arte e à cultura, mas ao mesmo tempo expõe uma vinculação inevitável com a realidade que está ocultada nas ruas e vielas, pois tratava-se naquele momento de uma realidade que não deveria aparecer. D’Andrea nos chama a atenção para o fato de que a identidade que o rap constrói para o morador da periferia não é uma identidade pela aceitação, mas antes por uma dupla recusa, de um lado a recusa da cidade, que historicamente recusou a periferia, de outro a recusa do binômio operário-subúrbio (MARTINS, 2001), substituindo o reconhecimento pela categoria de trabalhador pelo reconhecimento enquanto morador de um lugar carente de infraestruturas, chamado periferia (D’ANDREA, 2013).

Capítulo 3

3. O rap nacional e suas leituras da realidade social periférica brasileira.

Até aqui, fizemos uma exposição que demonstra que nosso interesse nos estudos acerca da realidade periférica buscou na manifestação do Hip-Hop as referências para a produção de um determinado discurso acerca dessa realidade espacialmente vivida. Nossa intenção foi delimitar as práticas nascidas do encontro de duas crises, a da cidade, como produto de um processo de urbanização crítica²⁷, e a da arte, donde podemos situar um processo de decomposição, determinado pelo poder que o fetichismo da mercadoria tem de anestesiar as formas que o contestam, desdobrando-as em objetos de contemplação e consumo²⁸.

Fizemos um vôo curto sobre algumas expressões daquilo que se delimitou de cultura Hip-Hop (o breack, o grafite e o rap, entrelaçados por uma atitude consciente perante as situações vividas). Na última parte de nosso trabalho gostaríamos de nos debruçarmos sobre o rap nacional e suas contribuições para a leitura da realidade social das periferias brasileiras. Para tal, é necessário demarcar que as leituras proporcionadas pelos artistas de rap tiveram sua força na capacidade de representar a realidade social periférica a partir da materialidade da experiência vivida por esses autores-rappers²⁹. Khel (1999) permite-nos um entendimento acerca disso ao citar entrevista do rapper Mano Brown, líder dos Racionais Mc's. Quando interrogado sobre o porque o rap é político, Brown pondera que o caráter político do rap não é uma escolha,

²⁷ **DAMIANI, Amélia Luisa.** “A crise da cidade: os termos da urbanização”. In, O espaço no fim do século: a nova raridade. **ORG: CARLOS, A. F. A. / DAMIANI, A. L. / SEABRA, O. C. de Lima.** São Paulo. Geousp Novas Abordagens n° 1. Editora Contexto, 1999.

²⁸ A decomposição é tratada por Debord em sua análise das vanguardas artísticas da primeira metade do século XX. Contudo, ao dominar a cultura, ela extrapola sua dominação para todas as formas de expressão e manifestação humana (GONÇALVES, 2013).

²⁹ Entretanto, é necessário lembrar que essa representação serviu de base para a indústria do entretenimento, posteriormente. Vide, por exemplo, a grande repercussão dos filmes que tratam da realidade violenta das periferias e favelas produzidos à partir de Cidade de Deus (Fernando Meireles, 2002, Globo Filmes).

o rap fala sobre questões políticas porque elas estão imbricadas no dia a dia da periferia:

“[...] Você já nasceu preto, descendente de escravo que sofreu, continua tomando ‘enquadro’ da polícia, continua convivendo com drogas, com tráfico, alcoolismo, com todos os baratos que não foi a gente que trouxe pra cá. Foi o que colocaram pra gente. Então não é uma questão de escolha, é que nem o ar que você respire.” (KHEL, 1999: 98)

Muitos criticam o rap por apontarem um moralismo em suas composições, como se fossem os donos da verdade, ou juízes com autoridade sobre os alienados. Na verdade, as composições apresentam sim muitos conselhos, julgamentos e orientações. Porém, esse discurso, às vezes em tom autoritário, não tem como base nenhum valor que não seja o de preservação da própria vida: “onde reina a lei da selva a pena de morte já está instalada sem juízo prévio” (KHEL, 1999: 99). Não há espaço para moralismos abstratos, pois o discurso apresenta uma moral própria às situações concretamente vividas, que é produto dessas situações.

O rap produz, assim, uma apropriação dos territórios das periferias num sentido de estabelecer uma determinada forma de proceder que possibilite, principalmente aos jovens, um caminho para manterem-se longe do destino social que os aguardam nas quebradas: o crime, a violência policial, a morte certa. A violência policial é, por exemplo, um dos principais temas nas composições do rap. Ora ela aparece apenas na forma de revolta direta e clara, sem meios termos – “*não confio na polícia raça do caralho*”³⁰ – ora ela vem mediada por uma sabedoria que traz consigo a tradição dos oprimidos, enquanto ecos de um passado que se torna presentificado:

³⁰ Da canção “Um homem na estrada”, do disco “Raio X do Brasil, dos Racionais Mc’s, Zimbabwe, 1993. Nessa canção, narra-se a trajetória de um ex-detento. A narrativa é entrecortada entre um narrador em primeira pessoa (o próprio ex-detento) e o rapper. Este artifício de ora ser o cronista de uma experiência social e ora se diluir nos fatos narrados é extremamente usual e potente no rap nacional. Muitos otários que se acreditam críticos musicais denunciam as letras de rap por fazerem apologia ao crime, quando na verdade há ali um artifício da narrativa que tem como objetivo transmitir uma experiência com a sabedoria do vivido.

*Naquele tempo tinha o capitão do mato
Que era o mó traíra, tremendo atrasa lado
Ficava na espreita, pra ver quem fugia
Muito parecido com quem hoje é a polícia
Se liga, muitos morreram pra você viver
Orgulho tem que ter, resposta e proceder³¹*

O exemplo aqui referido aparece em outras canções de diversos compositores de rap, sendo um artifício recorrente para trazer à tona a herança histórica dos oprimidos e não deixa-la morrer no passado, atualizando-a, a fim de expor um processo histórico de opressão, que tem ecos no presente. A violência contra os pobres e negros tem um sentido histórico, que não se fixa no passado, mas sim repercute, no sentido da modernização enquanto processo histórico, no presente. De certa maneira, este artifício de trazer para as letras o diálogo com o senhor de engenho, o capitão do mato e o escravo - imagens de uma sociedade colonial – e compará-los ou usá-los para representar o burguês, a polícia e o jovem negro e pobre de periferia, apontam para uma crítica a ideia de que o progresso histórico realmente se dá como superação do passado, mostrando-nos que, por vezes, algumas estruturas de opressão se reproduzem, algo que Fernandes (2008) pode perceber ao realizar sua pesquisa sobre a integração do negro na sociedade de classes brasileira. A tese 6, das famosas *Teses Sobre o Conceito de História* de Walter Benjamin exemplifica bem o sentido do que estamos nos referindo, o de desmistificar o passado, arrancar a tradição do conformismo, que se apoderou e se apodera de tal forma da transmissão das experiências que acaba por dominar não apenas as forças materiais de produção, mas também as imateriais. Reproduzimos aqui alguns trechos:

“Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo “como ele foi”. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo [...] O perigo ameaça tanto a existência da tradição como os que a recebem. Para ambos o perigo é o mesmo: entregar-se às classes dominantes, como seu instrumento. Em cada época, é preciso arrancar a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela [...] O dom de despertar no passado as centelhas da esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer”. (BENJAMIN, 1994:224).

³¹ Da canção: “Us Guerreiro”, de Rappin Hood, do álbum “Sujeito Homem II” Trama, 2005.

Consideramos que mesmo articulando a opressão e a exploração de maneira histórica-social, o rap narra, em grande parte de seu acervo fonográfico, uma experiência de guerra e, portanto, uma experiência incomunicável (BENJAMIN, 1994). Disso decorre a dificuldade em transmitir essa experiência vivida, pois se trata da fala de um sobrevivente e não de um poeta que vive de forma eloquente as grandezas do espírito. O que sobra para se narrar do espaço social urbano é a abstração do tempo e, dessa forma, o tempo tornado espaço abstrato³². O desenvolvimento das forças produtivas arrasta a sabedoria da experiência vivida, impondo as relações sociais pautadas no “incomensurável”, na desmedida do mundo pautado na lógica de valorização do valor, que tem o indivíduo isolado como seu interlocutor pobre de experiência vivida e repleto de perplexidade, que não vive senão um processo social legitimado por leis externas a sua realidade (BENJAMIN, 1994). Há aqui toda sorte de personificação³³, donde podemos situar a situação de violência que a juventude pobre das periferias vive, ao subjetivarem como falta de capacidade pessoal um processo que expulsa cada vez mais trabalho vivo do processo produtivo (GIAVAROTTI, 2012).

3.1. Dialética negativa da malandragem e a arte de sobreviver nas periferias brasileiras: redenção e revolução no rap nacional

³² Esse espaço-tempo social abstrato, simultaneamente pano de fundo e produto das ações de um sujeito que tem a necessidade como falta e o desejo sempre interditado. Na obra de João Antônio há algo muito semelhante. A esse respeito ver o trabalho de **DUARTE, Cláudio Roberto**. “*Literatura, geografia e modernização social*. Espaço, alienação e morte na literatura moderna”. Cap. IV: *Dialética Negativa da Malandragem* – catástrofe do urbano em João Antônio. Tese de doutorado em Geografia Humana pela FFLCH-USP. São Paulo, março de 2011.

³³ Em nossa pesquisa entendemos que o rap possibilita um olhar sobre o cotidiano das periferias. Tal olhar se constitui a partir da própria periferia e expressa, dessa forma, uma experiência reflexiva subjetiva sobre um processo objetivo. Daí resulta uma série de subjetivações: “[...] (o samba e) o rap são gêneros musicais por meio dos quais os trabalhadores expressavam (expressam) e contavam (contam) histórias de seus cotidianos e tais fontes nos ajudaram a compor o quadro das formas de subjetivação que foram se modificando historicamente no processo de modernização” (GIAVAROTTI, 2012: 16).

A narrativa do rap brasileiro expressa uma realidade urbana onde uma classe acumula riquezas e consome todas as possibilidades que a vida urbana abre aos sujeitos monetarizados, enquanto outra classe (que quase sempre detém algo em torno de 75% das populações urbanas) fica com a degradação da vida urbana. Nesse sentido, a marginalização social, embora não seja a exclusão da vida urbana, representa a negatividade do processo de perda da cidade e de transformação da expropriação do trabalho em expropriação da própria cidade, enquanto sociabilidade que ela congrega. Assim, os espaços periféricos aparecem no senso comum como espaços sociais apartados das cidades, carentes de cultura própria e, por isso, espaços onde reinam a barbárie e a miséria, como se a cultura fosse atributo da civilização³⁴.

O que o rap nacional realizou, em determinado momento histórico³⁵, foi uma inversão desse discurso hegemônico, tendo em vista mostrar as radiografias brasileiras³⁶ (ANTÔNIO, 1975) de modo a não deixar passar um discurso que visse a periferia sempre com os olhos de quem está fora, analisando com o conforto científico uma situação que é prática e que, por ser desse nível, deve ser analisada a partir da experiência vivida, ou dos limites

³⁴ Paulo Arantes, em um texto que busca fazer uma crítica a noção de cultura atrelada a de civilização e a de falta de cultura como barbárie, lembra que a esquerda tem que tomar cuidado ao fazer da cultura “a derradeira trincheira da civilização, sobretudo agora que esse é precisamente o grande negócio da direita” (ARANTES, 2004: 224). Em nosso atual momento vemos que muitos coletivos culturais surgem nas periferias. Muito disso se deve à força de vontade de muitas pessoas, porém, o Estado e a iniciativa privada realizam boa parte do capital ocioso sem projetos culturais, interferindo, muitas vezes, diretamente na gestão desses coletivos e transformando tudo em mera reprodução das relações sociais de produção, em um nível espetacular. O mais curioso, contudo, é ver que a própria esquerda brasileira comprou a ideia de que a arte e a cultura são caminhos para a civilização, justamente em um momento em que nunca os nossos bens culturais serviram tão bem para escamotear a miséria e a opressão que ainda afligem os mais pobres no Brasil.

³⁵ Na década de 1990, quando começaram a aparecer continuidades históricas de um período ditatorial (as chacinhas e justiceiros nas periferias), logo após o retorno ao período democrático, provando que o estado de exceção é, na verdade, a regra geral, que vale principalmente para o lado mais fraco da corda.

³⁶ Os Racionais MC's produziram e lançaram em 1993 o álbum “Raio X do Brasil”, coincidentemente, uma alusão às radiografias de João Antônio, às quais a literatura brasileira deveria voltar sua produção, pois nelas haveria o necessário enfrentamento da realidade e não apenas a sua contemplação e compreensão. As radiografias apontariam uma nova postura perante a realidade, aquela do corpo-a-corpo, do ser ferido e ferir a realidade, matéria prima que João Antônio explora em sua obra (DUARTE, 2010/ANTÔNIO, 1975).

dessa experiência. Mais de um autor, neste sentido, (KHEL, 1999 / ZENNI, 2004 / ARANTES, 2007) já sugeriu uma comparação entre as experiências dos campos de extermínio dos regimes totalitários e aquela das periferias brasileiras. No rap brasileiro essa comparação se dá pela narrativa de relatos de sobrevivência: é o detento, que sobrevive ao extermínio dos presídios³⁷; são os jovens negros e pobres que sobrevivem à violência policial; são os trabalhadores precarizados pelas condições de subalternidade a que os pobres tem de viver no Brasil. Assim, a estrutura dos relatos narrados, quase sempre desconexos e fragmentados, bem como a forma de organizar esses relatos, transitando o narrador entre as experiências sociais desiguais e demonstrando as contradições e os desequilíbrios, produzidos por essa desigualdade de experiências da vida urbana, apontam para a necessidade de sobreviver frente ao destino social traçado para suas vidas, aquele de tornar-se mais um dado estatístico do sistema, que deve ser por essa razão enfrentado.

O rap seria então uma denúncia da periferia sobre as formas de opressão do Estado, entendendo este principalmente a partir de sua violência extra-econômica, mas sempre relacionando a esta aquela do mundo da mercadoria e das relações capitalistas de produção. A violência da economia é a que gera a necessidade de segurança, pois as relações violentas não são produzidas nas periferias, mas são produto de uma centralidade que é a da reprodução ampliada de capital, realizando-se a partir do espaço urbano, delimitando os espaços do uso, ou melhor, transformando-os em produtos para a troca. Dessa forma, a periferia é produto desse processo em que o Estado realiza a mediação entre os interesses públicos e privados, sempre sob o jugo da propriedade, como direito inalienável. Ao fazê-lo, realizando as

³⁷ Em seu livro, "Diário de um detento", que serviu de base para o rap homônimo de Mano Brown, do álbum *Sobrevivendo no Inferno* (1998), Jocenir (2001) faz duras críticas ao sistema carcerário brasileiro. O autor foi detento do Carandiru por vários anos e produziu relatos sobre sua experiência de sobrevivência a um sistema que tem como objetivo produzir a morte e não a reconciliação. As regras e o código de leis devem ser respeitados sob pena de morte e mata-se por muito pouco. Sem contar que a maioria das vezes os menos culpados pela criminalidade são os mais punidos dentro do funcionamento do sistema, principalmente os *moleques primários*: [...] "*traficantes, homicidas, estelionatários / e uma maioria de moleques primários*" (*"Diário de um Detento"*, Racionais Mc's / Jocenir. In, *Sobrevivendo no Inferno*, 1998).

necessidades da reprodução ampliada, os conflitos de classes se intensificam, pois o interesse público e o privado não coincide, como quer e deseja a razão histórico-progressista, na forma do mediador Estado de Direito. Este, aliás, que para periferia sempre foi ausente como aquele pai protetor, sendo mais o painho mandão e o colonizador que vem dominar e usufruir (KHEL, 1999). Por isso, nega-se no discurso do rap qualquer conciliação de classe, por colocar-se a partir de um ponto de vista que vive situações onde os interesses e os conflitos não são mediados, são diretos e objetivos e tem consequências na vida prática.

As periferias são um produto dessa violência e não a responsável por ela. São populações que tornam-se números das estatísticas onde [...] “60% dos jovens de periferia sem antecedentes criminais já sofreu violência policial, a cada 4 pessoas mortas pela polícia, 3 são negras” (Racionais MC’s, 1997)³⁸. São números que representam um genocídio operado dentro de um suposto Estado de Direito. E a matemática desses números é prática, como bem afirma o rapper GOG (1998): “[...] reféns da miséria não [...] acionaram o gatilho/ e o barulho ouvido deixou um pai sem seu filho/ ou um filho sem pai/ a ordem dos fatores aqui tanto faz/ matemática na prática/ subtração feita de forma trágica”. Cabe lembrarmos que as estatísticas e a quantificação das questões de ordem social, nos levam a uma certa naturalização das informações que elas contêm. Interiorizamos e naturalizamos aquilo que as estatísticas apontam como algo dado, como fato social. Como se algo que se repete sempre nas estatísticas não tivesse mais solução. Assim, as estatísticas tem o incrível poder de nos fazer esquecer o que realmente está por de trás dos números, o processo social. Assim, é nos anos 1990, que alguns álbuns de rap³⁹ aparecem com

³⁹ A partir daqui, iremos ensaiar uma relação de dois grupos de rap, os Racionais Mc’s de São Paulo e o GOG, do Distrito Federal, por meio de referências a duas de suas obras. O álbum “Sobrevivendo no Inferno”, dos Racionais Mc’s (1997), que vendeu 500 mil cópias antes de ser inserido no circuito da grande mídia, numa época que internet era privilégio de poucos no Brasil, foi marco por ser a partir deste que o rap passou a ser mais aceito nas outras classes sociais, médias e altas, bem como a ser integrado a grande mídia com mais força, no entanto, o álbum ainda foi feito para a periferia como principal interlocutora, assim como o “Das trevas à luz”, do GOG (1998), que consolidou um tipo de rap mais consciente e menos pesado que o gangsta rap, mais comum no Distrito Federal. A contundência de GOG é para ser entendida e

grande repercussão, por estarem dialogando com um momento histórico em que a segregação sócio-espacial histórico-estrutural da cidade no Brasil irá se intensificar, principalmente nas grandes metrópoles, onde estavam concentradas as tecnologias e as riquezas, e, conseqüentemente, também as desigualdades, pois a riqueza de alguns vem acompanhada da miséria de uma maioria. Nesta década o Brasil vive seus primeiros anos de neoliberalismo econômico⁴⁰, em que os ricos ainda podiam ficar mais ricos, ou pelo menos aparecer como mais ricos, e os pobres ainda não tinham uma inserção pelo consumo a crédito como a que existe atualmente, depois do governo PT na presidência (2002-2014), que já viveu a crise das políticas neoliberais.

Enquanto o Estado organiza o espaço de maneira a confinar os mais pobres, há uma autosegregação dos mais ricos em empreendimentos luxuosos e cheios de aparato de segurança, bem como de seguranças contratados. Ocorre a intensificação das disparidades ao nível do urbano e o Estado responde com seu urbanismo policial: [...] *“enquanto a segurança pública e a segurança privada aumentam, aumenta a insegurança que constitui a própria demanda por segurança”* (SEABRA, 1990: 126). Insegurança que aparece no rap, mas em relação à segurança dos jovens pobres e negros, moradores de periferias, em relação ao Estado, na figura dos policiais: os ratos, homens da lei, assassinos que GOG se refere como pessoas que representam um poder excessivo, que é o do direito da autoridade sobre a vida das pessoas, o poder do soberano, figura da qual parte Foucault em uma genealogia das formas de governo até a governamentabilidade⁴¹, a qual representa a interiorização do poder, sua subjetivação nos indivíduos... “poder demais na mão de um indivíduo poder pra matar e não ser punido / polícia brasileira a mais violenta

não apenas sentida no peso sensacionalista de um discurso que às vezes acaba por se mesclar às práticas do opressor, como acreditamos que o gangsta rap chega a fazer. Contudo, a violência deste estilo também é reflexo da violência do processo social, basta, para isso, recordar a extrema violência do processo de periferização forçada ocorrido em Brasília, onde esse estilo é mais “pesado” que o estilo de rap que encontramos, por exemplo, em São Paulo e no Rio de Janeiro.

⁴⁰ As conseqüências das políticas neoliberais para as realidades urbanas na década de 1990 foram sucintamente tratadas em capítulo anterior.

⁴¹ FOUCAULT, Michel. *“A governamentabilidade”* In, *Microfísica do Poder*. Graal, 2010, São Paulo.

do mundo” (GOG, 1998). O policial é oprimido também: “arriscam a vida em troca de baixo salário / Trabalho duro, enquanto os outros se divertem?” mas, logo responde o rapper que: “motorista de ônibus não atropela os pedestres” (GOG, 1998) ... mas, ao ser oprimido, sempre escolhe ficar do lado do opressor e também se tornar opressor: “um dia um PM negro veio embaçar e disse pra eu me por no meu lugar / eu vejo o mano nessas condições, não dá / será que é assim que eu deveria estar? (RACIONAIS, Mc’s, 1997). A escolha do rapper é em não colocar-se ao lado do opressor, em não usar de suas armas e de seu jogo sujo.

A violência do Estado se naturalizou de tal forma que se autonomizou da esfera particular da guerra entre nações. O desenvolvimento das forças produtivas levou a uma intensificação das contradições internas, em menores escalas, sendo aquela do urbano uma das mais exemplificadoras de naturalização da guerra da vida cotidiana. Lembrando o ensaio de Paulo Arantes, “Extinção”, nós “[...] não estamos diante da guerra, mas, agora sim, diante da política como mera continuação da guerra”⁴². Dessa maneira, não se trata de uma guerra apenas política, mas de uma guerra econômica, que o capital precisa instaurar para continuar seu processo crítico de desvalorização de valor, a fim de alcançar maiores níveis de produtividade. Essa contradição interna da categoria de capital (acumulação é crise de acumulação) só se efetiva no plano do concreto através de uma lógica violenta de injustiça social cada vez mais naturalizada.

O clima de Guerra, que perpassa as periferias das grandes cidades é uma necessidade de controle da vida cotidiana de centenas de milhares de pessoas, que têm de carregar o fardo de um desenvolvimento do centro, que produz, enquanto sua forma negativa, a periferia. A dialética centro-periferia tem sua lógica guiada pelo processo de acumulação. A periferia é onde o centro se alimenta para continuar sua reprodução ampliada. Porém, como o processo de reprodução ampliada entra em colapso interno, segunda sua própria contradição, apontada por Marx como queda tendencial da taxa de lucro, é na periferia também onde os resultados da incoerência do sistema

⁴² **ARANTES, P. E.** Extinção. In, Coleção Estado de Sítio. Diante da Guerra. Boitempo Editorial. São Paulo, 2007. P. 29.

produtor de mercadorias irão ser mais escrachados, pois as populações periféricas são aquelas que vivem situações próximas ao infra-cotidiano, buscando garantir a segurança do cotidiano. Assim, tanto, GOG, como Racionais, narram situações em que o narrador busca exemplos e conselhos tecidos na sabedoria de suas experiências, ou nas experiências que ele observou ou escutou de outrem. Todas essas experiências resultam em um fim trágico sempre que o jovem negro e pobre de periferia escolhe os caminhos mais fáceis: o crime sempre leva a morte e por isso o caminho para uma nova atitude perante o sistema deve passar por uma redenção em relação às ofertas do mundo do crime, que estão sempre associadas às drogas, a vontade de poder e outros “pecados” para quem quer se manter vivo nas quebradas, seja de São Paulo, seja de Brasília, até porque “Periferia é Periferia em qualquer lugar” (RACIONAIS, Mc’s, 1997).

Assim, a malandragem perde o sentido que tinha na tradição cultural brasileira, onde o malandro sempre conseguiu, através de uma lógica do favor, circular entre a ordem e a desordem que estruturavam a sociedade brasileira, onde os conflitos ficavam latentes e havia uma acomodação geral, em que cada tipo social mantinha-se acomodado em seu local devido (DUARTE, 2010)⁴³. A malandragem seria mais um daqueles bens culturais que devemos escovar a contrapelo, pois se olharmos para uma obra como a de João Antônio (DUARTE, 2010), notamos que o malandro é sempre aquele que tem que buscar estratégias para sobreviver, sendo explorado e reproduzindo-se sempre enquanto um subalterno. A escolha pela malandragem em sua obra não leva a uma acomodação geral, mas a conflitos, com “consequências agudas e dramáticas para a vida prática” (DUARTE, 2010: 270). Quem se acomoda são os vícios e a sobrevivência se dá pela lei dos mais aptos (CANDIDO, 1995 apud. DUARTE, 2010), algo muito semelhante ao pano de fundo das situações narradas pelos rappers, na medida em que a malandragem se fixa a pura desordem, se dilui no submundo da criminalidade, onde sempre encontra ou a prisão ou a morte (DUARTE, 2010).

⁴³ A esse respeito ver **CANDIDO, Antonio**. “Dialética da Malandragem”.

O *rapper* se coloca enquanto igual, constituindo uma irmandade, um sentimento de fraternidade para com os seus iguais e aponta não o caminho a ser seguido, não o exemplo correto, ou a *fórmula mágica*, mas simplesmente a própria malandragem que há em viver, em se manter vivo no *campo minado* da periferia. Em duas canções muito similares, “A verdadeira malandragem” (GOG, 1998) e “Fórmula Mágica da Paz” (RACIONAIS, Mc’s) há narrativas sobre experiências em que as personagens buscam formas de sobreviver frente a realidade recrudescida das periferias, onde reinam alienações mortíferas. O *rapper* busca os exemplos na vida das pessoas simples, que trabalham e ganham a vida honestamente, mas não deixa de se enfurecer por vezes, ao ver que essas pessoas acabam sempre vivendo a miséria e o abandono social e político.

Nas canções de GOG e dos Racionais podemos nos situar sobre as vidas difíceis nas periferias brasileiras. Vidas completamente descartáveis, jogadas fora desde muito cedo, vide as canções “Mágico de Oz” (Racionais Mc’s, 1997) e “Das trevas a luz” (GOG, 1998). Mesmo assim, são canções em que as periferias também são mostradas a partir da sua força em resistir, em contrariar as estatísticas do Sistema. Nelas as quebradas são cantadas e citadas, trazidas a cena, valorizadas, pois há um senso de comunidade ainda presente, que carrega consigo uma força política muito forte, mas que acaba se realizando mais na dimensão do lúdico, enquanto momentos que possibilitam a convivência e a criatividade espontâneas e não apenas a morte e a destruição.

Gostaríamos de poder trazer a tona mais questões sobre esses dois álbuns, mas as relações são tantas que poderíamos escrever um trabalho inteiro apenas sobre isso. Contudo, para melhor entendimento das nossas curtas referências, faz-se primordial a audição atenta de tais obras fonográficas. A partir desta experiência auditiva pode-se aprender muito sobre o senso prático do vivido nas periferias brasileiras.

4. Considerações finais

[...] “Ora, os que num momento dado dominam são os herdeiros de todos os que venceram antes. A empatia com o vencedor beneficia sempre, portanto, esses dominadores. Isso diz tudo para o materialista histórico. Todos os que até hoje venceram participam do cortejo triunfal, em que os dominadores de hoje espizinham os corpos dos que estão prostrados no chão. Os despojos são carregados no cortejo, como de praxe. Esses despojos são o que chamamos bens culturais. O materialista histórico os contempla com distanciamento. Pois todos os bens culturais que ele vê têm uma origem sobre a qual ele não pode refletir sem horror. Devem sua existência não somente ao esforço dos grandes gênios que os criaram, como a corveia anônima dos seus contemporâneos. Nunca houve um monumento de cultura que não fosse também um monumento de barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura. Por isso, na medida do possível, o materialista histórico se desvia dela. Considera sua tarefa escovar a história a contrapelo”. (BENJAMIN, 1994: 225).

Ao término deste processo de pesquisa acerca das possibilidades de encontrarmos determinadas contradições do processo de urbanização e metropolização em determinadas formas de representação da realidade sócio-espacial das periferias urbanas, nos colocamos diversas questões, principalmente no sentido de que as formas de representação devem ser colocadas em movimento dialético, pois, como nos aponta Lefebvre (1983), as representações se produzem a partir de uma autonomização dos signos em relação ao significado, ou seja, a materialidade e ao conteúdo das coisas. A sociedade moderna erige-se sobre representações que se autonomizam de seus processos de construção, naturalizando-se através dos conceitos. Transformam-se em verdadeiras ideologias veiculadas pelo Estado, pela Economia, pela Ciência.

Por isso, as representações devem ser buscadas intrinsecamente às condições de existência de um grupo, povo ou classe. Neste sentido, deve-se passar do vivido para o concebido, da percepção reflexiva ao conceito, pois este é constructo social. O conceito deixa de ser apenas ideologia (representação esgotada de possibilidades) passando a ser também um *fator de transformação e desreificação do real*, representação que abre possibilidades para elaborações sobre a realidade sócio-espacial, enquanto um momento de, por meio do vivido, dar ao conceito um movimento necessário para que ele não se institua acima da própria prática. O que queremos apontar de início a essas considerações é que as representações devem resguardar as possibilidades abertas pela história, ao invés de encobrir as brechas com seu ofuscante poder de reprodução das relações sociais, como se não houvesse

história, ou como se essa fosse apenas um autômato, como nos aponta Benjamin em suas teses sobre o conceito de História.

Dessa forma, a que se reconhecer que na reprodução das relações sociais de produção, dentre as quais destacamos a reprodução do espaço e da vida cotidiana, ainda *“as possibilidades das múltiplas centralidades estão colocadas, mas dominação, coação e segregação vêm no sentido de descrever essas possibilidades”* (ROCHA, 1999: 164). Há uma produção-reprodução imaterial do capitalismo através das representações e a vida cotidiana e o espaço urbano são meios dessa produção-reprodução. Por isso, o estudo da vida cotidiana deve visar sua transformação e não apenas interpretação, já que o cotidiano é um nível da prática social (LEFEBVRE, 1961 apud GONÇALVES, 2011). É no cotidiano que o Hip-Hop surge enquanto possibilidade de festa, de encontro, de comunicação, constituindo uma identidade periférica em um sentido positivo de auto-affirmação de uma população culpabilizada por sua própria miséria. A alienação social deve ser atualizada neste sentido enquanto alienação espacial, pois a alienação absorve a prática espacial, transformando-a. O vivido é invadido pelas práticas da industrialização-urbanização e a cidade vai cedendo os lugares da festa e do encontro para o isolamento social. As periferias são um momento desse processo, dessa crise em que a cidade se expande (as forças produtivas desenvolvem-se e atualizam a alienação), mas o direito a apropriação (ao uso) se atrofia, pois, embora as forças produtivas sejam sociais, as relações de produção são mediadas pelas formas de propriedade.

O surgimento de novas formas de representar o cotidiano das periferias não se dá autonomizado dos conteúdos que se processam na reprodução das relações sociais de produção. Se no final da década de 80, em um contexto político de redemocratização pós-ditadura militar e de crise econômica pela inflação e endividamento causados pelos governos militares as periferias eram o lugar da classe trabalhadora urbana, e se constituía uma “indústria da urbanização” (DAMIANI, 1999), através de investimentos produtivos e da inserção precária de populações mobilizadas, negativamente liberadas da violência extra econômica das regiões e, portanto, participantes recentemente integrados à violência econômica da reprodução ampliada da periferização como reprodução das relações sociais de produção (GIAVAROTTI, 2012),

atualmente há que se considerar que as periferias cresceram não apenas em extensão, mas que mudanças qualitativas decretaram novas funções para a periferia na reprodução das relações sociais de produção.

Assim, se naquele contexto em que o rap surgia no Brasil como o grito dos “inseridos precariamente” (DAMIANI, 1999) do processo de “modernização retardatária” (GIAVAROTTI, 2012 apud. KURZ, 1993), evidenciando determinadas contradições desse processo histórico, hoje, a periferia ocupa um lugar central para a aplicação de capitais ociosos, investidos, através de iniciativas governamentais e não governamentais, em projetos culturais que buscam desenvolver a cultura, o lazer e a educação como forma de inserção de jovens no mundo volátil, efêmero e flexível do recente mercado de trabalho. Ao mesmo tempo, tem continuidade um processo de extermínio da juventude negra e pobre nas periferias, jovens que o recente mercado de trabalho que valoriza a cultura não conseguiu absorver e muito menos salvar do destino social que o rap denuncia desde seus primórdios. Assim, se o estado democrático de direito propiciou uma efervescência política nas periferias, possibilitando inclusive o surgimento de reivindicações e a denúncia de condições precárias de vida (e porque não possibilitando o próprio surgimento do rap), ele também deixou algumas feridas abertas e não pretende fechá-las, senão administrá-las:

“[...] é mister reconhecer que no ano de 1988 a democracia foi enfim “conquistada” [...] Os canais à participação política foram abertos, a liberdade de organização sindical foi garantida, a liberdade de imprensa também, enfim... o Estado de Direito se consolidou em território nacional. Simultaneamente a isso os filhos e netos daquelas forças de trabalho antes superexploradas hoje tornam-se descartáveis frente os desdobramentos críticos do colapso da modernização. E neste contexto de formação do Estado de Direito o monopólio da violência emerge novamente, mas como política de contenção dos desdobramentos catastróficos do colapso da modernização nos países de modernização retardatária, tornando-se o tão almejado Estado de Direito, um “administrador de crises” (Kurz, 1993) à escala nacional e metropolitana” (GIAVAROTTI, 2012: 217).

Se, por exemplo, vemos atualmente, uma identidade pelo trabalho dando lugar à identidade pela periferia (espaço social) e o rap como um dos possibilitadores desse processo (D’ANDREA, 2013), isso de alguma forma contrasta com a identificação manipulada pela indústria cultural, nas formas fetichizadas e espetaculares em que a periferia passou a ganhar a cena nos últimos 15 anos. O espetáculo realiza-se ao tornar o consumo alienado um suplemento à produção alienada (DEBORD, 1997). Faz-se, portanto, necessário criticar a identidade que se desloca da esfera da produção (e

exploração do trabalho) para a da reprodução (exploração da vida cotidiana pelo consumo). A periferia e o sujeito periférico (D'ANDREA, 2013) tornam-se produto cultural. E sabemos que os bens culturais devem ser sempre mirados com um distanciamento crítico. A indústria da propaganda se apropria da realidade nua e crua declamada nas narrativas quase épicas dos *rappers*, tornando-as esteticamente agradáveis e interessantes, ao mesmo tempo que retira delas seu caráter de fazer rememorar um processo histórico social a partir de uma realidade espacial contraditória. A mercadoria identifica tudo a ela, até os expropriados por seu processo de reprodução acabam aderindo a sua forma. Essa identidade periférica torna-se um produto cultural (vide os programas de TV que positivam a vida dura das favelas e periferias) a ser consumido e esvaziado de seus conteúdos.

Contudo, a identidade pelo lugar espacialmente vivido e não pelo trabalho também ocorre porque o trabalho enquanto categoria social entra em crise, não constituindo mais o laço com o real, o mundo do trabalho não dignifica, não realiza os sonhos e aspirações da população periférica, já o do consumo sim, pois a alienação pelo consumo subjetiva e cria identidade pela imagem (DEBORD, 1997). Assim, é necessário reconhecermos que houve uma necessidade do próprio movimento de reprodução do capital em integrar as classes outrora espoliadas pela industrialização-urbanização ao urbano por meio do consumo das imagens criadas pelo espetáculo, que abarca todas as dimensões da vida social. Contudo, como nos aponta D'Andrea (2013), o termo periférico designa uma questão que não está contida no termo trabalhador, a de que a desigualdade é espacialmente vivida. Se a desigualdade deixou de ser social, na medida em que o mundo do consumo inclui a todos, o urbano ainda resguarda a desigualdade no espaço e nas relações espacialmente produzidas. É o caminho necessário de passagem da alienação social a alienação espacial e seus desdobramentos na vida cotidiana.

Por fim, a questão de uma identidade periférica, colocada em D'ANDREA (2013) enquanto constituição do que ele denomina *sujeitos periféricos*, denota uma determinada consciência de classe, porém, não dada apenas na e pela exploração do trabalho, mas também pela desigualdade espacial urbana, aquém e além das contradições do mundo do trabalho, pois

para o autor a cultura e a arte tornam-se o eixo de constituição dessa identidade, que antes era política. De fato, temos que considerar as mudanças sociais dos últimos 25 anos, em que vemos um processo de ficcionalização e abstração cada vez maior das categorias do capital. Este processo, contudo, não surge no plano das abstrações e se autoproduz no plano das idéias, feito o espírito da fenomenologia hegeliana, mas sim de uma abstração que se realiza na violência que expropria o tempo e o espaço das possibilidades que não sejam aquelas da reprodução das relações capitalistas, que são também relações de propriedade, e, por isso, desiguais por definição.

No que tange a expressão e prática Hip-Hop, não vemos uma consciência de classe produzida pela aquisição cultural, mas uma identidade negativa através dos conteúdos do vivido. Não se forma um sujeito social, mas se vive e se reproduz a todo instante a violência do processo de sujeição à mercadoria, seja pela forma do consumo seja pela da produção, momentos que nos aparecem sempre como separados. A partir de João Antônio, poderíamos pensar, em contraposição aos sujeitos periféricos, a sujeição às formas de alienação social e espacial, vivenciadas na sobrevivência ampliada das suas personagens pelos espaços urbanos, abstraídos de seus usos e possibilidades.

Referências Bibliográficas

ADORNO, Theodor W. “*Antagonismo e Sobrevivência*” In: Para a Doutrina da História e da Liberdade. Tradução: Jorge Grespan, 2007.

_____. O Fetichismo da Música e a Regressão da Audição. In, *Textos Escolhidos, Coleção Os Pensadores*. Nova Cultural, São Paulo, 1999.

ARANTES, Paulo Eduardo. *Extinção*. In, Coleção Estado de Sítio. *Diante da Guerra*. Boitempo Editorial. São Paulo, 2007.

_____. “Zero à esquerda”. In, Coleção Baderna, Conrad. São Paulo, 2004.

BENJAMIN, Walter. “*Obras Escolhidas*. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política”. São Paulo, Brasiliense: 1994.

_____. “*Documentos de cultura, documentos de barbárie: escritos escolhidos*”. Cultrix. São Paulo, 1986.

C, Toni. “*Um bom lugar: biografia oficial de Mauro Mateus dos Santos – Sabotage*”. LiteraRUA. São Paulo, 2013.

CANDIDO, Antônio. “*Dialética da Malandragem: caracterização das Memórias de um Sargento de Milícias*”. In, Revista do Instituto de Estudos Brasileiros n. 08, IEB-USP. São Paulo, 1970.

CARRIL, Loudes. “*Quilombo, favela e periferia: a longa busca da cidadania*”. Anna Blume / FAPESP. São Paulo, 2006.

CAROS AMIGOS, Revista. Edição especial: Hip Hop Hoje: o grande salto do movimento que fala pela maioria urbana. Número 24, ed. Casa Amarela. São Paulo, junho de 2005.

DAMIANI, Amélia Luisa. “*A crise da cidade: os termos da urbanização*”. In, *O espaço no fim do século: a nova raridade*. ORG: **CARLOS, A. F. A. / DAMIANI, A. L. / SEABRA, O. C. de Lima**. São Paulo. Geousp Novas Abordagens n° 1. Editora Contexto, 1999.

_____. “*Urbanização crítica e situação geográfica a partir da metrópole de São Paulo*”. In, *Geografias de São Paulo: representação e crise da metrópole*. ORG: Ana Fani Alessandri Carlos & Ariovaldo Umbelino de Oliveira. Ed. Contexto. São Paulo, 2010.

_____. “*A cidade (des) ordenada e o cotidiano*”. In, Revista do Departamento de Geografia, vol. 09. Departamento de Geografia FFLCH-USP. São Paulo, 1995.

_____. “A metrópole e a indústria: reflexões sobre uma urbanização crítica”. In, Revista Terra Livre n. 15. Associação dos Geógrafos Brasileiros, São Paulo, 2000.

D’ALVA, Roberta Estrela. “Teatro Hip-Hop: a performance poética do ator MC”. Perspectiva. São Paulo, 2014.

D’ANDREA, Tiaraju Pablo. “A formação dos sujeitos periféricos: cultura e política na periferia de São Paulo”. Tese de doutorado em Sociologia pela FFLCH-USP. São Paulo, 2013.

DEBORD, Guy. “A sociedade do espetáculo”. Contraponto. Rio de Janeiro, 1997.

_____. Perspectivas de modificación consciente de la vida cotidiana. In, *Internacional Situacionista: textos completos em castellano de la revista Internationale Situationniste (1958-1969). Vol. 1, número 6, agosto, 1961. Tradução de Luis Navarro. Editora Literatura Gris, Madrid, 1999.*

_____. Relatório sobre a construção de situações e sobre as condições de organização e de ação da tendência situacionista internacional. In, *Apologia à Deriva, escritos situacionistas sobre a cidade. Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2003.*

_____. Teses sobre a Revolução Cultural. In, *Internacional Situacionista (1958-1969), Vol. 1, número 1, 1958. Disponível em português em Rizoma.Net Potlatch.*

DUARTE, Cláudio Roberto. “Literatura, geografia e modernização social. Espaço, alienação e morte na literatura moderna”. Cap. IV: *Dialética Negativa da Malandragem* – catástrofe do urbano em João Antônio. Tese de doutorado em Geografia Humana pela FFLCH-USP. São Paulo, março de 2011.

FELIX, João Batista de Jesus. Hip Hop: Cultura e Política no Contexto Paulistano. Tese de Doutorado USP, 2005.

_____. Chic Show e a Construção da identidade nos Bailes Blacks Paulistanos. *Dissertação (Mestrado em Antropologia). FFLCH/USP, São Paulo, 2000.*

FERNANDES, Florestan. “A integração do negro na sociedade de classes: (o legado da raça branca)”. Volume 1. Globo. São Paulo, 2008.

_____. “O negro no mundo dos brancos”. Global. São Paulo, 2007.

FOUCAULT, Michel. “Microfísica do poder”. Graal. Rio de Janeiro, 1979.

GARCIA, Walter. “Diário de um Detento”: uma interpretação. Lendo música: 10 ensaios sobre 10 canções. Org. Arthur Nestrovski. Publifolha. São Paulo, 2008.

_____. *Ouvindo Racionais Mc's*. In, Teresa, revista de Literatura Brasileira [4/5] pp. 166-184; São Paulo. 2004.

_____. *Sobre uma cena de "Fim de semana no Parque", do Racionais Mc's*. In, *Revista do IEA*, Vol. 25, Num. 71. Instituto de Estudos Avançados. São Paulo, 2011.

GIAVAROTTI, Daniel Manzione. "O Jardim Ibirapuera: da imposição à crise do trabalho". Dissertação de mestrado em Geografia Humana pela FFLCH-USP. São Paulo, 2012.

GONÇALVES, Glauco Roberto. "A crise da cidade em jogo: O futebol na contramão em ruas da Penha". Dissertação de mestrado em Geografia Humana pela FFLCH-USP. São Paulo, 2011.

HELLER, Agnes. "O cotidiano e a história". Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1972.

_____. "Para mudar a vida: felicidade, liberdade e democracia". Entrevista a Ferdinando Adornato. Trad. Carlos Nelson Coutinho. Brasiliense. São Paulo, 1982.

JOCENIR. "Diário de um detento: o livro". Labortexto. São Paulo, 2001.

KEHL, Maria Rita. *Radicais, Raciais, Racionais: a grande fátia do rap na periferia de São Paulo*. In, *São Paulo em Perspectiva* Num. 13, Vol. 3. São Paulo, 1999.

_____. "O espetáculo como meio de subjetivação". In, KHEL / BUCCI. *Videologias*. Boitempo Editorial, São Paulo, 2004.

KONDER, Leandro. "Walter Benjamin: o marxismo da melancolia". Campus. Rio de Janeiro, 1989.

KURZ, Robert. *O colapso da modernização: da derrocada do socialismo de caserna à crise da economia mundial*. Trad. Karen Elsabe Barbosa. 5. Ed. Revista. Paz e Terra. Rio de Janeiro, 1999.

LEFEBVRE, Henri. "Capítulo IV - Psicologia das classes sociais". In, *Revista GEOUSP Espaço e Tempo*, São Paulo, nº 17, 2005.

_____. "A produção do espaço". Tradução de Sérgio Martins. Edição do tradutor, 1974. Mimeo.

_____. *A vida cotidiana no mundo moderno*. Trad. Alcides João de Barros. São Paulo. Editora Ática. Série Temas, 1991.

_____. *O pensamento marxista e a cidade*. Ed. Ulisseia. São Paulo, 1973.

LUCAKS, Gyorg. *História e consciência de classe*. Martins Fontes. São Paulo, 2003.

MARX, Karl. “*Grundrisse: manuscritos econômicos de 1857-1858*” – esboços para a crítica da economia política. Tradução de Mario Duayer. Boitempo Editorial. São Paulo, 2011.

_____. “*O Capital: crítica da economia política*”. Volume I, Livro Primeiro, O processo de produção do Capital. Coleção “*Os Economistas*”. Tradução de Regis Barbosa e Flavio R. Kothe. Editora Nova Cultural. São Paulo, 1996.

_____. “*Manuscritos Econômico – Filosóficos*”. Boitempo Editorial. São Paulo, 2004.

_____. “*Crítica da filosofia do direito de Hegel*”. Boitempo Editorial. São Paulo, 2010.

PLÁCIDO, Ricardo do Ó. *Territorialidades alternativas na metrópole de São Paulo – o caso do HIP HOP*. Trabalho de Graduação Individual para conclusão do curso de Bacharelado em Geografia no DG-FFLCH-USP. São Paulo, 2008.

ROCHA, Alexandre Souza da *Centralidade e periferia na Grande São Paulo - abordagem crítica sobre o morar na periferia da metrópole*. Dissertação de mestrado em Geografia Humana, apresentada à Faculdade Filosofia, Letras e Ciências Humanas - FFLCH da Universidade de São Paulo – USP. São Paulo, 2000.

_____. “*Espaço e política na centralidade da periferia*”. In, *O espaço no fim do século: a nova raridade*. ORG: **CARLOS, A. F. A. / DAMIANI, A. L. / SEABRA, O. C. de Lima**. São Paulo. Geousp Novas Abordagens nº 1. Editora Contexto, 1999.

RODRIGUES, Glauco Bruce. “*Quando a política encontra a cultura: a cidade vista (e apropriada) pelo movimento Hip-Hop*”. In, *Revista Cidades* vol. 1, n. 1. Grupo de Estudos Urbanos. Presidente Prudente, 2004.

ROCHA, J. / DOMENICH, M. / CASSEANO, P. “*HIP HOP – A Periferia Grita*”. Fundação Perseu Abramo, São Paulo, 2001.

SCHWARZ, Roberto. *As idéias fora do lugar*. In. *Ao vencedor as batatas*. Ed. 34 / Duas Cidades. São Paulo, 2000.

_____. *Pressupostos, salvo engano, de “Dialética da Malandragem”*.

Disponível em:

<http://antivalor2.vilabol.uol.com.br/textos/schwarz/schwarz80.html>. Acessado em 10-01-2012.

SEABRA, O. C. de Lima. *Territórios de Uso: Cotidiano e Modo de Vida*. In: *CIDADES*. v. 1, n. 2, 2004, p. 181-206.

_____. “*São Paulo e os signos da modernidade: a questão da segurança privada*”. In, *Revista do Departamento de Geografia*, vol. 06. Departamento de Geografia FFLCH-USP. São Paulo, 1992.

ZENI, Bruno. O negro drama do rap: *entre a lei da selva e a lei do cão*. In, *Revista do IEA*. Vol. 18, Num. 50. Instituto de Estudos Avançados. São Paulo, 2004

