

**Universidade Metodista de Piracicaba**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO – PPGE**

**JAQUELINE ALTOMANI DA SILVA**

**HIP HOP E SAPIÊNCIA:  
OS RAPPERS COMO INTELLECTUAIS ORGÂNICOS**

**PIRACICABA-SP**

**2020**

**Universidade Metodista de Piracicaba**  
**Programa de Pós-graduação em Educação - PPGE**

**JAQUELINE ALTOMANI DA SILVA**

**HIP HOP E SAPIÊNCIA:  
OS RAPPERS COMO INTELECTUAIS ORGÂNICOS**

Dissertação Apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Metodista de Piracicaba, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Educação

ORIENTADOR: Prof. Dr. Belarmino Cesar Guimarães da Costa – UNIMEP

**PIRACICABA-SP**

**2020**

**BANCA EXAMINADORA**

**PROF. DR. Belarmino Cesar Guimaraes da Costa**

**PROF. DR. Cesar Romero Amaral Vieira**

**PROFA. DRA. Monica Guimaraes Teixeira do Amaral**

## **DEDICATÓRIA**

Dedico esse trabalho a todas as mulheres que compõe o movimento Hip Hop. A todos os maloqueiros e maloqueiras que ingressam na universidade a fim de construir um futuro melhor para a sua comunidade. A todos os moradores da zona sul de Piracicaba. A todos os rimadores, *DJs*, grafiteiros e *breakers* do mundo. Ao Hip Hop.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço a Oxalá por me permitir escrever e transmutar em palavras o que carrego no coração. Agradeço ao Hip Hop que me constituiu como pessoa política. Agradeço à Batalha Central por me permitir sonhar.

À CAPES por apoiar financeiramente essa pesquisa.

Sou grata a minha mãe, Dinah Lucia Altomani da Silva, por me incentivar e apoiar desde a infância e ao meu pai, Sidney Luiz da Silva, que nunca me permitiu desistir. Dedico esse trabalho aos meus avós: Eliza Aparecida Karl Altomani, Walter Sebastião Altomani, Jacira Coelho da Silva e Armelindo Luiz da Silva.

Ao time Batalha Central: Igor Serra, Amanda Santos, DJ Igor, Gordão, Aleph, Evelyn, Peqnoh, Short e Samuel. Sem vocês esse trabalho não seria possível. “Nóis é o bicho e todo mundo sabe”.

Ao meu mestre, amigo e orientador de vida, Daniel Garnet. obrigada por fortalecer minha criatividade, intelecto, visão de mundo e caráter. Você é essencial para esse trabalho e para minha vida.

À Casa do Hip Hop de Piracicaba, que sempre me acolheu e ensinou.

Ao coletivo feminista antirracista Marias de Luta, por me ajudarem a superar os obstáculos da sociedade patriarcal.

À minha amiga querida, Laís Marin, por todo o apoio, as revisões, as experiências acadêmicas e todas as palavras de incentivo e resistência.

E ao orientador desse trabalho, Professor Belarmino Cesar da Costa, por me acolher, criticar e ajudar nesse caminho.

Por fim, agradecer a todos os funcionários, professores e colegas da Unimep.

“Dizem que somos espíritos eternos em busca de evolução através de aprendizado

Senhoras e senhores eu me apresento, eu sou o funk reencarnado

Como espírito de luz, vim pra dizer que chegou o momento de algumas mudanças

Nosso povo precisa e eu sou o único que pode trazer de volta a esperança

Antes de vim, vi que esqueceram a *Soul Train*, a *Travelling Man*, as *slows jam*

As trocaram por notas de cem que, depois de crises, não valiam yens

Vi que trocaram humildade por arrogância, verdade por vaidade

Simplicidade por ganância, amizade por rivalidade

O sonho doce por realidade, música por economia

O brilho no olhar por falsidade e a minha vida por rima vazia

O ostentar dos brilhantes, esconde uma atitude desesperada na busca de algum valor

O que brilha tá fora do corpo, porque eles perderam o brilho interior

Vim por na rima cocaína, consciência alucina

Sangue ferve adrenalina, inconsciência te domina

Madrugada vara esquina, ignorância dissemina

Estatística ensina, esquecemos a disciplina?

A glicose é glicerina, cabeças na guilhotina

A agulha não é vacina e o nosso povo se chacina

A gente tá cometendo os mesmos erros do passado, parece que não temos memória

Hoje faltam mc's sobram faladores contando histórias

Vamos acordar, vamos acordar, será que vocês não tão vendo?

Essa guerra nem é nossa, mas é nossa gente morrendo

Vim pra dizer que o dinheiro não compra amor e não corrompe quem tem caráter

Te faz grande igual Jay-Z, mas não te dá o talento de Shawn Carter

Vim pra dizer também que na terra ninguém é mais que ninguém

E que elas não são objetos igual aos Nikes que você tem

Ao invés do humilhar e do desrespeitar

Chegou o momento do amar e do valorizar, afinal nascemos de uma mulher

Se uma não te foi fiel, não quer dizer que outras não serão

Desrespeito te fortalece o ego, mas enfraquece teu coração

Pra ti irmã levanta a cabeça, teu valor não tá no que a tv veicula

Um milhão de perdão pra cada lágrima que seu olhar acumula  
Vocês não estão sozinhas e a esperança não é vã  
Pra mim são essenciais, igual *peace, love, unity and have fun*  
O problema é que a gente vê Deus como um ser distante  
A gente tem que reaprender a vê-lo em nosso semelhante  
Pra que assim a gente levante o comum em unidade  
E juntos possamos formar uma comunidade  
Meu caminho é a verdade, e seu parceiro não é seu inimigo não  
O problema no hip hop é que a gente não tá se vendo como irmão (u.n.I.t.y)  
Ao invés da discussão de quem é mais rua e quem é mais pop  
Por que a gente não discute o futuro do hip hop?  
Nessa altura do campeonato, eu não sei se você já percebeu  
Que a pergunta não é se eu ensinei e sim se você aprendeu  
Nesse momento eu já vejo alguns olhando pra mim  
Se perguntando quem eu sou pra tá falando tanto assim?

Eu sou o hip hop, o piso xadrez  
O popping, o locking e minha esperança são vocês  
Sou os djs, as pick ups, as agulhas, os riscos  
A primeira loja que Kool Herc comprou um par de discos  
Sou mestre de cerimônia que eterniza o tempo e o espaço  
Com uns freeze de crazy legs, Sugar Hill Gang, 8 compassos

Sou T La Rock no mic, sou nike air  
*Throw your hands up and wave it like you just dont care*  
*Sou wild style, freestyle, dj hollywood, south bronx*  
*Sound system, melle mel, furious five, tags, bombs*  
Sou busy bee, kool moe dee, jay dilla, basquiat  
Sou quem é, quem já veio, e quem ainda vai chegar

Sou Run DMC, Chuck D, New York, Cali  
2Pac, B.I.G, Krs, Nas, Jay A, mas

Posso te afirmar uma parada: Eu sou todos eles  
Eles todos sem eu não são nada  
Sou DJ Primo, Dina Dee, Sabota, Jam Master Jay  
Eu gritei *fight the power e hip hop hooray*  
*O.p.p, pete rock e as block party*  
Tirei a glock da mão das crianças e fiz clássicos igual o atari  
Sou old school, new school, c. S. Smooth  
And they remenisces over you  
Erykah badu, zulu, mc lyte, lil wayne

Ganhei o mundo e nem me chamo cidadão kane  
Sou Bambaataa, Grandmaster Flash, Doug e. Fresh  
Marley Marl, Damon dash  
Os flashes e o que faz do mundo um eterno show  
Theses are the breaks kurtis blow  
Minha tribe é De La Soul tem Black Panthers, rob like whoa  
Notorious Big, Big Pun, Wu Tang, Fat Joe e Snoop Dogg doog dogg doog doggy wow

Pode me chamar de flow, eu sou, voce é, nós somos  
Seremos e fomos, sejamos, vivamos  
Pro hip hop dar certo temos que dar valor aos amores, esquecer os rancores  
Perdoar os pecadores, ignorar os rumores  
Se libertar dos senhores, se lembrar dos tambores  
E se andar armado for inevitável que a sua arma atire flores  
O rap é e sempre foi uma coisa só...  
É impossível dividir o rap no acid pro

Esquece bairro, mídia, indústria, preconceito  
Esquece quem ta falando que o rap tem que ser feito desse ou daquele jeito  
Vários discutem quem se vendeu, quem ta vendido  
Geralmente quem julga ou se perdeu ou nasceu perdido

Esquece essas de gangsta, underground  
Põe no surround sound o back it up, back it in, let me begin and jump around  
Não seja a billboard, não lute pelas top  
Seja to the hip da hop dont stop, das efx, da youngstas, da bush babes real hip hop  
Esqueça o uo uo is the sound the la police  
Porque é por essas e por outras que Speed Freaks e Big I rest in peace  
Pra eles tanto faz se a gente se matar entre nós ou viciados em crack

Pra eles foi um a menos, pra nós foi 2pac  
Vamos ser mais nós, seja mais você!  
Você é o hip hop você vive o hip hop e ele só morre se você deixar  
Não vamos desistira luta é nossa e esse nosso amor é incomum  
Porque nós somos o hip hop e todos nós somos só um

(Marcello Gugu. Gil Scott Heron, 2013)

## **RESUMO**

Esta dissertação pesquisa o Hip Hop, um movimento artístico, político, filosófico de abrangência mundial criado na década de 1960, e originário do Bronx, bairro periférico de Nova York, nos Estados Unidos da América, iniciado por Afrika Bambaataa, Grandmaster Flash e Kool Herc. Este trabalho é uma pesquisa bibliográfica e documental com a utilização de entrevistas, de abordagem analítica com fundamentos conceituais do materialismo histórico e dialético e de teoria crítica. O objetivo desta pesquisa é investigar as contribuições e participações dos Mestres de Cerimônia no Hip Hop em relação ao conceito de intelectual orgânico, formulado por Antônio Gramsci, para a construção de uma visão crítica da hegemonia social brasileira.

**PALAVRAS CHAVE:** Hip Hop; Cultura Popular; Intelectuais Orgânicos; Educação.

## **ABSTRACT**

This dissertation researches Hip Hop, a worldwide artistic, political, philosophical movement created in the 1960s, and originating in the Bronx, a suburb of New York, in the United States of America, started by Afrika Bambaataa, Grandmaster Flash and Kool Herc. This work is a bibliographic and documentary research using interviews, with an analytical approach with conceptual foundations of historical and dialectical materialism and critical theory. The objective of this research is to investigate the contributions and participation of the Masters of Ceremony in Hip Hop in relation to the concept of organic intellectual, formulated by Antônio Gramsci, for the construction of a critical vision of Brazilian social hegemony.

**KEYWORDS:** Hip Hop; Popular Culture; Organic Intellectuals; Education.

Figura 1: Integrantes do Partido dos Panteras Negras, em Julho de 1968. ....	46
Figura 2 - Bloc Party no bairro Bronx em 1968.....	56
Figura 3 - Convite da primeira festa de Hip Hop de Koll Herc .....	57
Figura 4 - O grupo Grandmaster Flash and the Furious Five .....	58
Figura 5- Africaa Bambaataa, 1980. ....	60
Figura 6 Cab Caloway jazzista, 1950.....	62
Figura 7 Griot músico. ....	66
Figura 8- Breakdancing no início da década de 1970 no Bronx .....	68
Figura 9 - Filme Flash Dance (1983) .....	70
Figura 10- Graffiti No Bairro Do Bronx Em NY.....	71
Figura 11 - Nova Iorque 1970.....	73
Figura 12 - Documento DOPS .....	76
Figura 13- Movimento Negro Unificado nas Escadas do Teatro Municipal de São Paulo	77
Figura 14- Black Rio na década de 1970 .....	79
Figura 15 - Nelson Triunfo em São Paulo .....	81
Figura 16 - Pichação no Centro do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 1979. ....	82
Figura 17 - Racionais Mcs em 2001 .....	90
Figura 18 - Criolo, Monarco da Portela e Paulinho da Viola.....	98
Figura 19 - Emicida e sua horta .....	105

## Sumário

INTRODUÇÃO.....	16
APRESENTAÇÃO.....	18
1. OS FORMADORES DA CULTURA .....	22
1.2 INTELLECTUAIS ORGÂNICOS E A CULTURA .....	30
1.2.1 PROBLEMA HISTÓRICO DA INTELLECTUALIDADE CLÁSSICA .....	35
1.2.2 A CONTRIBUIÇÃO DOS INTELLECTUAIS NA CULTURA .....	36
1.3 CONTRACULTURA.....	41
2. O MOVIMENTO HIP HOP .....	50
2.1 HIP HOP NO BRASIL.....	74
2.2 O HIP HOP ENQUANTO FORMAÇÃO .....	85
3. O RAP COMO FERRAMENTA DO PENSAR .....	88
3.1 SOU EU, MANO BROW.....	89
3.2 CRIOLO, SOU BRASILEIRO.....	96
3.3 MEU NOME É EMICIDA.....	102
3.4 OS RAPPERS ENQUANTO INTELLECTUAIS ORGÂNICOS.....	110
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	114
REERÊNCIAS BIBLIOGRAFIAS .....	120

## INTRODUÇÃO

Esta dissertação tem como tema a cultura Hip Hop e a contribuição dos *rappers* enquanto intelectuais orgânicos para a militância social, a proposição e a construção de um futuro melhor e mais justo.

A relevância do estudo do Hip Hop para a educação é a compreensão de cultura enquanto necessidade humana através de interfaces diferentes de arte, política, e outros valores comuns à educação.

O objetivo central do trabalho é relacionar o movimento Hip Hop, com destaque aos Mestres de Cerimônia (MCs), ao conceito de intelectuais orgânicos elaborado por Antônio Gramsci e explorar como os artistas apresentam sua interpretação de mundo de modo a buscar uma nova organização social em contraposição à hegemonia predominante da sociedade

Para a elaboração do trabalho foram delimitados os seguintes temas: cultura, cultura popular, contracultura, intelectualidade, intelectuais orgânicos, Hip Hop, Hip Hop no Brasil. Esses eixos foram estabelecidos para contextualizar os *rappers* dentro da sociedade e da cultura Hip Hop e apresentar as definições da intelectualidade orgânica.

Este trabalho é uma pesquisa bibliográfica, documental com utilização de entrevistas. O levantamento bibliográfico sobre a cultura popular, com ênfase na cultura de Hip Hop, utiliza como base teórica as colaborações da teoria crítica no campo da Filosofia da Educação.

As entrevistas utilizadas para análise de conteúdo estão disponíveis no *Youtube* e foram realizadas pelos jornais *Le Monde Diplomatique Brasil*, *Canal Brasil* e *Nexo Jornal*, com três Mestres de Cerimônia do Hip Hop, política e sociedade e que fazem parte de diferentes recortes históricos do movimento Hip Hop no Brasil, sendo eles: Mano Brown, Emicida e Criolo.

Os critérios de seleção do material foram: I) Temática: foram escolhidas entrevistas que dialogassem com política, sociedade, cultura e a obra dos artistas; II) Formato: Os

conteúdos são vídeos com entrevistas no formato bate e volta (pingue pongue); III) Conteúdo: Nas entrevistas os *rappers* expõem suas opiniões em relação aos temas.

A análise desse conteúdo em relação ao levantamento bibliográfico se dá por meio das significâncias das mensagens, do sentido manifesto ou oculto das falas. Para análise foram selecionados trechos das entrevistas que se relacionam com as temáticas: política, sociedade e cultura.

Para conectar as ideias às práticas e expor a contribuição dos *rappers* na condição de poetas, foram escolhidos alguns trechos de músicas, que compõe as respectivas obras, e se relacionam de forma direta ou indireta com o conteúdo das entrevistas.

Esse trabalho foi dividido em três partes. O primeiro capítulo aborda os conceitos de cultura, cultura popular e cultura de rua utilizando as contribuições de Theodor Adorno, Herbert Marcuse e Ângela Davis para contextualizar o Hip Hop. Também são abordados os conceitos de intelectualidade, formulado por Marx e Engels, e de intelectuais orgânicos, na concepção de Antônio Gramsci.

O segundo capítulo trabalha a contextualização histórica e cultural do Hip Hop nos Estados Unidos da América e no Brasil, as especificidades e semelhanças do movimento e seus principais agentes colaboradores.

No terceiro capítulo são dadas breves apresentações dos entrevistados para contextualização histórica e social de suas obras, juntamente com suas respostas nas respectivas entrevistas, posteriormente são apresentadas a análise das entrevistas e as considerações finais.

A relevância desse trabalho no campo da filosofia da educação é analisar as possibilidades de reflexão crítica e criativa dos agentes da cultura Hip Hop como intelectuais e educadores, contribuindo para a educação baseada no Hip Hop.

## APRESENTAÇÃO

O indivíduo periférico tem poucas escolhas para a sua formação intelectual: ou é alienado ou se constrói crítico, não existe isenção. Escolher ser militante é uma graça de quem não precisa lutar para sobreviver ao processo de extermínio, à guerra, às drogas, à falta de estrutura que o estado proporciona aos negros e aos “quase brancos, pobres como pretos como é que pretos, pobres e mulatos e outros quase brancos tratados como pretos, só para mostrar para quase todos os pretos que quase todos pretos.” (VELOSO, 1968)

Minha mãe fez parte dos movimentos de contracultura durante a década de 1980, articulava sua construção intelectual junto ao movimento punk que aos poucos conquistava a juventude piracicabana.

Meu pai é sertanejo e migrante. Iniciou sua carreira profissional aos oito anos de idade como trabalhador infantil nas roças do Paraná e, depois, na mesorregião de Piracicaba. Aos 16 anos se tornou metalúrgico sindicalizado. Considero uma dádiva eu ter um pai.

Durante minha infância, meus pais tomaram o cuidado de ensinar que a televisão aliena, a polícia mata, os políticos roubam e os pobres são explorados. Também me ensinaram o que há de bom nas ruas, na cultura popular, na resistência das comunidades e no poder da periferia.

Venho do Jardim Colonial, extrema zona sul de Piracicaba. O nome do bairro faz jus à situação dos trabalhadores que são explorados e lutam constantemente por direitos básicos como educação, lazer, saúde, transporte e moradia. A periferia é como uma colônia explorada.

“A molecada lá da área como é que tá  
Provavelmente correndo pra lá e pra cá  
Jogando bola descalços nas ruas de terra  
É, brincam do jeito que dá  
Gritando palavrão, é o jeito deles  
Eles não têm vídeo game, às vezes nem televisão  
Mas todos eles têm um dom São Cosme e São Damião  
A única proteção” (RACIONAIS MCS, 1993)

Na adolescência percebi que poucas pessoas conheciam a zona sul. Jornais, revistas e programas de televisão não falavam nem do meu bairro nem de pessoas como eu. Percebi que não tínhamos voz.

Me aproximei do movimento Hip Hop quando comecei a fotografar e trabalhar em eventos, festas, shows, debates políticos, congressos e outras atividades que aconteciam em espaços políticos da região, como a Casa de Cultura Hip Hop de Piracicaba. Aprendi sobre a história, os elementos e as vertentes do movimento enquanto fotografava. Aprendi a ouvir, pensar e agir como agente do Hip Hop.

No final do ensino médio decidi que prestaria vestibular para jornalismo. Meu desejo era aprender sobre comunicação, democracia, pluralidade e polifonias. O ano de 2014 foi marcado pelas “Jornadas de Junho”, manifestações populares que tiveram como estopim o aumento no custo do transporte público e se espalharam por todo o país. Manifestantes ocuparam as ruas pedindo por mudanças políticas, e chegando até a ocupar o congresso brasileiro.

Nos quatro anos de graduação me mantive próxima da cultura Hip Hop. Sou parte da Mídia Ninja desde 2013, com o grupo de comunicólogos do interior, e componho o coletivo SUP – Serviço de Utilidade Pública produzindo conteúdos focados no direito à moradia, às ocupações e aos direitos humanos, incluindo denúncias ligadas ao poder público e aos serviços de segurança pública.

Na graduação tive a oportunidade de produzir diversas pautas ligadas ao Hip Hop, tais como, questões de gênero, raça e classe ligadas ao movimento e às comunidades piracicabanas, entre eles a documentário “Poética das Ruas”, que conta a história do coletivo Batalha Central, do qual faço parte hoje. Terminei a graduação em 2017.

A militância me trouxe vitórias e frutos imensuráveis, como, por exemplo, a conquista do direito à moradia para a comunidade da Vila Soma, localizada no centro de Sumaré – SP retratada no documentário “Formigueiro”.

O trabalho com as comunidades na luta por moradia me ensinou sobre a importância do jornalismo para a redução de danos em reintegrações de posse, como na comunidade Santa Luzia, onde trabalhei na filmagem com o coletivo SUP.

Entretanto, a militância também me trouxe alguns traumas, como a perseguição policial, a tortura e a violência do estado. Esses traumas me fizeram repensar o meu lugar nas ruas, meus hábitos e companhias. Depois do assassinato da vereadora Marielle Franco<sup>1</sup> compreendi que a “medalha de prêmio” vem para quem prende e assassina aqueles que lutam por liberdade, justiça e paz.

Gente que acredito, gosto e admiro  
Brigava por justiça e paz, levou tiro  
Malcolm X, Ghandi, Lennon, Marvin Gaye  
Che Guevara, 2pac, Bob Marley  
E o evangélico Martin Luther King  
(RACIONAIS MCS, 1993)

Então decidi que estava na hora de me organizar ainda mais. Passei a compor a organização e liderança do coletivo Batalha Central, organizando duelos de rimas, atividades em escolas e praças públicas. Há 10 anos o coletivo constrói o movimento Hip Hop em Piracicaba. Também me organizei com coletivo antirracista e antifascista Marias de Luta, organizando a luta das mulheres piracicabanas de forma interseccional.

Com a experiência das lutas populares, me debrucei sobre os estudos dessa dissertação de mestrado. Tudo o que fazemos é um ato político, e a prática e a teoria devem

---

<sup>1</sup> Marielle Francisco da Silva, conhecida como Marielle Franco, foi vereadora no Rio de Janeiro pelo PSOL (Partido Socialista). Socióloga e ativista dos direitos humanos, foi presidente da Comissão da Mulher na Câmara do Rio de Janeiro e fazia parte da comissão de investigação das Forças Armadas e da política durante as intervenções militares. Marielle foi assassinada no dia 14 março de 2018.

caminhar juntas. Como agente da cultura Hip Hop, não faria sentido desenvolver um conteúdo teórico que não colaborasse com a práxis.

Escrever esse trabalho faz com que eu me sinta “imorrível”, ou seja, não morrerei mesmo que o Estado me mate. Acredito que assim como os demais conteúdos que fazem parte da cultura Hip Hop, este trabalho pode proporcionar nortes que salvarão vidas, trarão esperança e fortalecimento intelectual para aqueles que vêm da periferia.

Todos nós, devemos nos preparar para combater  
É o momento de trabalhar pela base  
Mais e mais pela base  
Chamemos os nossos amigos mais dispostos  
Tenhamos decisão  
Mesmo que seja enfrentando a morte  
Porque para viver com dignidade  
Para conquistar o poder para o povo  
Para viver em liberdade  
Construir o socialismo e o progresso  
Vale mais a disposição  
Cada um deve aprender a lutar  
Em sua defesa pessoal  
Aumentar sua resistência física  
Subir ou descer por escadas e barrancos  
A medida que se for organizando a luta revolucionário  
A luta armada, a luta de guerrilhas  
Que já venha com a sua arma.  
(MARIGHELLA in RACIONAIS, 2017)

Por enquanto, essa é a minha arma, minha legítima defesa e meu desacato.

## 1. OS FORMADORES DA CULTURA

Soylo que sostiene mi bandera  
 La espina dorsal del planeta, es mi cordillera  
 Soylo que me enseñó mi padre  
 El que no quiere a supatría, no quiere a su madre  
 Soy América Latina, um pueblosinpiernas, pero que camina  
 ¡Oye!

As culturas se caracterizam por fatores e fazeres comuns dos indivíduos dentro de suas comunidades. Significam: conjunto de práticas, pensamentos e condutas autênticas de cada classe social, moldados pelas relações materiais e históricas que determinam suas transformações, alteridades e sobrevivências como, por exemplo, as religiões, a culinária, as músicas e os territórios.

Como são sujeitas a mudanças e reconfigurações, culturas tornam-se passíveis de recomeços e fins. Algumas culturas tradicionais, por exemplo, foram extintas em genocídios durante a colonização dos países do sul. Com a necessidade de resistir ao processo de apagamento, exclusão e genocídio, as culturas de rua se reconfiguram conforme as demandas sociais e políticas.

De Certeau (1995, p.7) observa que a cultura é todo o conjunto da vida social que não deve ser tratada como um “tesouro intocável” e, tampouco, como um “conjunto de valores a serem defendidos” devido à necessidade de mudanças e por se realizar em toda a extensão da vida social.

Na lógica eurocêntrica, burguesa e colonial, que predominou na colonização dos países do sul, apenas as práticas eruditas, brancas e europeias foram concebidas como “Cultura”, demonizando, marginalizando e assassinando as demais práticas, principalmente as culturas colonizadas.

Esse modo de encarar a realidade e validar as práticas culturais demandou e ainda demanda a manutenção daquilo que é imposto e qualificado como cultura, por meio dos

patrimônios, da escrita e da sacralização de seus conteúdos e concepções, validando e documentando o que se definiu como cânone.

Como contraponto ao conceito burguês, a cultura das classes populares e tradicional da classe trabalhadora burla os espaços tradicionais e se constrói nas ruas, comunidades, terreiros e quilombos, em forma de resistência política e cultural. É um conjunto de práticas sociais e códigos cotidianos que se organiza por meio de estratégias, de concorrência e/ou solidariedade, como explica Certeau (1995, p. 19):

Se, em cada sociedade, os jogos explicitam a formalidade de suas práticas porque, fora dos combates da vida cotidiana, não é mais necessário escondê-las, então o velho jogo do ganso se torna uma espécie de mapa no qual, em uma série de lugares e segundo um conjunto de regras, se manifesta uma arte social de jogá-lo, de criar seus itinerários e de tirar proveito das surpresas da sorte. É um modelo reduzido, uma ficção teórica. Na verdade, a cultura pode ser comparada com essa arte, condicionada pelos lugares, regras e dados; ela é uma proliferação da invenção em espaços circunscritos.

Nas disputas de classes e processos de resistência se dão as pesquisas sobre cultura, hegemonia, por parte das classes dominantes, do cristianismo, dos colonizadores e da dominação dos povos do sul, originários e não brancos. Foram nos campos sociais, filosóficos e antropológicos do século XIX que surgiram as primeiras divisões intelectuais entre cultura “erudita” e cultura “popular”, com intuito de distinguir a cultura das elites e a cultura da classe proletária. Essa divisão, por vezes hierárquica, atendia aos interesses das classes dominantes, enfatizando a ideia de uma cultura real, superior, e uma cultura supérflua, não epistêmica.

Essas pesquisas foram desenvolvidas em três momentos: 1) primeiramente, com os movimentos ligados aos trabalhos etnológicos folcloristas de Van Gennep (1943); 2) na década de 1940, como tema dos estudos na França e na Alemanha com destaque nos trabalhos da Escola de Frankfurt 3) em 1980, com os estudos da história social ou socioculturais.

Os primeiros estudos folcloristas utilizavam as observações etnográficas, a observação antropológica e descritiva das características e da cultura material dos grupos sociais. O método é descrito por Van Gennep em “*Manuel Du Folklore Français*”.

Esses estudos caracterizavam a imagem da cultura popular com “um nível cultural autônomo, imóvel, ou quase, e suscetível a procedimentos de análise que, por natureza, não teriam nada a ver com o da história da cultura popular cultivada.” (REVEL: 1986, p. 171).

Por não serem cultiváveis, as culturas tradicionais e populares foram consideradas não históricas, negando a continuidade da materialidade histórica e cultural e suas mudanças, implicando na “inércia” e na falta de “inovação”, características antagônicas à cultura erudita, logo invalidáveis.

Os estudos folcloristas e etnográficos no Brasil tiveram a contribuição do poeta, escritor, crítico literário, musicólogo e ensaísta Mario de Andrade que, com suas expedições orientadas por Claude Lévi-Strauss, organizou a missão de pesquisas folclóricas, percorrendo o norte e o nordeste do país coletando diversas manifestações para as catalogações fonográficas-culturais. Posteriormente, Câmara Cascudo utilizará desse material para formulação do “Dicionário do Folclore Brasileiro”, publicado em 1952.

Com o fim da Segunda Guerra Mundial e o despertar da globalização, filósofos da teoria crítica iniciaram as discussões sobre o que seria uma “cultura de massas”, que diferente da tradição folclórica, se fazia nova e altamente difundida por meio do que se caracterizou como cultura do consumo.

Essa nova cultura globalizada e fordista é o que Theodor Adorno e Max Horkheimer (1985) definem como Indústria Cultural (*Kulturindustrie*): a cultura produzida pelos meios de comunicação, distribuída globalmente, composta por padrões estéticos pasteurizados e caracterizada por ser ideologicamente protetora dos interesses da elite e da classe dominante.

As críticas à indústria cultural se constroem no livro “Dialética do esclarecimento”, obra que norteou os estudos culturais em relação à sociedade globalizada. Durante as décadas

de 1940 e 1970, as obras de Theodor Adorno e Max Horkheimer envolveram a crítica ao mundo globalizado e à mecanização das relações, da estética e da cultura.

Sobre o tema, Adorno e Horkheimer (1985, p. 366) escrevem:

A civilização atual a tudo confere um ar de semelhança. Filmes, rádio e semanários constituem um sistema. Cada setor se harmoniza em si e todos entre si. As manifestações estéticas, mesmo a dos antagonistas políticos, celebram da mesma forma o elogio do ritmo do aço.

Os apontamentos quanto à estética e ao conteúdo que a sociedade incorpora na globalização pós-Segunda Guerra Mundial iluminam a necessidade de pensar a cultura dentro de sua concepção materialista, histórica, dialética e globalizada, considerando as influências do rádio, da televisão e dos jornais de grande circulação para a alienação da população.

Para evitar a concepção da cultura popular como “incorreto, ilícito ou marginal”, são necessários alguns questionamentos: o que define esse estudo como popular? Os agentes sociais característicos? O que se identifica por trás de um povo?

Esses questionamentos permitem que as culturas se expressem de forma autônoma e exercitem a liberdade, principalmente aquelas marginalizadas pelos cânones da classe dominante, e construam com liberdade suas vivências e características.

Isso quer dizer que a reivindicação cultural não é um fenômeno simples. O caminho tomado e seguido normalmente por um movimento que resgata sua autonomia é exumar, sob a manifestação cultural que corresponde a um primeiro momento de tomada de consciência, as implicações políticas e sociais que aí se acham envolvidos. Isso não significa, no entanto, eliminar a referência cultural, pois a capacidade de simbolizar uma autonomia no nível cultural permanece necessária para que surja uma força política. (CERTEAU, 1995, p.148.)

Com os questionamentos sobre o que é e o que não é cultura, entre 1932 e 1934 o filósofo alemão Herbert Marcuse escreveu sobre a construção estética da Cultura e da

Sociedade, pensando uma redefinição da compreensão de cultura. O autor propõe que observemos a cultura como um “complexo exclusivo” com aquisições, crenças, tradições e etc. que serve de pano de fundo (*hinterground*) para a sociedade e, que a partir daí, seja questionado o que existe entre a cena e o pano de fundo, referindo-se às ideologias impostas sobre o que é considerado “neutro” ou não-ideológico.

Como definição de cultura, Marcuse aponta o complexo de objetivos e valores morais, intelectuais e estéticos que são determinados pela divisão de bens e do trabalho. É a divisão que propõe as bases para a construção dos valores e objetivos da cultura ocidental:

Em vista dos objetivos que a civilização ocidental declara e da pretensão de realizá-los, definiríamos Cultura como um processo de *humanização* (*humanisierung*) caracterizado pelo esforço coletivo para conservar a vida humana, para pacificar a luta pela existência ou mantê-la dentro de limites controláveis, para desenvolver as capacidades intelectuais e para diminuir ou sublimar a agressão, a violência e a miséria. (MARCUSE, 1998, p. 154)

O processo de humanização parte do pressuposto de cultura não humanas e de indivíduos que necessitam ser humanizados. Na visão ocidentalizada e colonialista, o outro não branco, oriental ou originário depende do processo civilizatório para diferenciar-se do animal. É necessária a existência, por vezes compulsória, desse “Universo do estrangeiro” e do “Outro como inimigo”, que não se refere a indivíduos e sim a outras culturas, religiões ou costumes. Essa condição desumaniza o Outro, que então pode ser violentado e colocado na posição de inferioridade.

[Nesse contexto, há a criminalização e marginalização da cultura do Outro, na qual a barbárie, a crueldade e o fanatismo permitem que as culturas que se diferenciam da cultura ocidentalizada, sejam definidas como não-culturas e possam ser submetidas ao processo de desumanização e aniquilação.

Essas forças (e sua instituição), no entanto, podem ser perfeitamente um elemento integrante da cultura, de modo que se realize, mediante o exercício da crueldade e da violência, o alcançar ou a aproximação dos objetivos culturais. Isso poderia

explicar o paradoxo de a “cultural superior” do Ocidente ter sido, em tão grande medida, protesto, recusa e acusação contra a cultura – não só a respeito de sua deplorável tradução da realidade (*wirklichkeit*) senão também de seus princípios internos e de seu conteúdo. (MARCUSE, 1998 pp. 154 e 155)

Esses princípios internos e conteúdo são professados como valores da sociedade civilizada e são orquestrados pelas classe dominante e incorporados nas instituições como escola, família, política e demais aspectos da vida coletiva, para garantia dos *status quo*, como os discursos conservadores, a discriminação do Outro e os processos de embranquecimento e ocidentalização da cultura e dos hábitos.

A humanização por meio da cultura e suas divisões ideológicas dentro da sociedade capitalista tratou de dividir em campos distintos e inarticuláveis os conceitos de cultura e de civilização.

Nessa perspectiva humanizadora, a cultura é caracterizada como aquilo que se relaciona em uma dimensão superior da autonomia e da realização humana, enquanto a civilização indica um reino da necessidade, do trabalho e do comportamento socialmente necessários, dentro do qual o ser humano não é efetivamente ele mesmo, nem está em seu próprio elemento, mas sim submetido à heteronomia, às condições e às necessidades exteriores.

Ao mesmo tempo, no entanto, essa mesma tensão é cada vez mais reprimida, dado que a cultura é incorporada sistêmica e organizadamente na vida cotidiana e no trabalho – e por certo tão efetivamente que se impõe a questão: se, em vista das tendências predominantes na sociedade instrumental avançada, ainda se pode manter a distinção entre cultura e civilização. (MARCUSE, 1988, p. 156)

Essa caracterização coloca diferenças pontuais entre cultura e civilização, propondo a civilização como aquela que promove o trabalho material, os dias de trabalho, que se caracteriza como necessária, enquanto a cultura acontece no trabalho imaterial, nos dias festivos, é fruto do ócio, oriundo do reino da liberdade, do espírito e dos pensamentos não-operacionais.

A divisão entre os dois aspectos também valida a violência sobre o espírito e a sensibilidade dos indivíduos, impedindo também a consciência da sociedade em relação às construções comunitárias, elevando apenas os saberes técnicos. Tal perspectiva contribui para a quebras das utopias.

De que vale a criatividade, a filosofia e as reflexões individuais ou coletivas diante apenas da valorização dos saberes tecnicistas? Onde se estabelece o bem-estar social quando a cultura é desmoralizada quanto ao seu valor na sociedade?

A cultura sempre foi privilégio de uma pequena minoria, uma questão de riqueza, de tempo e de feliz coincidência. Para a massa popular prejudicada, os valores superiores sempre foram meras palavras ou advertências vazias, ilusões, enganos. (MARCUSE, 1988, p. 159)

A desvalorização das culturas caminha ao lado da disseminação global e lucrativa do que se é compreendido como “alta cultura” e “cultura de massas”, com o intuito de reafirmar os valores da classe dominante e validá-los como não-ideológicos, técnicos, corretos e isentos à crítica. Isso conduz à eliminação do antagonismo e do desenvolvimento da autonomia e cria possibilidades de ações totalitárias.

Os elementos oposicionais da cultura assim são enfraquecidos: a civilização assume, organiza, compra e vende cultura; ideias que em sua essência são não operacionais, não orientadas para o comportamento, são traduzidas em operacionais e referidas ao comportamento; essa tradução não é uma simples metodologia, mas sim um processo social, e até político. (MARCUSE, 1988 p. 160)

A dualidade entre cultura e civilização também cria um lugar privilegiado, segundo Marcuse (1988), como algo alcançável apenas para aqueles que desfrutam da liberdade e para os que não sofrem opressões.

Essa segregação vem da divisão entre o trabalho intelectual e o trabalho manual. Com os artistas como parte da elite, perde-se o aspecto revolucionário porque há o conflito entre

questionar o capitalismo e ao mesmo tempo fazer parte da classe dominante. Esse processo de troca, no sentido operacional, causa a alienação principalmente do que é compreendido como arte pela sociedade. Os indivíduos passam a consumi-la apenas como objeto de entretenimento e não com objeto político, histórico, sensível ou espiritual. Isso resulta na transformação da arte em um produto pedagógico, de lazer, relaxante, de adaptação e não de transcendência e liberdade, porque, dentro da lógica das classes dominantes, transcender e libertar são processos ideológicos que devem ser combatidos por demandarem trabalho no sentido psíquico, social e filosófico.

As determinações sociais da classe dominante levam a cultura a ser redefinida na ordem existente. O que antes foi resistência e antagonismo se torna clássico, perdendo a potencialidade política. “As obras que antes se destacavam escandalosamente da realidade existente e estavam contra ela foram neutralizadas como clássicos, com isso não conservam sua alienação da sociedade alienada” (MARCUSE, 1988, p. 161)

Nesse cenário de consumo e alienação, Marcuse aponta para a cultura popular como uma saída para a construção de uma cultura transcendente por ter sua própria linguagem, uma metalinguagem, atingindo sua dimensão estética da arte.

A arte assume sua função cognitiva de compreender e demonstrar as contradições da realidade. Essa função é construída no campo da subjetividade a partir da imaginação, da paixão e da consciência, sendo um potencial revolucionário radical de cada indivíduo.

A arte é paralela à produção material, sendo que a separação entre a arte e a materialidade é capaz de criar mundos fictícios que dizem mais sobre a vida material do que a própria realidade. A arte utiliza do potencial crítico e das consciências de crise para criar impactos emancipatórios.

É por meio da metalinguagem que a arte subverte a norma das palavras e das imagens. Pela promessa de libertação a arte constrói, reconstrói e subverte aquilo que já existe, criando novas consciências e percepções dos fatores sociais.

Essa criação vem pelo formato das obras de arte que constroem esteticamente seus conteúdos possibilitando que a obra incorpore e transforme o assunto, podendo até inverter o sentido da obra, como sátiras de obras musicais ou paródias de obras literárias, por exemplo.

Marcuse defende que a arte deve, a partir dessa transgressão da realidade, despertar para a formação da consciência do ser genérico, ou seja, a arte para o despertar da classe trabalhadora. Esse movimento de levante na arte depende exclusivamente do próprio proletariado, que se desenvolve criticamente tomando consciência do processo de dominação e exploração.

Com as propostas para redefinição de cultura e as formulações sobre estética, Marcuse aponta para a arte como um expoente da radicalidade que tem como função alterar as sensibilidades da sociedade em relação à própria realidade. Essa radicalidade tem por objetivo a liberdade, a criticidade e o poder da classe trabalhadora que por meio da cultura demonstra suas insatisfações e reflexões transcendentais sobre o sistema capitalista.

A partir da liberdade criam-se novas formas de expressão, novas manifestações estéticas que por sua linguagem, ritmo e formas podem transformar a realidade, por isso a arte necessita da liberdade.

## **1.2 INTELLECTUAIS ORGÂNICOS E A CULTURA**

O intelectual é definido pelas práticas políticas, linguísticas, legislativas, religiosas, morais, entre outras. Parte do pensamento dos indivíduos sobre a sociedade, de forma materialista e histórico.

Essa visão revolucionária dos intelectuais parte do pensamento marxista. No texto “A ideologia Alemã”, de 1867, Karl Marx e Friedrich Engels formulam críticas ao método positivista de se formar a intelectualidade, ao materialismo vulgar que fortalece as elites e à

forma com que a mesma foi construída pela burguesia como um espaço de idealismo e devaneios.

Para o pensamento marxista, a função do intelectual deve ser formulada diretamente pela classe trabalhadora, por aqueles que vivenciam na materialidade as armadilhas do capitalismo e, assim, podem repensar a sociedade:

São os homens que produzem as suas representações, as suas ideias, etc., mas os homens reais, atuantes e tais como foram condicionados por um determinado desenvolvimento das suas forças produtivas e do modo de relações que lhe corresponde, incluindo até as formas mais amplas que estas possam tomar. A consciência nunca pode ser mais do que o Ser consciente e o Ser dos homens é o seu processo da vida real. (MARX, ENGELS, p.10)

A demarcação da intelectualidade acontece a partir da divisão entre o trabalho material e o trabalho intelectual, colocando-os em direções opostas e inconciliáveis. Como crítica a esse modo positivista e burguês, o marxismo defende o movimento intelectual da práxis. O objetivo dos trabalhadores, nesse contexto, é o fim da divisão do trabalho e o desenvolvimento de intelectualidade e pensamento crítico.

Na perspectiva marxista, a construção intelectual de uma sociedade deve partir da terra para o céu, ou seja, deve compreender as necessidades do povo como classe trabalhadora, política, social e cultural para construir as estruturas necessárias para que vida real corresponda às necessidades morais, ideológicas e religiosas.

A linha filosófica classicista que demanda a formação de trabalhadores que, para além de suas atividades econômicas individuais, elaboram politicamente códigos, símbolos e ideologias para pensar criticamente sobre as ferramentas de domínio intelectual e as formas de combater o avanço da ideologia opressora, foi denominada de filosofia da práxis.

Com base nos escritos de Marx e Engels, o filósofo italiano Antônio Gramsci, dedicou-se a pensar, durante o cárcere, sobre a formação dos intelectuais, pontuando as diferenças formativas entre o que o marxismo interpreta como intelectualidade e o que a

burguesia compreende a respeito da categoria intelectual e como ambos atuam na construção cultural das sociedades.

Para distinguir as categorias de intelectuais, Gramsci parte de divisão entre os intelectuais orgânicos e os intelectuais clássicos, e suas subdivisões dentro do processo histórico.

Os intelectuais orgânicos são aqueles pertencentes à classe trabalhadora, que executam seus trabalhos na base e a função política e social de exercer a liderança do grupo ao qual pertencem, sendo assim organizadores de uma nova cultura.

Pode-se observar que os intelectuais “orgânicos”, que cada nova classe cria consigo e elabora em seu desenvolvimento progressivo, são, no mais das vezes, especializações de aspectos parciais de atividades primitivas do tipo social novo que a classe deu à luz (GRAMSCI, 1973, p.4)

Já os intelectuais clássicos são aqueles diretamente ligados a burguesia e a elite, que serve à estrutura econômica e perpassam as mudanças políticas e sociais no contexto de seus espaços de atuação (trabalho, comunidade etc.). Geralmente são oriundos da classe dominante, formados dentro de dogmas religiosos ou políticos da elite.

Gramsci também classificava a classe de intelectuais como Aristocracia Togada, formada por filósofos não eclesiásticos, cientistas, teóricos e administradores que se considerava neutra, totalmente autônoma e independente do grupo social dominante. Essa auto declaração de independência transformou a categoria em idealistas e utópicos sociais.

A partir dessas categorizações, o filósofo expõe a necessidade de pensar a intelectualidade a partir de um ponto de vista econômico, social, cultural e de classe, pois a construção intelectual baseada na utopia constrói delírios inexploráveis da realidade.

A metodologia utilizada por Gramsci para compreender as categorias intelectuais relaciona a existência das atividades política e o conjunto relações sociais que definem uma classe. Todo operário ou proletário, por exemplo, não se caracteriza especificamente pelo

trabalho manual ou instrumental, mas por este trabalho em determinadas condições e em determinadas relações sociais (GRAMSCI, 1973)

Logo, todos os trabalhadores são intelectuais, por que é necessário pensar para desenvolver qualquer tipo de ação, visto que sempre existem técnicas, moral, construção e pensamento crítico quando o indivíduo se encontra em sociedade.

Em suma, todo homem, fora de sua profissão, desenvolve uma atividade intelectual, ou seja, é um filósofo, um cartista, um homem de gosto, participa de uma concepção de mundo, possui uma linha consciente de conduta moral, contribui assim para manter ou modificar uma concepção de mundo, isto é, para promover novas maneiras de pensar. (GRAMSCI, 1973, p. 8)

Como problema na criação de uma nova camada intelectual, Gramsci trabalha a elaboração crítica das práxis, pensando na conciliação e imersão da prática social, política, cultural com as atividades intelectuais. Essa problematização acontece pela necessidade de reforçar a função intelectual para garantia de direitos da classe trabalhadora e evitar a cooptação dos pensamentos.

Para garantir a função social do intelectual orgânico, o filósofo utiliza como exemplo a função dos jornalistas do *Ordine Nuovo*<sup>2</sup> (Nova Ordem), de cujo periódico socialista foi redator.

Gramsci acreditava que o comunicador, na condição de trabalhador, pode circular por diversos espaços e concepções de mundo e transformar a sociedade a partir da intelectualidade orgânica e crítica guiada por um olhar amplo da sociedade e das diferentes ideologias.

Sobre a formação dos intelectuais clássicos, o filósofo cita as escolas como espaços para a criação de diversos tipos de intelectuais, desde a Idade Média para a construção da alta cultura, na qual indivíduos adquirem conhecimentos profundos sobre assuntos determinados e delimitados.

De fato, a atividade intelectual deve ser diferenciada em graus, inclusive do ponto de vista intrínseco; estes graus nos momentos de extrema oposição dão lugar a uma

---

<sup>2</sup> Semanário lançado por Antonio Gramsci, na cidade de Turim, norte da Itália, em maio de 1919.

verdade e real diferença qualitativa: no mais alto grau devem ser colocados os criadores das várias ciências, da filosófica, da arte, etc. no mais baixo os “administradores” e divulgadores mais modesto da riqueza intelectual já existente, tradicional, acumulada. (GRAMSCI, 1973, pp. 11-12)

No mundo moderno, a categoria dos intelectuais ampliou-se de modo inédito. As massas intelectuais foram elaboradas a partir do sistema social democrático burguês, nem todas justificadas pelas necessidades sociais da produção, mas sim pelas necessidades do grupo dominante.

Com a massificação da atividade intelectual na sociedade, a organização desses indivíduos, na perspectiva gramsciana, acontece geograficamente de duas formas: a urbana e a rural.

O intelectual urbano se diferencia do técnico, pois os técnicos das fabricas não exercem funções políticas estruturais sobre os trabalhadores, como por exemplo, o diálogo com os burgueses e a elite.

Já os intelectuais rurais são aqueles que ligam os camponeses à classe dominante, como advogados, tabeliões, padres, advogados, professores etc. ligados aos camponeses e à pequena burguesia. Têm padrão de vida médio e elevam o nível social da família por suas conexões com as elites e a burguesia. Não conhecem a vida prática e coletiva dos camponeses e criam condições de dependência no desenvolvimento orgânico de intelectuais no espaço rural.

Os partidos políticos são formadores de intelectuais com sua própria forma de pensar a sociedade, por meio da política e da filosofia, descartando a técnica. Utilizam a figura do intelectual orgânico como ponte entre os grupos dominantes e os intelectuais clássicos, transformando os intelectuais orgânicos até que se tornem intelectuais políticos qualificados, dirigentes, organizadores de toda a atividades da social.

### 1.2.1 PROBLEMA HISTÓRICO DA INTELLECTUALIDADE CLÁSSICA

Gramsci escreve sobre os problemas históricos da classificação dos intelectuais e a atuação da classe na sociedade começando no século I a.C., quando a escravização e liberdade entre romanos e germânicos levou à separação racial e social entre os intelectuais guerreiros do império germano e os intelectuais romanos.

Nos anos 1930, o catolicismo se apropriou das práticas intelectuais romanas por meio das atividades eclesiásticas, exercendo o controle cultural e condenando à pena de morte quem se opusesse aos intelectuais cristãos. O movimento de apropriação e criminalização do pensamento atrelava a Igreja Católica ao Estado e permitia o domínio sobre demais culturas, garantindo a hegemonia e o imperialismo com desestabilização das bases intelectuais nacionais.

Na França, o desenvolvimento intelectual foi harmônico até 1789, quando um novo agrupamento social se deu pelo domínio total da nação. “As primeiras células intelectuais do novo tipo nasceram com as primeiras células econômicas: a própria organização eclesiástica sob sua influência” (Gramsci 1978: p. 17).

Segundo Gramsci, durante a primeira revolução industrial (séculos XV – XVIII), a Inglaterra e a Alemanha conquistaram grande desenvolvimento econômico corporativo, entretanto “engatinhavam” no campo intelectual.

No território russo se cria uma elite intelectual ativa, enérgica, empreendedora e disciplinada, mas perde-se a nacionalismo e estabelece uma diferença entre a elite nacional e o povo.

Nos Estados Unidos, no mesmo período, a intelectualidade é caracterizada por um contexto colonial e escravista. A elite intelectual, formada por anglo-saxões, encontrava certa ausência de intelectuais tradicionais, o que levou a difusão de intelectuais orgânicos.

No mesmo período, na América Central e do Sul, Gramsci descreve a inexistência de uma ampla categoria de intelectuais tradicionais, compreendendo a maior parte dos

intelectuais como do tipo rural, contemplando a maçonaria, as igrejas positivistas, os latifundiários e a polícia.

Gramsci compreende a intelectualidade clássica como um instrumento imperialista e hegemônico da classe dominante, que a partir da produção de saberes domina e coloniza a classe trabalhadora, contribuindo para o projeto conservador do capitalismo e distanciando o trabalhador distante dos saberes de libertação.

### **1.2.2 A CONTRIBUIÇÃO DOS INTELLECTUAIS NA CULTURA**

A partir das relações dialéticas das perspectivas socioculturais, ou seja, da amplitude cultural e social das civilizações, Antônio Gramsci (1986) elabora a categoria Nacional Popular, que tem por intuito a efetivação das reformas intelectuais e morais dentro da concepção cultural das sociedades, relacionando os movimentos que levam a mudanças na hegemonia das classes dominantes.

Por nacional, Gramsci refere-se aos movimentos que decorrem da “consequência da realidade concreta nacional ou que inicia uma fase determinada da operosidade prática ou teórica nacional” (1982, p.71), isto é, aqueles que fazem parte do proletariado, da classe trabalhadora e das bases econômicas que sustentam o capitalismo.

Os valores culturais nessa categoria são elevados à universalidade, onde a individualização se manifesta coletivamente, pois “é coletiva, que é o conjunto das relações internas de uma nação” (GRAMSCI, 1982, p.71).

Sendo assim, é necessária uma reforma intelectual e moral nas sociedades para alcançar a predominância cultural da classe trabalhadora – repensando e transformando o senso comum naquilo que ele denominou “bom senso”.

Conforme Gramsci (1986, p. 12):

(...) o início da elaboração crítica é a consciência daquilo que somos realmente, isto é, um ‘conhece-te a ti mesmo’ como produto do processo histórico até hoje desenvolvido, que deixou em ti uma afinidade de traços recebidos sem benefício no inventário. Deve se fazer, inicialmente, este inventário.

A hegemonia da cultura da classe trabalhadora, em Gramsci, não tem correlação com o termo “hegemonia” quando utilizado para as relações da classe dominante ou da indústria cultural, pois não converge totalmente com o uso terminológico, então, deve ser considerado como:

(...) representa a transformação, a construção de uma nova sociedade, de uma nova estrutura econômica, de uma nova organização política e também de uma nova orientação ideológica e cultural. Como tal, ela não tem consequências apenas no nível material da economia ou no nível da política, mas no nível da moral, do conhecimento, da ‘filosofia’ (GRUPPI, 1991, p.2)

Nessa lógica de transformação, a busca pelo sistema comunista socialista prevê a pluralidade da classe trabalhadora, que em sua diversidade faz-se cultural e epistemologicamente autônoma quando se organiza em liberdade, como defende Gramsci (1986, p. 21):

(...) uma massa humana não se ‘distingue’ e não se torna independente por si sem organizar-se (em sentido lato), e não existe organização sem intelectuais, isto é, sem organizadores e dirigentes, sem que o aspecto teórico da ligação teoria prática se distinga concretamente em um estrato de pessoas ‘especializadas’ na elaboração conceitual e filosófica.

Assim, para se pensar na construção de uma cultura nacional, é necessária a integração dos trabalhadores e dos intelectuais, acadêmicos ou orgânicos, a fim de redescobrir essa cultura de forma a descobrir sua forma tradicional, suas origens, métodos de forma coletiva. “A força expansiva, a influência histórica de uma nação, não pode ser medida pela intervenção individual de pessoas singulares, mas pelo fato de que estas pessoas singulares expressam consciente e organicamente um bloco social nacional” (GRAMSCI, 1968, p. 67).

Como um breve parecer sobre as formações das culturas nacionais, Antônio Gramsci (1968) faz um relatório de diversas construções culturais dos continentes. Nas observações sobre a América, o autor divide as considerações da seguinte maneira: “na América do Sul e na América Central inexistem uma ampla categoria de intelectuais tradicionais, mas o problema não se apresenta nos mesmos termos que nos Estados Unidos.” (GRAMSCI: 1968, p.21)

Em contraposição às observações do intelectual sobre as Américas, as culturas colonizadas e escravizadas eram formadas também por intelectuais orgânicos, líderes políticos e sociais que, para além dos trabalhos manuais, foram responsáveis pela reconfiguração da cultura nas Américas e de resistência ao processo de colonização racista e genocida.

Durante a escravização na América, as comunidades negras e indígenas continuaram por se auto organizar culturalmente, com novas epistemologias, movimentos artísticos e práxis surgindo a partir das perspectivas afro-americanas no Novo Mundo. Não como uma população acultural, mas sim contendo uma transversalidade nos campos do saber, que perpassa pelo campo epistemológico dos colonizados, dos colonizadores e imigrantes e se torna parte do todo e também própria de si, como defendem Sidney Mintz e Richard Price, em “O nascimento da cultura Afro-Americana”:

A verdade inescapável no estudo da Afro-América é a humanidade dos oprimidos e a desumanidade dos sistemas que os oprimiram. Mas nem todos os sistemas escravagistas oprimiram igualmente todos os escravos, e nem todos os escravos lidaram da mesma maneira com sua opressão (MINTZ; PRICE, 2003, 113).

Em muitos campos epistemológicos, o período colonial e seus desdobramentos sobre a população negra foram ignorados, em um movimento de apagamentos histórico, como evidencia Fanon (1968), tornando a cultura negra alegórica, folclórica, popular e sem contribuições para a sociedade.

Com o final da escravização e a queda da monarquia, a desigualdade social e a marginalização dos antes escravizados se faz presente em diversos setores da sociedade, principalmente no Brasil, como descreve Otavio Ianni (1989, p. 146):

Está presente nas rupturas políticas ocorridas em 22, 30, 37, 45 e 64, para mencionar algumas. Dentre os impasses com os quais se defronta a Nova República iniciada em 1985, destaca-se também a relevância das questões sociais. As controvérsias sobre o pacto social, a toma de terras, a reforma agrária, as migrações internas, o problema indígena, o movimento negro, a liberdade sindical, o protesto popular, o saque ou expropriação, a ocupação de habitações, a legalidade ou ilegalidade dos movimentos sociais, as revoltas populares e outros temas da

realidade nacional, essas controvérsias sempre suscitam aspectos mais ou menos urgentes da questão.

Nesse cenário de desigualdade, os regimes de trabalho seguem os mesmos parâmetros de violência e exploração. Os indivíduos antes escravizados continuam sem moradia, trabalho, terras ou qualquer respaldo estrutural para se manterem vivos. As questões sociais se tornaram um problema político estrutural (IANNI. 1989), que demonstra a urgência das demandas de saúde, habitação, emprego, educação e direitos do povo negro e indígena.

Muitas manifestações perpetuaram e sobreviveram ativas até hoje no país, gerando outras vertentes contemporâneas e desdobramentos em todo o país, a partir da tradição oral, que possibilita a interação do tempo-espaço do determinado grupo que a detêm. Por meio da palavra é possível transmitir e trocar os conhecimentos, tornando a palavra viva.

Ao contrário do que alguns poderiam pensar, a tradição oral africana não se milita, de fato, a contos e lendas, ou mesmo a narrativas místicas e historiologias, e os *griots* estão longe de ser os únicos conservadores e transmissores qualificados. A tradição oral é a grande escola da vida, cobrindo e envolvendo todos os aspectos. Ela é, ao mesmo tempo, religião, conhecimento, ciência da natureza, iniciação a profissão, história, divertimento e recreação, sendo que qualquer detalhe pode permitir alcançar a Unidade primordial. Fundada com base da iniciação e na experiência, ela engaja o homem em sua totalidade, e, nesse sentido, podemos dizer que ela contribui para criar um tipo de homem particular e para moldar a alma africana (HAMPÂTÉ-BÂ, 1980, p.229)

A tradição africana, segundo Amadou Hampâté-Ba (1980), é simultaneamente religião, conhecimento, ciência natural, história, divertimento e lazer. Os cantos, as religiões orais, a história, a cultura e os elementos que permeiam a cultura se mantiveram vivos dentro das Américas graças à própria tradição.

Quando falamos de tradição em relação a história africana, referimo-nos à tradição oral, e nenhuma tentativa de penetrar a história e o espírito dos povos africanos terá validade a menos que se apoie nessa herança de conhecimentos de toda espécie, pacientemente transmitidos de boca a ouvido, de mestre a discípulo, ao longo dos séculos. (HAMPÂTÉ-BA, 1980, p. 167)

Diferente da cultura moderna eurocêntrica, que necessita da escrita para manter seu modo de vida maniqueísta e seguro, a tradição de diversas outras civilizações se configura de maneira oral e por esse motivo foram subjugadas como “aculturadas” ou descivilizadas e passíveis de colonização. Na lógica eurocêntrica nada vale a oralidade. Entretanto, nas tradições orais, o que tem validade é o ser humano, passível de toda a humanidade.

Se há problemas na oralidade em relação à fidedignidade de seus testemunhos e histórias, Hampâté-Ba compara a construção do texto escrito com a tradição oral e defende que todos os textos, independente da forma de circulação, foram formulados na mente de quem os escreveu ou falou. Todo texto é uma perspectiva única, formulada de forma individual diante à percepção de mundo do indivíduo e “nada prova *a priori* que a escrita resulta em um relato da realidade mais fidedigno do que o testemunho oral transmitido de geração em geração”, conforme Hampâté-Ba (1980, p. 168).

A validade da cultura oral é a qualidade da cadeia de transmissão em que ela se origina e essa valorização acontece por meio da análise da memória individual e coletiva e da ligação daquela comunidade com a palavra, a história e a cultura das comunidades.

Nesse sentido, a relação dos indivíduos com a palavra também muda: se na cultura eurocêntrica a escrita carrega consigo a força; na tradição oral, a palavra é força e mágica quando dita, como um dom divino em que tudo que existe antes foi palavra, foi pensamento.

Considerando a materialização, a exteriorização e a vibração das forças, a palavra se configura em uma condição mágica, divina e de relação direta com a configuração social e cultural.

Assim, em meio aos genocídios, guerras, escravizações, diásporas e inúmeros esforços de branqueamento da cultura, as matrizes tradicionais africana e indígena se mantiveram presentes, possibilitando a estética africanista conectar os indivíduos que com ela se identificam e pertencem (OSUMARE, 2009).

Pensando na oralidade brasileira, as religiões de matrizes africanas, os batuques, a capoeira, a poesia marginal, os sambistas, poetas, músicos e contadores de história se utilizam das diferentes formas da tradicionalidade africana para desenvolver suas epistemologias.

### **1.3 CONTRACULTURA**

Contrários ao imperialismo dos Estados Unidos, emergem diversos movimentos sociais entre 1950 e 1960, que promovem um momento histórico de “contracultura”, negando os valores culturais do mundo globalizado e propondo novos parâmetros de sociedade, visando a liberdade, a justiça e a igualdade.

A contracultura também corresponde ao pensamento anticapitalista já existente, como entre teóricos críticos, Panteras Negras, movimento pelos direitos civis negros, etc.

Sobre este tema, alguns pesquisadores, como Theodore Roszak (1972), escrevem a respeito dos movimentos jovens da contracultura, com interesse em psicologia, em psicoativos psicodélicos e nas propostas radicais de mudança nos valores nacionais.

Roszak propunha de forma radical a derrubada das bases morais da sociedade desde a Revolução Científica do século XVII. No livro “Contracultura”, escrito com Herbert Marcuse, evidencia a busca do indivíduo por prazer, pela utopia e por formas alternativas de compreensão do mundo.

Enquanto Eric Hobsbawm (2000) trata de classificar esses movimentos da década de 1960 e 70 como “revolução cultural” dos jovens, o pesquisador Luiz Carlos Maciel (1973) interpreta esse movimento no campo da filosofia “como uma postura, ou até uma posição, em face da cultura convencional, de crítica radical.”

Na perspectiva materialista histórico cultural, o filósofo judeu da escola de Frankfurt, Herbert Marcuse, se debruçou sobre os movimentos sociais, incluindo a contracultura sob as perspectivas de Sigmund Freud e Karl Marx, em relação ao trabalho e às perspectivas de prazer no capitalismo.

Marcuse se utiliza dos estudos de Marx para pensar o homem como dono de seu destino, a partir da consciência crítica, de onde é possível conceber uma política social de mudança, autonomia e liberdade, na qual cultura e política se integram para a construção da sociedade.

Ainda segundo a perspectiva marxista, o filósofo concebe o trabalho, a alienação e a mais-valia relacionando-as à polarização social entre trabalho, lazer e cultura com base na noção de “ser genérico” (*gattungswesen*) formulado por Marx, presente nos “Manuscritos Econômicos”.

No livro “Razão e Revolução”, o filósofo Marcuse (1978) trabalha com as teorias de alienação e estranhamento e com a crítica do jovem Marx no que se refere ao trabalho, considerada atividade vital, necessária para a formação do indivíduo como cidadão e garantia de sua participação na esfera social.

Em “Ideias Para Uma Teoria Crítica da Sociedade”, Marcuse (1981) relaciona o ser humano e o trabalho, por meio das relações dialéticas entre necessidade e alienação, pois, ao mesmo tempo, o trabalho é gerador da realização do homem e também pode se tornar sua fonte de alienação.

Assim o trabalho, segundo Marcuse (1981, pp. 22-23):

(...) pode relacionar-se livremente com todo ser; ele não está limitado pela determinação fatural momentânea do ser e por sua relação direta com essa determinação; essência de qualquer determinação direta factual; ele pode reconhecer e apreender as possibilidades que existem em cada ser; ele pode esgotar, transformar, construir, dirigir (‘produzir’) todo ser segundo esta ‘medida imanente’. O trabalho como ‘atividade vital’ especificamente humana se baseia nesse ‘ser genérico’ do homem: o trabalho pressupõe o poder relacionar-se com o ‘universal’ dos objetos e com as possibilidades neles imanentes”. E no poder relacionar-se com o próprio gênero se baseia a liberdade especificamente humana: a autorrealização, ‘autoprodução’ do homem. Por meio do conceito de trabalho livre (do livre produzir), a relação do homem como ser genérico com seus objetos se torna mais clara.

Herbert Marcuse (1978) também utiliza das teorias freudianas para refletir sobre os movimentos sociais e culturais da década de 60 e 70, a partir do Princípio do Prazer e do

Princípio de Realidade (FREUD, 1911, p. 242): “Tal como o ego-prazer nada pode fazer a não ser querer, trabalhar para produzir prazer e evitar o desprazer, assim o ego-realidade nada necessita fazer a não ser lutar pelo que é útil e resguardar-se contra danos.”

Então, o trabalho se transforma em um fazer “estranho e hostil”, no qual os produtos desse processo de trabalho não serão usufruídos pelo trabalhador e sim pelos “não-trabalhadores”.

Assim o trabalho, em vez de uma manifestação do todo do homem, se transforma em ‘exteriorização’, em vez de plena e livre realização do homem se transforma em total ‘desrealização’: ele apresenta de tal forma como desrealização que o trabalhador é desrealizado até o estado de inanição (Marcuse, 1981, p. 17).

Marcuse argumenta sobre as condições e práticas do trabalho inerentes ao contexto urbano industrial que atuam como agentes reguladores do desprazer para a manutenção do *status quo* e da homogeneização dos indivíduos de maneira mimética.

Portanto, os problemas psicológicos tornam-se problemas políticos: a perturbação particular reflete mais diretamente do que antes a perturbação do todo, e a cura dos distúrbios pessoais depende mais diretamente do que antes da cura de uma desordem geral (MARCUSE, 1955, p. 27).

Marcuse define que, por meio da servidão, das jornadas excessivas e da organização do trabalhador e das funções laborais, os trabalhadores acabam na condição de alienados, com perspectivas e mentalidades homogeneizadas e desgastadas o suficiente para não usufruir da autossatisfação, convivendo apenas com o desprazer e fora das regulações entre prazer e realidade:

Os homens não vivem sua própria vida, mas desempenham tão-só funções preestabelecidas. Enquanto trabalham, não satisfazem suas próprias necessidades e faculdades, mas trabalham em alienação. O trabalho tornou-se agora geral, assim como as restrições impostas à libido: o tempo de trabalho, que ocupa a maior parte do tempo de vida de um indivíduo, é um tempo penoso, visto que o trabalho alienado significa ausência de gratificação, negação do princípio de prazer. (MARCUSE, 1955, p. 58)

Com essa desregulação, Marcuse aponta, no ensaio “Cultura e Sociedade” (1970), o problema de que os falsos prazeres tornam o ser humano menos livre, cegam e individualizam

os indivíduos em sua concretude. Esses falsos prazeres são fruto da malha artificial dos desejos manipulados como o prazer na humilhação do outro e em se sentir humilhado por um superior como nos substitutos da sexualidade, no sacrifício ou na guerra.

Considerando essas três interpretações, Carlos Alberto Messeder Pereira (1993) analisa a contracultura como prática histórica de um determinado grupo. Portanto, uma manifestação política e cultural, entre as décadas de 1960 e 1970, que foi fundada pelos movimentos artísticos marginais com intuito de pautar as insatisfações sobre o cenário político, social e econômico do pós-guerra, principalmente dentro das universidades dos Estados Unidos da América.

De maneira subjetiva, “abstrata”, corresponde a um modo de ser e uma forma de agir crítica e radical, de modo a “romper com as regras do jogo”, no sentido de questionar os pilares fundamentais da cultura conservadora e propor outros nortes libertários.

Tanto no sentido mais geral quanto no específico, o termo aporta para uma realidade cuja natureza extremamente radical, questionadora, e bastante “diferente” se comparada com as formas mais tradicionais de composição do status quo, sugere a ideia de que estamos de fato diante de algo situado fora da ou contra a cultura oficial. E isto na medida em que esta nova realidade se apoia sobre uma recusa fundamental, explícita ou implícita, de alguns valores mais sagrados e prezados por aquela cultura. (PEREIRA, 1993, p. 22)

Essas movimentações de contracultura, por seu caráter radical, não se identificavam necessariamente com o discurso “de esquerda” presente naquele momento histórico entre 1960 e 1970, assim como fazia a grande crítica aos discursos da “direita”.

Contra conservadores e progressistas, a contracultura questionava todos os movimentos, voltando seu protagonismo para mulheres, homossexuais, *freaks*, marginais, religiosos de matrizes africanas e todos aqueles que de alguma forma “não se adequavam” aos códigos vigentes, e também para o “proletariado revolucionário”, mas não em primeira instância, segundo Heloísa Buarque de Holanda (1991).

Em meio ao processo de conexão entre as economias e o mercado global, ao aumento dos mecanismos de dominação, homogeneização e a expansão dos oligopólios em diferentes

esferas, a contracultura se propaga na crítica à repressão e pauta a mudança radical na ordem social dentro da sociedade moderna industrial.

Outra proposta de Pereira é que a contracultura, enquanto movimento antagônico ao sistema, também aponta para as diversas liberdades, desde a liberdade sexual discutida pelo feminismo, a democracia racial do movimento negro, os debates sobre gênero da comunidade LGBTTI+ (Lésbicas, gays, travestis, transsexuais, intersexuais e demais gêneros), até as questões de trabalho, divisão de renda, direitos fundamentais (alimentação, moradia, qualidade de vida), passando pela liberdade territorial, religiosa e todos os questionamento abafados pelas classes dominantes.

Dentro dessa perspectiva, Marcuse vislumbra o possível conflito na sociedade industrial por aqueles que não se adequam a essa lógica, como os jovens, os artistas, filósofos, etc. que recusam o projeto de sociedade capitalista e decidem reivindicar o “princípio de realidade não repressiva”.

No ano de 1971, um congresso com sociólogos, filósofos, psicólogos e cientistas, ao lado de hippies, organizações estudantis como: Gay Power<sup>3</sup>, Women’sLib<sup>4</sup> e os BlackPanthers<sup>5</sup> realizaram uma avaliação dos movimentos e declararam os princípios do que vinha a ser a Sociedade Alternativa:

A nova sociedade, a Sociedade Alternativa, deve emergir do velho sistema, como um cogumelo que brota de um troco apodrecido. Acabou-se a era do protesto subterrâneo e das demonstrações existenciais. Acabou-se o mito de que os artistas têm que estar a margem de sua época. Devemos de agora em diante investir toda a nossa energia na construção de novas condições. O que for possível utilizar da velha sociedade, nós utilizaremos sem escrúpulos: meios de comunicação, dinheiro, estratégia, know-how e as boas ideias liberais. (PEREIRA, 1993, p. 62)

---

<sup>3</sup> Movimento de libertação da comunidade LGBTQI+ dos anos 1960, liderado pelo movimento Homophile Youth Movement in Neighborhoods (HYMN) (Movimento da Juventude Homofílica em Bairros), nos Estados Unidos.

<sup>4</sup> Movimento de libertação feminina da comunidade feminista junto com as intelectuais feministas na década de 1960m na América do Norte.

<sup>5</sup> Partido comunista maoísta liderado pelo movimento negro nos Estados Unidos da América.

A Sociedade Alternativa foi pautada pela Lei de Thelema de Aleister Crowley<sup>6</sup> e da múltipla aceitação e participação daqueles que se identificavam com o movimento contra hegemônico, contra dos dogmas religiosos e políticos impostos pelas mídias e pelo estado.

Figura 1: Integrantes do Partido dos Panteras Negras, em Julho de 1968.



Fonte: CBS News, 2019

Dentre os estudos da Escola de Frankfurt, mais especificamente aqueles de Adorno e Marcuse, juntamente com os movimentos de contracultura, surgem debates importantes dentro da teoria crítica: a discussão de gênero e raça, ligados à militância ativa da filósofa Ângela Yvonne Davis, aluna de ambos filósofos frankfurtianos.

---

<sup>6</sup>Lei de Thelema de Aleister Crowley: Aleister Crowley (1875 -1947), mago, poeta e escritor ocultista inglês, criador da Lei de Thelema: "Fazer o que tu queres deverá ser o todo da Lei!" (CROWLEY, 1999, p. 6).

A militante comunista do partido dos Panteras Negras reivindicava, diante das opressões de classe, gênero e raça, a necessidade de uma revolução pedagógica, considerando as especificidades estéticas, o trabalho e a escravização.

Davis também elabora suas perspectivas dialéticas na libertação na crítica ao legado da escravidão com ênfase nas questões de gênero, pensando, tanto na liberdade, quanto na materialidade da luta dos oprimidos.

A história da literatura negra fornece (...) uma descrição da natureza da liberdade, de sua extensão e seus limites, muito mais elucidativa que todos os discursos filosóficos sobre o tema na história da sociedade ocidental. (...) Os negros expuseram, por sua própria existência, as inadequações não apenas da prática corrente da liberdade, mas se sua própria formulação teórica (DAVIS, 1971, p. 4)

A proposta que Ângela traz é repensar o passado dos povos historicamente prejudicados, não como um peso que deve ser descartado e ignorado, mas sim como uma história dialética, política e de libertação, que carrega consigo as respostas para as contradições cotidianas.

Em 1970, a filósofa é considerada a mulher mais perigosa dos Estados Unidos da América e inimiga número um do Estado e, diante disso, foge para o exílio. Em 1981 a filósofa lança o livro “Mulheres, raça e classe”, elucidando as intersecções no movimento feminista e a invisibilidade das mulheres negras dentro da sociedade, na qual é duplamente oprimida pelo racismo e pelo patriarcado.

Ângela também questiona a economia majoritária das mulheres negras nas Américas na esfera do trabalho doméstico e improdutivo, que não gera capital direto, e como esses recortes marginalizam e causam vulnerabilidade entre as mulheres pobres, negras, imigrantes e membros da comunidade LGBTQ+.

Por meio das contribuições de Davis, Marcuse e Adorno é possível refletir sobre a Contracultura como uma conduta permanente na luta pelos direitos das populações oprimidas. Luta que se dá por meio de uma postura de oposição à normatividade, ao

patriarcado e ao sistema capitalista. Sendo assim, todas as manifestações, culturais, artísticas, políticas, filosóficas que questionam o sistema vigente são parte da contracultura.

Hoje, os movimentos contrários ao capitalismo se organizam como constelações nas diferentes formas de organizações, como propõe Theodor Adorno e Max Horkheimer, em “Dialética do Esclarecimento- Esclarecimentos filosóficos” (*Dialektik der Aufklärung – Philosophische Fragmente*). Na concepção de constelação adorniana, um objeto contemplado de forma crítica deve levar a reflexão partindo de questionamentos e diferenciações qualitativas, ou seja, deve ser observado de diferentes perspectivas (dialética) considerando suas possíveis mudanças.

O conhecimento do objeto em sua constelação é o conhecimento do processo que ele acumula em si. Enquanto constelação, o pensamento teórico circunscreve o conceito que ele gostaria de abrir, esperando que ele salte mais ou menos como os cadeados de cofres-fortes bem guardados: não apenas por meio de uma única chave ou de um único número, mas de uma combinação numérica (ADORNO, 2009, p. 142).

A constelação é um exercício dialético que permite aos movimentos compreender de quais formas o capitalismo, os opressores e a classe dominante se comportam em nichos ou micro espaços de poder e, a partir dessa leitura, se posicionar de forma crítica e radical.

Entre essas constelações de resistências culturais surgiu na Periferia dos Estados Unidos da América o Hip Hop, orquestrado por jovens negros e latinos para enfrentar o racismo e a violência do Estado com música, artes visuais, literatura e dança.

Como exposto nesse capítulo, a formação cultural e intelectual dão interseccionadas na formação dos pensadores da classe trabalhadora e dos revolucionários. Nas práxis das culturas de resistência, segundo Marcuse, é necessário considerar a forma, a estética e os conteúdos de suas obras.

De acordo com o conceito de formação do intelectual orgânico de Gramsci, são necessárias as formações empíricas, com ideias libertadores da classe trabalhadora, para (e com) a classe trabalhadora, de forma revolucionária e radical.

O próximo capítulo tratará da formação histórica da cultura Hip Hop, seu contexto social urbano e os intelectuais que trabalharam na formação estética e política desse movimento.

## 2. O MOVIMENTO HIP HOP

Eu sou o hip hop, o piso xadrez  
 O popping, o locking e minha esperança são vocês  
 Sou os djs, as pickups, as agulhas, os riscos  
 A primeira loja que koolherc comprou um par de discos  
 Sou mestre de cerimonia que eterniza o tempo e o espaço  
 Com uns freeze de crazylegs, sugar hill gang, 8 compassos  
 Sou t la rock no mic, sounike air  
 Throw your hands up and wave it like you just dont care  
 Sou wild style, freestyle, djhollywood, south bronx  
 Sound system, mellemel, furious five, tags, bombs  
 Sou busy bee, koolmoe dee, jay dilla, basquiat  
 Sou quem é, quem já veio, e quem ainda vai chegar  
 Marcello Gugu – Gil Scot Heron (2013)

Enquanto emergiam jovens revolucionários da classe média que acreditavam em uma forma revolucionário de compreender a sociedade, a realidade das periferias do país (assim como no restante do continente americano) enfrentava o racismo a desigualdade econômica e social promovida pelo Estado.

Nesse capítulo trabalharemos a história da cultura Hip Hop na dimensão de arte, além contextualizar historicamente o surgimento do movimento contra cultural, juvenil, periférico e crítico, buscando destacar os principais intelectuais. No primeiro momento, o capítulo trata do surgimento do Hip Hop nos Estados Unidos da América. A segunda parte trabalha a chegada do movimento ao Brasil e suas conexões com os movimentos sociais e políticos.

Edifícios em ruínas e chamas, tráfico de drogas, gangues, violência. Bronx, Nova Iorque, Estados Unidos da América, 1970. Este foi o ambiente propício para que os moradores, pertencentes à classe trabalhadora, negros afro-americanos e jamaicanos, latinos oriundos de Porto Rico e da Republica Dominicana e asiáticos se digladiassem para garantir sua honra, dinheiro e oportunidades de sobrevivência.

Tal falta de infraestrutura e políticas públicas fez com que em 1973 o bairro Bronx se tornasse o pior dos *Five Boroughs*<sup>7</sup>, principalmente com as destruições de moradias e o aumento da densidade demográfica causadas pela construção da via expressa “*Cross Bronx Expressway*”, movimento descrito pelo escritor e filósofo estadunidense marxista Marshall Berman (1987) como *urbicide* (urbanicídio).

Por decorrência da violência estrutural direta, as periferias de Nova Iorque foram palco dos embates de jovens marginalizados que se organizaram em gangues ou *crews*, as quais a segurança pública não era capaz de conter.

Com o aumento da violência, agentes conciliadores das gangues passaram a mediar os conflitos e criar espaços de coexistência entre as diferentes juventudes. Em 1971, o agente conciliador e mediador de conflito, pertencente à gangue *Ghetto Brothers*, Black Benjie foi assassinado, levando a um acordo de paz assinado por 42 gangues (D’ALVA, 2014).

Mesmo com o acordo de paz, a violência continuou presente no Bronx, entretanto, o acordo possibilitou o surgimento do movimento Hip Hop, como uma refração, impulso contrário, à violência e à opressão.

A cultura Hip Hop se configura com diferentes formas e linguagens artísticas, filosóficas e políticas que se fazem transversais às pautas da classe trabalhadora, negra e latina, que em 1970 residia no Bronx:

Frente a negligência e a toda tentativa de domínio, de apagamento e de aniquilação das diferenças e de controle corporal e oral pelo poder estabelecido, o hip hop apresenta-se como uma cultura gerada no ventre inquieto, que nasce furiosa num dia de festa e traz em sua gênese diversas matrizes, das danças sociais dos anos 70, passando por James Brown, chegando mais tarde aos codificados estilos *b-boyng*, *loking*, *poppoing* e suas diversas tendências, a fala- canto indócil, rápido, metrificada, repleta de gírias, e neologismos, de crueza poética, agressiva e a o mesmo tempo inocente, bem-humorada, celebrativa, sofisticada, irônica e diversa. Sua certidão de nascimento é assinada com spray nos muros, nos trens, a céu aberto, com o nome de seus pais bem visíveis, para que a cidade inteira não tenha dúvida de quem essa cultura- rebelde é filha. Os tambores voltam a tocar através

---

<sup>7</sup>*Five boroughs* são os bairros da classe trabalhadora de Nova Iorque, como subdivisões do estado principal, sendo eles: Manhattan, Bronx, Queens, Brooklyn e Staten Island. (DALVA, 2013)

do toca-discos anunciando as boas-novas, como um ritual ancestral. (D'ALVA: 2014, p.4)

Idealizado pelos DiskJockeys (DJ'S) KoolHerc, Grand Master Flash e AfrikaaBambaataa, o levante cultural teve início com grandes festas públicas, consideradas como “zonas neutras”, onde não poderia existir o conflito direto entre as gangues, em que todos poderiam socializar de forma pacífica (D'ALVA, 2014).

Essas festas envolviam os quatro elementos que já faziam parte do cotidiano no Bronx: a escrita poética do Mestre de Cerimonias (MC), a música na remixagem do DJ, a dança nos movimentos quebrados do Break e a arte visual do Grafite (ANSCHAU, 2002).

É comum que muitos confundam o rap com o Hip Hop. O rap conduzia o ritmo das festas, com os DJs e MCs, mas isso é condição limitadora para o movimento que conta com outros elementos como a dança e as artes visuais.

As festas popularizaram o movimento e o tornaram íntimo aos jovens, gerando a “carnavalização” do movimento, aspecto essencial para as relações entre os participantes e sua concepção de mundo, como comenta Mikhail Bakhtin (2006, pp. 6-7):

As festividades (qualquer que seja o tipo) são uma forma primordial marcante da civilização humana. Não é preciso considerá-las nem as explicar como um produto das condições e finalidades pratica do trabalho coletivo nem, interpretação mais vulgar ainda, da necessidade biológica (fisiológica) de descanso periódico. As festividades tiveram sempre um conteúdo essencial, um sentido profundo, exprimiram sempre uma concepção de mundo.

Para além da festividade, os encontros eram ocupações de espaço público tidos como reivindicação da cidade, na condição de direito dos cidadãos a ter espaço de mediação.

Um dos traços que confere a festa de rua tal força efêmera consiste em que seu ato criativo é irreproduzível, quase impossível de se institucionalizar e de se vender, porque depende da urgência de quem está ali, em corpo presente, em pulso criador, cantando, dançando e celebrando num engajamento radical e vital. Por isso a cultura hip hop não se resume apenas a um estilo de música ou vestimenta. É um

*lifestyle*, uma maneira de viver e de enxergar o mundo, e isso não há como vender ou reproduzir (D'ALVA, 2014, p.7).

Esse espaço público também diz de onde o sujeito veio, qual é a sua experiência, sua gangue, seus amigos, além de significar uma espécie de aprisionamento, devido à falta de interconexões reais entre os bairros. Logo, para demarcar sua existência, os grafiteiros passaram a fazer suas *tags*, escrita rápida com spray, que deu início a técnica do graffiti, para demarcar seus bairros e nomes. (COOPER, 2004).

Com a disputa simbólica pelos espaços e a competição entre bairros, em pouco tempo Nova York foi tomada por *tags* e *grafittis*. Isso fez o mandato do prefeito Rudolph Giuliani que em 1978 criar a “*Anti-Graffiti Task Force*”<sup>8</sup>, que nos anos 2000 publicou sua “Ordem executiva”.

O Graffiti deixa em risco os bens do estado e coloca em xeque as narrativas históricas que o estado constrói por meio da urbanização e arquitetura das áreas urbanas, causando danos aos “tesouros culturais” (BENJAMIN, 1994), danificando as estruturas do Estado e suas construções hipervalorizadas.

Entretanto, o processo de criminalização do graffiti não impediu que os artistas continuassem a fazer arte na busca de autorrepresentação nos muros de Nova York. Assim como os demais elementos da cultura, que apesar de todos os processos de gentrificação, resistiram à homogeneidade.

No mesmo contexto histórico da criação do movimento Hip Hop, acontecia nos Estados Unidos os movimentos de luta pelos direitos civis da população negra norte-

---

<sup>8</sup>*Anti-Graffiti Task Force* são grupos organizados para limpar e combater o graffiti em Nova Iorque desde 1978.

americana e figuras históricas como Malcolm X<sup>9</sup>, Ângela Davis<sup>10</sup> e os BlackPanthers<sup>11</sup>, lutavam para garantir as necessidades básicas da população negra, latina e pobre.

As reivindicações de direitos humanos universais e de equidade de oportunidades e condições colaboraram para a formação da cultura Hip Hop e seus preceitos. (ANSCHAU, 2002).

Com o decorrer da construção do movimento, as batalhas, rixas e embates que antes como expressões de violência direta, tornaram-se formas para a criação da estética Hip Hop, na qual os duelos de dança e rima, ritmo e espaço se dão de forma simbólica e ao mesmo tempo reflexiva, alertando para o genocídio da juventude financiado pelo Estado (GEORGE, 1998).

Assim, o Hip Hop vem a ser um movimento filosófico, político e social, com potência crítica urbana, afro-popular como forma de resistência política, com característica da tradição oral e da transmissão de conhecimentos.

## **OS DISK JOCKEYS**

Os primeiros elementos na origem do movimento Hip Hop foram os Disk Jockeys, os DJ's, na popular abreviação. Utilizando o ritmo como linguagem, os músicos exploraram a junção de sons e canções em quartenárias que possibilitavam as danças, as rimas, o suingue.

---

<sup>9</sup>Malcolm X foi uma personagem importante da década de 1960, lutando pela liberdade da população negra, a favor do socialismo e da identidade afro-americana. Foi assassinado durante uma palestra em 1965. (RODRIGUES, 2010)

<sup>10</sup>Angela Davis: Angela Yvonne Davis conhecida como Dynamite Hill, engajou-se na luta pelos direitos civis negros, no Partido dos Panteras Negras e no Partido Comunista dos Estados Unidos. Estudou Filosofia em Boston, Frankfurt e San Diego. (SILVA, 2018)

<sup>11</sup>BlacksPanthers: Partido dos Panteras Negras foi uma organização revolucionária armada que defendia os interesses da comunidade negra, das ideologias comunistas e maoístas nos Estados Unidos nas décadas de 1960 (RODRIGUES, 2010).

Dos sistemas de sons ao Hip Hop, um movimento da juventude foi protagonizado por três jovens: Kool Herc<sup>12</sup>, Grandmaster Flash<sup>13</sup> e AfrikaBambaataa<sup>14</sup>. O movimento dos DJ's começou em 1970, no Bronx, bairro localizado na periferia de Nova York, com as *blockparties*, festas de rua com o intuito de divertir e compartilhar vivências no espaço público.

Ao menos uma coisa pode-se concluir a partir da literatura existente, relatos, fotografias, flyers e documentos da época: o espírito da blockparty era inclusivo e libertador. Um espaço aberto para auto expressão, auto representação e o autodidatismo, onde a convivência em comunidade é torna-se possível (DALVA, 2013, p.26).

A primeira *block party* registrada, no ano de 1973, foi em um *playground* no bairro Bronx, tendo sido organizada pelo imigrante Clive Campbell, vulgo DJ Kool Herc. A intenção da festa era arrecadar donativos para a compra do material escolar de sua irmã Cindy Campbell. A festa representa o momento fundador do Hip Hop. Herc trazia, juntamente com a imigração, o ritmo e o modo de se fazer música da Jamaica, com os Sounds Systems e o sistema compacto de toca discos (CHANG, 2007).

---

<sup>12</sup> Precursor do movimento Hip Hop por meio das *BlockParties*.

<sup>13</sup> Precursor do ritmo e estética musical do Hip Hop.

<sup>14</sup> Responsável pela ética e pelo batismo do movimento Hip Hop.

Figura 2 – *Bloc Partie* no bairro Bronx em 1968

Fonte: Invention / The New York Times

Nas *block parties* os DJs utilizavam elementos da música jamaicana, como o *dub*, o *talkover*, *signifying* e *toats*, sobre as músicas que tocavam nas rádios e nas ruas do Bronx, dando início aos que seriam os mestres de cerimônia e incorporando a oralidade e o canto falado em suas apresentações.

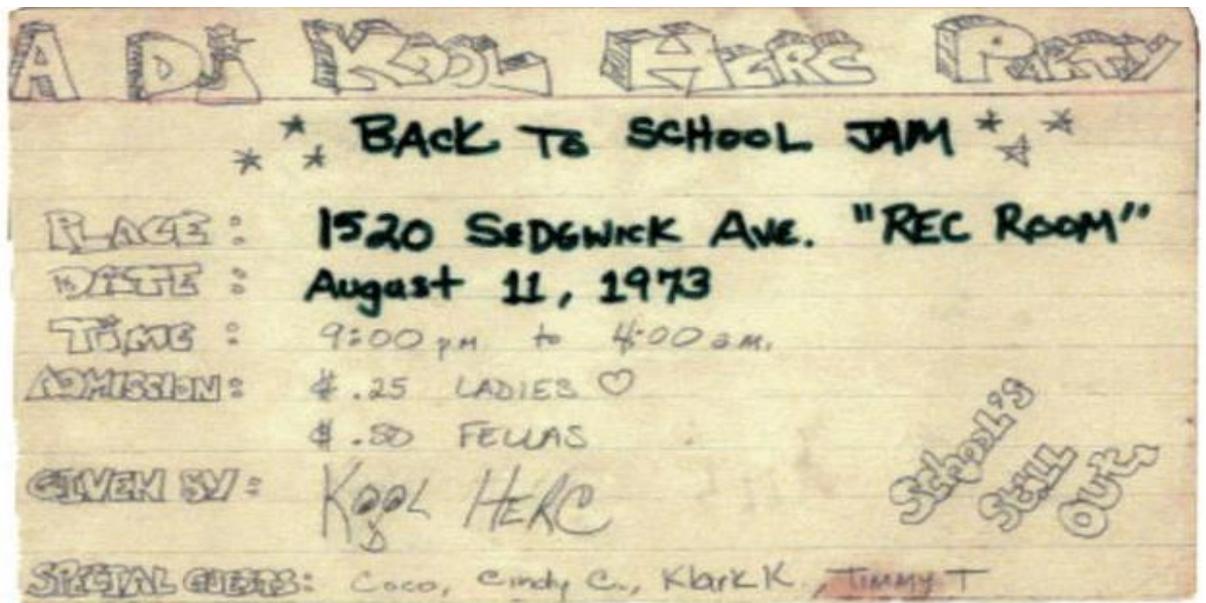
Nesse movimento, Herc trouxe a história e oralidade para dentro do movimento, aproximando o Hip Hop da intensa luta cultural afro-americana (SMITH; KRAYNAK, 2009). O canto falado das festas trazia assuntos como a violência, a situação política, o tráfico de drogas, a prostituição e também as narrativas ligadas ao folclore africano e jamaicano com linguagens simples e mensagens facilmente compreendidas pelo público. (DALVA, 2013).

As Herculoids (DALVA, 2013) foram responsáveis pela grande popularidade de Herc, características dos sistemas de som, com caixas de som gigantescas, que chamavam a

atenção do público. Entre as contribuições de Herc para a música estão os *breakbeats*, a ligação ou colagem de duas músicas diferentes a partir do ritmo, em geral, dos solos percussivos. Isso possibilitava que os breakers dançassem várias músicas com o mesmo ritmo e sem pausas.

In 1967 a Young Jamaican immigrant, Clive Campbell, introduced the portable music scene to the West Bronx, and with a powerful song system he dubbed himself "DJ Kool Herc. For parties at the laid the foundation for what we now know as hip hop. Kool Herc parties at the recreation room of his family's apartment on Sedgwick Avenue. Unlike other DJs who merely played a steady stream of songs, Kool Herc paid close attention to the dancers used two turntables to switch back and forth and repeat sections of a song that the crowd seemed to like and began toasting or shouting out over the songs to increase the crowd's enthusiasm (HALNON: 2007, p.412).<sup>15</sup>

Figura 3 - Convite da primeira festa de Hip Hop de Kool Herc



Fonte: The Source Magazine, 2019.

<sup>15</sup> Em 1967, um jovem jamaicano imigrante, Clive Campbell, introduz uma cena musical portátil no West Bronx, e com um poderoso sistema de músicas que ele se autodenominou "DJ Kool Herc. Para os partidos, a base é o que hoje conhecemos como hip hop. Kool Herc participa da sala de recreação do apartamento de sua família na Avenida Sedgwick. Ao contrário de outros DJs que apenas tocavam um fluxo constante de músicas, Kool Herc prestou muita atenção aos dançarinos que usavam duas plataformas giratórias para alternar entre si e repetir trechos de uma música que a multidão parecia gostar e começaram a bradar ou gritar sobre as músicas. aumentar o entusiasmo das multidões (HALNON: 2007, p.412) - tradução nossa.

Não demorou para que Herc tivesse seguidores, dançarinos e DJs que aprendiam e tocavam com ele, fazendo dele o grande pai do Hip Hop. Outras técnicas começaram a surgir e novos importantes nomes surgiram, como Grandmaster Flash, que popularizou técnicas de mixagem e discotecagem como *scratches*, *double-back*, *back-to-back*., *black-spin ephasing*. (CHANG, 2007)

Flash, assim como Herc, se comunicava durante as apresentações com falas relativas às condições sociais, ao cotidiano e com assuntos coloquiais para agitar o público, com intuito de demonstrar suas novas técnicas.

O DJ, então, recorreu a outros amigos para que improvisassem rimas no ritmo de sua técnica e assim se deu o primeiro grupo de rap: Grandmaster Flash and the Furious Five (DALVA, 2013).

Figura 4 - O grupo Grammaster Flash and the Furious Five



Fonte: Cornell University Library Digital Collections

O grupo foi responsável pelo primeiro rap politicamente engajado que conquistou espaço na mídia e obteve repercussão global com a música “The Message”, que descreve o cotidiano dos jovens das periferias dos EUA, hiper explorados em condições subumanas.

Don't push me cause I'm close to the edge  
 I'm trying not to lose my head  
 It's like a jungle sometimes  
 It makes me wonder how I keep from goin' under  
 It's like a jungle sometimes  
 It makes me wonder how I keep from goin' under<sup>16</sup>

Foi ainda em 1973 que o Hip Hop ganhou seu posicionamento e articulação política que logo seria mundial com a *Zulu Nation* de Lance Taylor, o DJ Afrika Bambaataa. Este foi responsável pela nomeação dos quatro elementos do Hip Hop: DJ, MC, break, grafitti e parte dos *Black Spades*.

Bambaata também foi responsável pela unificação das gangues nas ruas do Bronx e criador de ritmos, tais como: *Techno*, *Freestyle* e *Miami Bass*, que dão base musical para o *funk carioca*.

Então Bambaataa é a figura geradora, o incendiário. Prometeu da geração hip hop. Ele transformou seu ambiente em estrutura sonora e social e, ao fazê-lo, pronunciou as ideias que dariam forma à rebeldia de uma geração. Assim, muitos dos arquétipos da geração hip hop parecem surgir a partir do corpo de fatos e mitos que representam a via de Bambaataa. Assim como um padrinho, sim, mas também como um gangster original, pacificador, pós-direitos civis, agitador da luta negra, arqueólogo do beatbreak, interplanetário místico, teórico da conspiração, afrofuturista, ativista hip hop e griot do século XXI (CHANG: 2007, p. 92).

---

<sup>16</sup> Música "The Message" (A mensagem) Por: Grandmaster Flash, Grandmaster Flash & The Furious Five Featuring Melle Mel e Duke Bootee. 1982. Tradução: "Não me pressione, pois já estou no meu limite/ Estou tentando não perder a cabeça/ Isso é como uma selva, as vezes, isso me faz pensar:/ Como é que consigo aturar?!"

Figura 5- AfricaaBambaataa, 1980.



Fonte: Cornell University Library Digital Collections

## OS MESTRES DE CERIMÔNIA

Com todas as possibilidades de recortes e colagens do Hip Hop, e mais especificamente do som, surge o rap, como uma categoria musical oriunda da junção dos elementos DJ e MC e inspirada nas primeiras manifestações musicais afro-americanas dos Estados Unidos da América, como o blues, o jazz e o *spiritual*. (SMITH, 2014).

Em sua pesquisa sobre diáspora e Hip Hop, o pesquisador Ph.D. em Etnomusicologia, estudioso do jazz, professor da Associação Internacional de Educação Hip Hop, William E. Smith (2014) classifica o rap através dos traços da musicalidade diáspora que apresenta os seguintes elementos: suingue, improvisação, *bluenote*, duplo sentido, chamada e resposta, *signifying*, e *sampling*.

Os primeiros cantos afro-americanos foram dos povos escravizados durante a colonização, cantos chamados de *worksongs*. “Um dos elementos principais das canções de

trabalho se constituía na chamada e na resposta. Um trabalhador chamava e os outros, no campo, respondiam.” e “Isso servia para dar a todos a noção de onde cada um estava no campo e também ajudava a manter o ritmo do trabalho”. (SMITH, 2014 p.95).

Depois os “*spirituals*”, cantos gospels um duplo sentido, que indicavam estratégias de fuga e planos de ação entre os escravizados, como na música “Go Down Moses”, de Louis Armstrong.

Além de sincretizar os santos cristãos/católicos e as crenças africanas “Oxum, deidade da fertilidade, dos rios, da beleza, venerada como Maria” (SMITH, 2014, p.96), os *worksongs* e os *spirituals* são considerados cantos responsivos, aqueles em que o chamado e a resposta são essenciais para o ritmo e continuidade da música, como no rap.

Com o blues, outra característica importante se constrói: o “*signifying*”, que pode ser compreendido como direcionar o entendimento do público a partir de indiretas inteligentes e absurdas (SMITH, 2005).

Outro ponto são as escalas pentatônicas (de cinco notas), conhecidas como *Blue Note*, nota baixada de um semitom que relacionada com a primeira, de escala maior, resulta em tons melódicos (HOUAISS, 2001) que “são base para os elementos melódicos em muitas culturas africanas e vieram junto com os africanos para américa quando foram escravizados e atravessaram o atlântico.” (SMITH, 2014. p.99).

O ritmo ou suingue também são fundamentais para a construção musical diaspórica. As batidas 2 e 4, ou contratempos, nos ritmos quaternários são percebidas ao longo de toda a produção musical e acentuados no jazz, que perpassa as igrejas negras, passando pelos cantos de trabalho e pelo R&B.

Foi com o Funk Soul que a primeira batida se tornou a força rítmica, que no ritmo 4/4 tona-se: UM – dois- três- quatro, o *downbeat* (SMITH, 2005).

O jazz também colaborou para o improviso, elemento da diáspora negra efetuado musicalmente de forma performática por jazzistas como Louis Armstrong, Charlie Parker, Miles Davis e John Coltrain. No hip hop o improviso se apresenta através do beat box, dos

*freestyles* e performances do DJ, que através do *sampling* do *quotation*, assim como no jazz, remetem às possibilidades musicais e rítmicas de sons já existentes (SMITH, 2014).

Entretanto, o jazz não era apenas um ritmo, mas também uma performance escrita e interpretada, uma forma de entretenimento em bares, televisões, cinema e rádio entre 1930 e 1940. Os primeiros grupos de jazz traziam um líder, um mestre de cerimônia (DALVA, 2014), por exemplo Cab Caloway com seu “Hide, hide, hide, ho”, ou Duke Ellington e Ella Fitzgerald.

Figura 6 – Cab Caloway jazzista, 1950



Fonte: PSB: American Masters, 2019

Com todas essas características rítmicas, performáticas e artísticas da musicalidade da diáspora negra nos EUA, nasceu o R&B e a soul music de James Brown, declarado o “godfather of soul” e o primeiro Hip Hopper por seus passos de dança, letras de música e sua função de mestre de cerimônias. (SPIRER, 2005)

Mediante aos movimentos negros de luta emergiram lideranças políticas e culturais como AmiriBaraka, Maya Angelou, Malcolm X, Angela Davis, Martin Luther King. Os diferentes discursos revolucionários e históricos trabalharam também com a função de representante, mestre de cerimônias, *microfone control*, organizador, líder e transmissor de conhecimento, ou seja, as diversas funções de *griots*, tidos como:

(...) cronistas, genealogistas, arautos, aqueles que dominavam a palavra, sendo por vezes excelentes poetas; mais tarde passaram também a ser músicos e percorrer grandes distâncias, visitando povoações onde tocavam e falavam do passado (LIMA; COSTA, 2015, p. 223).

Todos esses movimentos culturais, sociais e diásporos servirão como base de inspiração para os MCs do Hip Hop, que utilizarão do ritmo, dos jogos de palavras, da linguagem e de toda a estética construída por seus antepassados para se tornarem *griots futuristas* (FERNANDES, 2017).

## **O GRIOT E O NARRADOR NO RAP**

O conceito de telescopia histórica, relativa ao ir e vir no tempo, revisitando o passado e reinterpretando a história, que Bethune utiliza em “*Le rap: une esthétique hors de La Loi*” (1999), a partir das ideias de Walter Benjamin (1991), em “*Écrits français*”, pensa o rap como uma representação do ancestral africano no qual passado e presente são a água, a cultura africana é a pedra e seus desdobramentos são todas as ondas recorrentes do choque entre os corpos.

O Hip Hop se constitui então como uma cultura polirrítmica que carrega consigo a cultura do canto responsório, os ritmos de diferentes culturas africanas, o improviso, a dança, a oralidade e a estética futurista de uma construção simbólica centenária, como forma de lazer e convívio (OSUMARE, 2015).

Quando pensamos nos *griots* do Hip Hop, estamos elencando aqueles que fazem parte da literatura, os *emeeces*, que carregam em sua prática elementos presentes na cultura oral, trazendo características semelhantes à literatura oral tradicional africana.

Hampâté-Ba (1982) utiliza do termo determinado pelos etnólogos franceses *Griots* para denominar os contadores de histórias, que têm diversas funções e categorias determinadas. A força dos *griots* é mística. “A magia boa, a dos iniciados e dos ‘mestres do conhecimento’, visa purificar os homens, os animais e os objetos a fim de repor as forças em ordem. E aqui é decisiva a força da fala” (HAMBATÉ-BA, 1982, p. 174).

Para Melo (2009, p. 149), o *griot* trata essencialmente daquele que é:

(...) agente responsável pela manutenção da tradição oral dos povos africanos, cantada, dançada e contada através dos mitos, das lendas, das cantigas, das danças e das canções épicas; é aquele que mantém a continuidade da tradição oral, a fonte de saberes e ensinamentos e que possibilita a integração de homens e mulheres, adultos e crianças no espaço e no tempo e nas tradições; é o poeta, o mestre, o estudioso, o músico, o dançarino, o conselheiro, o preservador da palavra.

Existem diversas características intrínsecas ao ofício de cada *griot*. Há aqueles que comunicam os recados dos reis, que contam as histórias de seu povo, que transmitem informações e os que contam a história dos homens. Um *griot* tem de ser fiel à mensagem, não mentir e não alterar aquilo que fora dito. Entretanto, os *griots* da poesia, da música e do entretenimento, diferente dos demais mensageiros, uma vez que aqueles poderiam ter “duas línguas” para “embelezar as histórias” (HAMBATÉ-BA, 1982).

Logo, os *griots* não precisariam contar apenas suas histórias, mas criar novas narrativas para entreter o público. Hampâté-Ba também coloca a oralidade enquanto força de “vai e vem”, de troca.

Se a fala é força, é porque ela cria uma ligação de vaivém (*yaawarta*, em *fulfulde*) que gera movimento e ritmo, e, portanto, vida e ação. Este movimento de vaivém é simbolizado pelos pés do tecelão que sobem e descem, (...) (Com efeito, o

simbolismo do ofício do tecelão baseia-se inteiramente na fala criativa em ação). (HAMPÂTE-BA. 1982. p. 172)

Em seu ofício de tecelão, o *griot* do entretenimento é aquele que tece, de forma criativa, a narrativa de sua realidade territorial, do seu lugar no mundo e da sua comunidade, criando histórias, valores e a identidade daqueles que o cercam, por meio da palavra, mantendo a tradição oral e as memórias vivas. “[...]A palavra, na cultura africana, é muito importante, pois representa a estrutura falada que consolida a oralidade. O poder da palavra garante a preservação dos ensinamentos desenvolvidos nas práticas essenciais diárias na comunidade” (MELO, 2009, p.149)

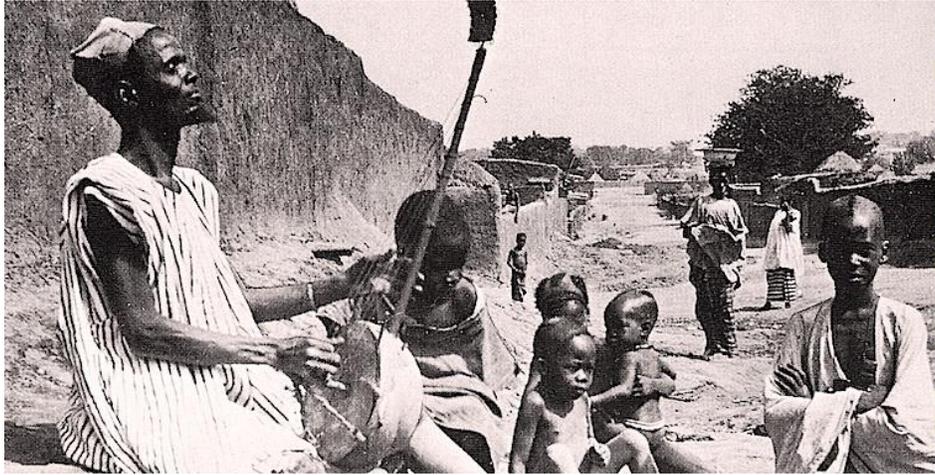
Com a manutenção da vitalidade da história por meio da palavra viva, o *griot* é responsável por garantir que a vivências dos saberes e fazeres de um povo, etnia, grupo ou comunidade sejam recriadas, reconhecidas e compreendidas coletivamente, de geração em geração, criando sua própria pedagogia com sua linguagem, expressão e percepção específica (LIMA; COSTA, 2015).

A figura do narrador interpretada por Walter Benjamin (1994) se dá pelo indivíduo que domina “a faculdade de intercambiar experiências”, aquele que o povo elege para contar as histórias do mundo, ou de seu povo:

A figura do narrador só se torna plenamente tangível se temos presentes esses dois grupos. “Quem viaja tem muito que contar”, diz o povo, e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe. Mas também escutamos com prazer o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições. (BENJAMIN, 1994, p. 198-199)

O narrador, ou *griot*, é aquele, portanto, que domina a arte de contar histórias e mantém viva a memória de seu povo para transformar o mundo por meio da força das palavras.

Figura 7 - Griot músico.



Fonte: Union PresbyterianSeminary, 2019

Na concepção africanista de Hambape-Ba ou na concepção de Benjamin, o mensageiro é necessariamente um ser histórico de muito poder, em que o lugar social pede um histórico de caráter, honestidade e benfeitoria.

Assim definido, o narrador figura entre os metes e os sábios. Ele sabe dar conselhos: não para alguns casos, como os prevérbios, mas para muitos casos, como um sábio. Pois pode recorrer ao acervo de toda uma vida (uma vida que não inclui apenas a própria experiência, mas em grande parte a experiência alheia. O narrador assimila sua substancia mais íntima aquilo que sabe por ouvir dizer). O narrador é o homem que poderia deixar a luz tênue de sua narração consumir completamente a mecha de sua vida. (...) O narrador é a figura na qual o justo se encontra consigo mesmo. (BENJAMIN, 1936 p.221)

Inspirados por esta definição de narrador/ griot, podemos considerar que os *rappers* se tornaram *griots* e narradores em suas comunidades, como sendo aquele que fala e atua positiva e ativamente pela comunidade de forma horizontal.

O rapper não é o intelectual que fala pelo outro de um lugar socioeconômico distante; ele fala o outro (a comunidade) e a si próprio, uma fala que alcança poder

de representação por estar focada na “narrativa dos subalternos”, que passam a falar “quando encontra[m] na esfera pública reconhecimento e legitimidade de fala” (LINO, 2015, p 83).

O *rapper* também é capaz de criar também sua própria pedagogia, linguagem, forma de expressão, estética e percepção através da conexão com sua comunidade, representando a contemporaneidade futurista da tradição oral africana.

Dessa forma, o hip-hop presentifica, ou, atualiza, as heranças culturais e as torna inteligíveis no espaço urbano. (...) permitindo que façamos uma analogia do rapper ao Griot africano, velho contador de histórias, que também simbolizava a sabedoria ancestral e o elo de transmissão de conhecimentos às novas gerações. (GOMES, 2012, p.17)

A analogia do *rapper* e do *griot*, nessa concepção histórica, política e filosófica pode ser reelaborada de diversas formas. Primeiramente compreende-se que o Hip Hop é uma cultura radicalmente negra, emergente da diáspora negra da América, mas existem Hip Hoppers em todo o mundo (LINDOLFO, 2004), que se constituem de formas diferentes entre narradores e *griots*.

## **OS BREAKDANCERS**

O Break é o elemento do Hip Hop correspondente à dança, a “quebra”, momento em que os bailarinos desenvolvem movimentos que subjetivamente representam a ruptura com o sistema e as desigualdades sociais.

O break é uma dança política, filosófica e com raízes plurais, incluindo artes marciais, capoeira e a dança afro-americana dos anos 50 e 60 e, principalmente, funk, que fazia parte da identidade da juventude.

Com o lançamento da música “Getonthefoot (entre no passo certo)”, de James Brown, em 1969, a dança se difundiu em diversas manifestações: Locking (dança com passos funkeados e com movimentos de rotação de punho, criada em Los Angeles por Dom Campbell nos anos 60) e Popping (dança feita através da

contração muscular e movimentos robóticos, criada na Califórnia nos anos 70). (DIAS, 2012, p.3)

No Brooklyn, uma nova disputa de dança surgiu, o Brooklyn Rock, e nessa disputa os The NiggaTwins criaram o Break, juntamente com o grupo FirstB.Boys. Eles adaptaram os passos do funk e o *goodpass* (Passo bom), movimento com os pés, se transformou no *footwork*, os movimentos em círculo utilizando as mãos e os pés, que marcam os passos dos *breakers*.

Figura 8 – Breakdancing, no início da década de 1970, no Bronx



Fonte: Vice News, 2019

Com vistas de promover um encontro do movimento da dança, o DJ Afrika Bambaataa e a Zulu Nation, convidaram diversos jovens artistas para fazer parte de um movimento artístico, político, filosófico e de ruas, que graças aos movimentos de mexer o quadril dos dançarinos, chamou-se Hip Hop.

Assim sendo Nova Iorque tornou-se sinônimo de um estilo rítmico que representava a força, o combate e o ritual, transmitidos através da expressão corporal. Observe-se que James Brown fazia suas músicas para serem sentidas com o corpo, um lugar de uma cultura multiplicadora e transformadora em meio à repressão e violência. (DIAS, 2012, p.7)

Com as mudanças musicais propostas por KoolHerc, Grandmaster Flash e Bambaataa, a dança ganhou novas características. Logo o break passou a incluir movimentos e ritmos dos jovens latinos e porto-riquenhos trouxeram elementos acrobáticos para a dança, como: *Top Rock, Footwork, Freeze, Power Moves*.

Durante os anos 70, esses imigrantes latino-americanos agregaram elementos da cultura brasileira, mexicana e porto-riquenha através dos ritmos mais *calientes*, das acrobacias e da estética afro-diaspórica da capoeira, contribuindo para o hibridismo cultural:

“O break teve várias influências. Uma delas foi funk, soul, disco, danças caribenhas, movimentos da ginástica olímpica, o kung fu e a capoeira. Geralmente é dançado com rap de batidas aceleradas ou com “mixagens” também conhecidas por break beats” (DIAS, 2016, p. 9)

Figura 9- Filme Flash Dance (1983)



Fonte: Youtube, 2019.

Outros elementos foram incorporados à dança por meio das “*crews de break*”, grupos de jovens dançarinos que disputavam os territórios por meio da batalha de dança.

Com a crescente presença do movimento Hip Hop em Nova Iorque, logo a dança passou a ser incorporada na mídia, nos programas de tv, nos videoclipes e nos filmes. A *crew* responsável por popularizar a dança foi a “Rock SteadyCrew”, participando dos filmes Beat Street (1984) e Flash Dance (1983).

## **GRAFFITI**

O ser humano sempre escreveu nas paredes. Desde os primeiros homens, na época paleolítica, as histórias cotidianas eram esculpidas, talhadas ou desenhadas nas paredes do local onde viviam, assim como fez o Graffiti. Não se sabe o por que dessas artes serem feitas nas paredes, mas compreende-se a partir deles o valor dos símbolos para a humanidade. GITAHY (2017, pp. 54-6) complementa que:

É impossível dissociar essa necessidade humana da liberdade de expressão. Não existe graffiti ou quem o produza de forma não democrática. Alias, o grafiteiro veio para democratizar a arte, na medida em que acontece de forma arbitrária e descomprometida com qualquer limitação espacial ou ideológica. Todos os seguimentos sociais podem ser a ser lidos pelos artistas do graffiti, assim como seus símbolos espalhados pela cidade podem ser lidos por todos.

A etimologia da palavra Graffiti vem de grafito, palavra de origem italiana que significa “escrever com carvão” (IBGE, 2009). O Graffiti como expressão de arte urbana faz parte das *Street Arts* (artes de rua) e é um movimento artístico que antecede o Hip Hop. A pop art, o punk e outros movimentos já executavam as pichações e o Grafitti, entretanto, com o crescente movimento artístico nos guetos de Nova Iorque, Bambaataa convidou os artistas para fazerem parte do movimento Hip Hop.

Nos Estados Unidos e na Europa, o termo Graffiti é utilizado para se referir a todas as manifestações artísticas urbanas, desde desenhos em banheiros, metrô, rabiscos e escritas, até grandes murais e obras com estética urbana periférica. No Brasil há uma diferenciação entre as artes mais elaboradas, o Graffiti, e os rabiscos e escritas, o picho.

Figura 10- Graffiti No Bairro Do Bronx Em NY



Fonte: The Guardian, 2019

A principal diferença entre técnicas do Graffiti e do picho são: “a pichação, prática encerrada por intervenções na forma de assinaturas monocromáticas (ou *tags*) em tinta *spray*, advém da escrita, enquanto o Graffiti está diretamente relacionado às artes plásticas, à pintura e à gravura” (SOUZA, 2009)

Dentro da cultura Hip Hop, o Graffiti e a pichação ganham uma característica diferenciada da “estética nova-iorquina”, na qual são consideradas dentro da formulação dos desenhos, assinaturas e narrativas as temáticas ligadas à desigualdade social e à violência policial:

No Graffiti palavras desenham palavras, imagens usam e abusam do espaço urbano e o corpo se enlaça em uma coreografia diferente. Reencantam-se os espaços, recriam-se sujeitos e as possibilidades do diálogo entre expressões artísticas, cidade e vivência cotidiana. Das palavras às imagens super elaboradas, o graffiti impõe uma nova apreensão ética-estética da cidade e reclama novos sentidos. Novos sujeitos são constituídos via atividade criadora que, ao mesmo tempo em que transformam muros, paredes, ruas e avenidas, transformam os próprios sujeitos da ação. (FURTADO e ZANELLA, 2009, p.6)

A arte dos grafiteiros foi fundamental para a construção estética do movimento Hip Hop por meio dos desenhos, da subjetividade, da moda, dos cartazes, das capas de discos e de toda a construção e desconstrução que propunham nos centros urbanos, reconfigurando as cidades.

O então prefeito de Nova Iorque Rudolph Giuliani criou, em 1995, a “Anti-Graffiti Task Force” e publicou uma “Ordem executiva” alegando que “por mais de 20 anos o grafite tem desfigurado as propriedades públicas e privadas (...) O graffiti não é uma arte. É um ataque à nossa comunidade e à nossa qualidade de vida”. A ordem estimulou a criminalização dos artistas do movimento Hip Hop:

(...) que é necessário que organizações governamentais e do setor privado responsáveis e interessadas compartilhem ideias e trabalhem juntas para montar um esforço coordenado e coordenado para fazer cumprir as disposições legais existentes contra o graffiti, desenvolver novas iniciativas legislativas para

combater o graffiti, iniciar mecanismos para encorajar e ajudar os cidadãos na limpeza do graffiti, e informar o público sobre os impactos negativos do graffiti.<sup>17</sup>

O Graffiti colocou em risco os “tesouros culturais” (BENJAMIN, 1987) e seus valores, ofendendo as classes dirigentes, causando a balbúrdia e colocando em xeque seus futuros herdeiros. “Tomando de assalto” aquilo que um dia lhes fora tirado.

Figura 11 - Nova Iorque 1970



Fonte: Wildewalls, 2019

A criminalização do graffiti não impediu que os artistas continuassem a fazer arte e buscar a autorrepresentação nos muros de Nova Iorque. Assim como os demais elementos da cultura, o Graffiti resistiu à homogeneidade, apesar de todos os processos de gentrificação.

---

<sup>17</sup> Ver: KRAMER, Ronald. The rise of legal graffiti writing in New York and beyond. Cingapura: Palgrave Macmillan/Springer Nature, 2017

## 2.1 HIP HOP NO BRASIL

Na década de 1970, o Brasil se encontrava sob a ditadura civil militar. Declarada em 1964, o poder dos militares se estendeu até 1985. Durante a ditadura, expressões culturais e de lazer, principalmente aquelas direcionadas à classe trabalhadora, sofreram intervenções, censuras e represálias.

Nesse período histórico, as populações urbanas brasileiras utilizavam os bailes como forma de lazer. Existiam os bailes de carnaval, os bailes das elites e os bailes *blacks*, destinados às músicas, danças e comemorações da negritude.

Os ritmos predominantes eram: funk, soul, blues, jazz, samba rock e samba, que valorizavam de forma política e estética a afro-centralidade e criticava a sociedade desigual e o racismo estrutural.

Logo, a demanda de articulação política durante a ditadura e a repressão por parte do governo militar fez dos bailes espaços de encontros e discursos políticos importantes para o movimento negro, que era represado durante a ditadura militar.

Pesquisa de diversos historiadores junto ao Departamento de Ordem Política e Social, do antigo estado da Guanabara (DOPS/GB), trabalhou com informações e documentos sobre a censura na cultura negra a partir de materiais apreendidos em sindicatos ou em entidades estudantis, militantes e guerrilheiros urbanos. Uma das pesquisas foi realizada pelo jornalista Lucas Pedretti na reportagem “Dançando sob a mira dos DOPS: Bailes soul, racismo e ditadura nos subúrbios cariocas nos anos 1970” (PEDRETTI, 2017).

A justificativa do governo militar para punir os espaços que discutiam as questões raciais se pautavam no mito da democracia racial: com um país livre de racismo e igualitário, as tensões raciais se tornariam uma desculpa para realizar contravenções.

Ao assumir o mito da democracia racial como uma de suas bases ideológicas, a ditadura empresarial-militar garantia, de um lado, que fosse intocado o modelo de supremacia branca e os privilégios a ele decorrentes; de outro, sufocava qualquer possibilidade de enfrentamento direto da população não branca sobre as violências sofridas (PIRES, 2018, p. 1062)

As censuras e criminalizações do governo militar dos bailes *blacks* tinham diversas justificativas, acusando-os de propaganda política comunista com a utilização dos termos “Movimento Comunista Internacional”, “Internacional Socialista” ou alegando que os “subversivos” e “terroristas” estariam “se infiltrando”, “se aproveitando” ou “explorando” o tema do racismo.

O documento do DOPS, redigido pela secretaria de segurança pública do estado do Rio de Janeiro, registrado na capital e datado de 22 de julho de 1976, exemplifica as perseguições e o racismo institucional da ditadura militar brasileira:

Figura 12 - Documento DOPS



ESTADO DO RIO DE JANEIRO  
SECRETARIA DE SEGURANÇA PÚBLICA (continuação -fls.:

Há ainda a estranhar a ostensividade com que este movimento vem se apresentando, divulgando sua programação através de cartazes e inscrições em muros e paredes, enfeitando a fisionomia da Cidade, além do dano, o que nem mesmo é permitido por ocasião da propaganda eleitoral.

Enfim, consideramos a realidade de magna importância, devendo ser, S.M.J., examinada pelo D.C.I.E.

Em anexo, a reportagem acima aludida.

Rio de Janeiro, 22 de julho de 1976.  
*Antonio Viloso Cotta Gomes*  
ANTONIO VIOSO CÔTTA GOMES

DELEGADO DE POLÍCIA  
MAT. 700588

*Ad J.P.P. J. para conhecer e adotar as medidas que entender convenientes.*

*Em 22.07.76.*

*Jose*  
JOSÉ RICARDO DE ALMEIDA  
Delegado de Polícia DGE/SSP  
Mat. 700.208

CONFIDENCIAL	
SSP/DJ	Nº 8187
DGE	Data 22/7/76
GAB.	Ass. <i>J</i>

*A. J. O. p. 9*  
*rec. 23.7.76*

ANTONIO MALFIPANO  
Delegado de Polícia DGE/SSP  
Mat. 700.588

Fonte: Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro, Fundo Polícias Políticas.

Durante grande parte do governo militar, os movimentos negros tiveram militares infiltrados e foram criminalizados, exatamente por serem influenciados pela cultura negra estadunidense, que durante a década de 1960 protagonizou a luta pelos direitos civis liderado por figuras como Malcolm X, Martin Luther King Jr. e o próprio Partido dos Panteras Negras.

Haveria, para começar, a influência do movimento negro norte-americano, aí incluídos o *black is beautiful*, o *black soul* e os *blackmuslins*. Provavelmente essa influência se deu menos por intermédio da mensagem política que pelo convite a uma “atitude negra”, que trazia, por sua vez, embutido a questões de identidade – essa pedra de toque dos movimentos étnicos. Shaft foi sem dúvida mais popular entre os jovens negros brasileiros que S. Carmichael, mas não terá sido desprezível a voga de Malcolm X, Angela Davis, EldreageCleaver, Rap Brown, Baldwin e, sobretudo, Luther King. (SANTOS, 1994, p. 289-90)

Os bailes *souls* de São Paulo tinham reuniões no viaduto do Chá e na loja Mappin, onde negociavam discos de vinil e combinavam as festas que frequentariam por toda a cidade. Em 1978, segundo Macedo (2007) essa mesma juventude, em frente ao teatro municipal, ressurgia com o movimento negro através de uma manifestação contra o racismo e a ditadura, fundando assim o MNUCDR (Movimento Negro Unificado Contra a Discriminação Racial), que se tornará depois o MNU (Movimento Negro Unificado).

Figura 13- Movimento Negro Unificado nas Escadas do Teatro Municipal de São Paulo



Fonte: Causa Operária, 2019

Enquanto isso no Rio de Janeiro, os bailes e a organização de seus frequentadores se davam de outra forma:

(...) popularizou-se com os bailes da “pesada”, organizados pelos DJs Big Boy e Ademir Lemos, nos anos 70 do século XX, no Canecão, com a popularização de alguns artistas como Tony Tornado. Na época, a música era conhecida como soul, shaft ou soul-funk, derivando, depois, para simplesmente funk. Os bailes eram conhecidos como bailes black. Em 75, havia uma equipe de som, que realizava bailes todos os dias, a Soul Grand Prix - apelidada pela imprensa de Black Rio. Estes bailes passaram a valorizar a cultura afro-americana com o lema Black isbeautiful. (Vilela, 1998, p.74)

O movimento teve início na cidade de São Paulo, devido aos desdobramentos políticos das conquistas sociais, a mídia e as articulações com a juventude estadunidense.

Com a queda das leis de censura, canais televisivos como a MTV e filmes como “Flashdance” (1983) popularizaram as danças e os ritmos para os jovens brasileiros.

A cidade de São Paulo acaba ocupando destaque ao narrar o início do *hip hop* no país por conta de sua liderança no cenário econômico e político nacional, sua enorme e diversa população, além de ser o berço de novas ideias políticas de esquerda que ganhavam força na época. (CASTRO JR, 2019).

Os primeiros encontros de Hip Hop documentados no Brasil aconteceram na galeria Santa Ifigênia, em seguida na galeria 24 de março e, depois, na entrada do metrô São Bento, todos no centro velho de São Paulo, advindos dos bailes *blacks* e do movimento negro da época.

Figura 14- Black Rio na década de 1970



Fonte: Revista Rolling Stone, 2019

Nesses espaços, Nelson Triunfo popularizou e multiplicou o *break dance* e as disputas de dança. Os quatro elementos da cultura Hip Hop passaram a fazer parte do movimento brasileiro, criando artistas como Sharylaine, DJ HUM, Thaide e os Racionais Mc's (SANTOS, 1994).

O policulturalismo e o hibridismo do movimento Hip Hop (AMARAL e CARRIL, 2015, p. 21), possibilitaram agregar e adaptar os elementos da cultura (dança, música, ritmo e forma) à cultura brasileira, garantindo que o movimento mantivesse sua estética e se integrasse com os movimentos sociais, políticos e culturais por meio da influência dos coletivos negros já existentes, tais como: o Movimento Negro Unificado, o Ile Ayê e o Olodum (D'ALVA, 2014).

O Hip Hop Nacional começou a formar suas unidades, conhecidas como *crews* ou *posses* (PIMENTEL, 2009), responsáveis pelas organizações políticas, sociais, culturais,

produção de radiofônica, visual e etcetera, criando estruturas e possibilidades para os jovens desenvolverem os diferentes elementos do Hip Hop e recriarem suas perspectivas, como novos quilombos.

## **BREAK**

Depois de sucessos como Michael Jackson, Malcom McLaren, Lionel Richie, entre outros músicos e filmes como o próprio “Flashdance”<sup>18</sup> com suas cenas de *Breakdance*<sup>19</sup>, os primeiros *Hip Hoppers* brasileiro apareceram, começando pelo dançarino pernambucano Nelson Gonçalves Campos Filho, conhecido como Nelson Triunfo:

(...) durante aproximadamente um ano, N. Triunfo levou o break e o hip hop para o seu local da origem: a rua. Nesse momento, os simpatizantes dessa manifestação cultural, ainda não conseguiam explicar o movimento hip hop. Em sua essência, o hip hop, nesta fase representava simplesmente a dança. O break era visto como uma dança robótica e o rap ainda não era conhecido com essa denominação (CONTIER, 2005).

Nesse momento, ainda não era de conhecimento da juventude as nomenclaturas do Hip Hop, então o *break* resumia o movimento. O jovens ocupavam o território do centro velho de São Paulo, entre o metrô São Bento e a Galeria 24 de março, fazendo desse o primeiro espaço de Hip Hop do Brasil. “Dos encontros das festas *black* nos anos 70, começam a surgir equipes de dança *break*, que passam por um longo trajeto até se fortalecerem em um complexo cenário musical e cultural e se afirmarem como uma “cultura periférica” (Pedro, 2017, p.122)

---

<sup>18</sup> Flashdance – Em noites de delírio, filme de 1987 dirigido por Adrian Lyne.

<sup>19</sup> Breakdance – Dança originária do movimento Hip Hop.

Figura 15 - Nelson Triunfo em São Paulo



Fonte: Revista Rolling Stones, foto por CaueAngeli

A dança de Nelson Triunfo foi uma das maiores sensações nos bailes, ruas e comunidades de São Paulo. Com as possibilidades que a liberdade pós-ditadura militar trazia, os jovens passaram a construir suas próprias *crews* e a fazer disputas de danças em São Paulo. (CONTIER, 2005).

Em 1989, a gestão da prefeitura de São Paulo, liderada pelo Partido dos Trabalhadores (PT) com Luiza Erundina, definiu a cultura Hip Hop como um eixo de sua política cultural, favorecendo a expansão do movimento cultural pelas diferentes comunidades. Nesse período, também ocorreu a criação do MH2OSP (Movimento Hip Hop Organizado De São Paulo). (CONTIER, 2005).

Por meio dessas políticas, das *crews* e das *posses*, o Hip Hop foi inserido em ambientes institucionais como escolas, centros comunitários e associações de bairro. O movimento foi para além da movimentação artística, passando a ser político, articulador e militante, ultrapassando a capacidade de atuação das *posses* estadunidenses (PIMENTEL, 2009).

## GRAFFITI

Os grafittis chegaram ao Brasil a partir de 1988, paralelamente aos demais movimentos. Antes desse momento, as artes visuais em geral sofriam repressão desde 1964, quando a ditadura militar fora instaurada. O mercado da arte foi tomado pelos cânones do erudito e da censura, enquanto muitos artistas por meio de diversos instrumentos artísticos demonstravam sua aversão aos militares.

As primeiras intervenções urbanas na cidade de São Paulo foram as palavras de contestação presentes nos muros como forma de grito em meio ao silêncio forçado a muitas mãos pela ditadura militar. Elas passaram a ganhar novas formas, sonoridades e diálogos com os transeuntes, pois o papel virou tijolo nas cabeças dos poetas marginais dos anos 1970. Como diversos movimentos artísticos, este também surge entre os poetas — como o simbolismo, cubismo, dadaísmo e futurismo (LEITE, 2013 p.31)

Figura 16 - Pichação no Centro do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 1979.



Fonte: Portal Memórias Reveladas.

Entre 1970 e 1980, a arte começou a invadir as ruas de São Paulo e das grandes metrópoles do país. Como uma disputa e uma forma política de reivindicação de território

dos oprimidos pela máquina estatal, a pichação se tornou uma das principais armas dessa luta.

As Tags, Throw-up, Piece, Wild Style, 3D, freestyle são estilos que proporcionaram outro caminho para o movimento da pichação. Se por um lado as obras dos artistas dos anos 1970 saíram das ruas para as galerias, esta nova cena do graffiti paulistano invadiu a cidade e ainda é muito forte. (LEITE, 2013 p.42)

Segundo Ricardo Rosa (2013), na década de 1970 os grafiteiros brasileiros se organizavam em *crews*, como nos EUA. Na década de 1980 houve um hiato, e os artistas passaram a atuar sozinhos até a década de 1990, quando voltaram a se reunir em grupos para fazer arte.

Nesse período, os artistas brasileiros que organizaram e protagonizaram o graffiti dentro do movimento Hip Hop foram: os irmãos Os Gêmeos<sup>20</sup>, Vitché<sup>21</sup> e Binho Ribeiro<sup>22</sup>, que são conhecidos como a velha escola.

Hoje o graffiti e a cultura da pichação fazem parte de diversos conceitos de arte, moda e arquitetura. Apesar de ter sido em parte cooptada pela indústria cultural por meio da indústria da moda, do design e da publicidade, essa arte é proibida por diversas leis em todo o mundo, sendo marginalizada dos centros culturais e urbanos.

## RAP NACIONAL

Não é apenas o Hip Hop dos Estados Unidos da América que traz consigo a herança dos *spirituals* ou *worksongs* dos escravizados. As características da arte, do conhecimento e da prática se misturaram e o Hip Hop passou a integrar os elementos da cultura negra ancestral. Diante da condição afrodiaspórica, no contexto cultural do Hip Hop, estamos tratando da possibilidade de:

---

<sup>20</sup> Otávio Pandolfo e Gustavo Pandolfo grafitam em São Paulo desde a década de 1980 e são responsáveis por popularizar o Graffiti brasileiro pelo mundo.

<sup>21</sup> Artista paulistano que mistura o Graffiti os temas circenses. Têm trabalhos expostos no Brasil, Estados Unidos, América Latina e Europa.

<sup>22</sup> Criador do Museu Aberto de Arte Urbana de São Paulo (MAAU), o primeiro museu aberto de arte urbana do mundo, e a Bienal Internacional Graffiti Fine Art.

(...) conferir criatividade e de gerar satisfação, oferecendo as bases para se transgredir o poder e o saber que tentaram ou que ainda tentam colonizar os afrodescendentes espalhados pelo mundo: a capoeira, a música afro-brasileira e a literatura-terreiro (...) Elas operam a partir da transformação da experiência traumática de um passado colonial escravocrata em arte, em formas de empoderamento dos afrodescendentes e de sua cultura na diáspora, fazendo com que as raízes negro-africanas espriem-se ainda mais produtivas pelo mundo. (SANTOS, 1994 p.183)

Fazendo novamente o recorte do *rap*, torna-se possível rever algumas heranças e semelhanças entre o discurso e formato:

As explicações para a construção do fenômeno cultural hip hop por segmentos da população jovem brasileira extrapolam os fatos da conjuntura econômica. Algumas pesquisas remetem-no às tradições do passado e buscam resgatar as raízes rítmicas africanas e suas influências na musicalidade e na dança brasileira. (GONÇALVES, 2010, p.43)

Em diversos campos artísticos, os negros escravizados mantiveram seus cantos e ritmos, o que também ocorreu no Brasil. Podemos observar nessa cultura oral as tradições dos cantos de terreiro, os repentistas, os sambas rurais paulistas. Em todas essas manifestações, o “MC” trabalha com as palavras, rimando em ritmos peculiares, podendo utilizar do canto responsivo, das diferentes figuras de linguagem, da modificação das sílabas tônicas, das gírias, dos dialetos. A intencionalidade é de contar, através do entretenimento, as histórias não oficiais, a narrativa dos derrotados, aquilo que os livros deixam de absorver, configurando os contadores de história como *griots* até a contemporaneidade.

[...] podemos situar a apropriação brasileira do griot africano: em um contexto de recriação e reelaboração de práticas africanas no Brasil diante do processo de colonização e diáspora. Ao longo das últimas décadas, movimentos sociais de caráter étnico e cultural se reapropriaram de conceitos, valores e práticas de tradição africana e indígena [...] para ressignificarem, no contexto moderno, as culturas negras e também indígenas, com o intuito de realizar apropriações propositivas a serviço da luta política, como instrumento de ação cultural e educativa. (LIMA; COSTA, 2015, p. 228-229)

Esses *griots* marginais das Américas abrem espaço para diferentes formas de literaturas: literatura-terreiro, divergente, maloqueira, marginal, periférica, litera-rua, que

giram em torno dos enfrentamentos militantes das diferentes comunidades negras e afro-brasileira

Daí a questão do racismo, da vinculação a uma perspectiva da diáspora negra terem se tornado temas (...) convertendo-se numa força, cuja violência fundadora transcende o revanchismo e busca escapar às armadilhas do que Fanon (2008) já chamava de escravidão mental. (SANTOS, 2013, p.56)

Todas essas referências influenciaram o momento histórico em que o Hip Hop se popularizou em São Paulo e em todo o Brasil. Diferente do rap dos EUA, que se dividia entre os oponentes ritmos da costa leste e oeste, o rap no Brasil ganhou uma escala crítica de distanciamento: ao mesmo tempo elencava elementos do leste e do oeste dos EUA, assim os Racionais MC's inauguraram a escola do rap nacional com seu discurso irônico, político e denunciador. (BUENO, 2010)

As temáticas musicais dissertavam sobre racismo, desigualdade social e violência, além de questões subjetivas como amor, resistência, africanidades, religião e possibilidades de vida.

## **2.2 O HIP HOP ENQUANTO FORMAÇÃO**

O Hip Hop carrega consigo uma visão de mundo, um estímulo crítico contra a sociedade capitalista, racista e eurocentrada, com discursos que evidenciam a importância das culturas tradicionais, da juventude e da educação. Esses são os fundamentos para o quinto elemento, que reveste a ética de toda cultura Hip Hop: o conhecimento.

Inicialmente propagado pelo Africaa Bambaata e a Zulu Nation, o conhecimento é a ferramenta para união, amor, organização e disciplina dos *Hip Hoppers*. É por meio do conhecimento que esses indivíduos agem de forma crítica frente aos conflitos sociais, violências e carências de suas comunidades, assim como estruturam seus espaços de atuação.

Figura 17 Símbolo da Zulu Nation



Fonte: Universal Zulu Nation, 2019.

A *Zulu Nation* e as diretrizes de Afrika Bambaataa existem há mais de quarenta anos e, por meio da mundialização do Hip Hop, as diretrizes de paz, amor, união e diversão puderam se espalhar por todo o mundo, possibilitando a existência de “guerreiros zulus”, como são chamados os integrantes da ONG (Organização não governamental) (BALBINO; MOTTA, 2006). Esses indivíduos tinham a função de disseminar os ideais antirracistas e os conhecimentos práticos para as comunidades por meio de encontros chamados: “Infinity Lessons”.

*A Zulu Nation* organizava palestras chamadas *Infinity Lessons* (aulas infinitas), que era aulas sobre conhecimentos, prevenção de doenças, matemática, ciências, economia, entre outras coisas que serviam para modificar o pensamento das gangues. Segundo seu próprio líder, Afrikaa Bambaataa, a *Zulu Nation* apoiava o conhecimento, a sabedoria, a compreensão, a liberdade, a justiça, a igualdade, a paz, a união, o amor, a diversão (LINCK, 2007, p. 27).

Assim, o conhecimento passou de uma ferramenta para um elemento-chave na cultura Hip Hop. Sobre o movimento, sobre o cotidiano ou sobre assuntos específicos, o *Hip Hopper* se faz historicamente comprometido com a educação, com a troca de saberes e com os ensinamentos da *Zulu Nation*.

Os Guerreiros Zulus são os primeiros intelectuais e formadores da cultura Hip Hop. Por meio de palestras, discursos e principalmente pela construção literária da cultura Hip Hop, foram capazes de produzir conhecimentos dentro e fora dos movimentos.

As danças, as composições artísticas, as músicas e o ritmo foram progressiva e coletivamente construídas pelos agentes culturais do movimento, fazendo com que o Hip Hop possuísse sua própria estética e forma.

No próximo capítulo compreenderemos como a intelectualidade dos *rappers*, poetas, músicos e mestres de cerimônia brasileiros contribuiu para a formação dos jovens a partir da cultura Hip Hop e, a partir de suas obras e posicionamentos críticos, como podem ser compreendidos como intelectuais orgânicos.

### 3. O RAP COMO FERRAMENTA DO PENSAR

A análise é dividida por artista: Mano Brown, Criolo e Emicida, sucessivamente. Para nortear os trabalhos foram consideradas as importâncias das manifestações dos *rappers* dentro dos eixos de contracultura, Hip Hop (quanto a obra dos MC's) e política.

Cada análise é dividida em três partes: primeiro a apresentação dos artistas; em seguida uma investigação das obras literárias de cada um e; por fim, a análise de uma entrevista de cada *rapper*.

Para a seleção da matéria prima da análise foram utilizados como requisitos a forma e o conteúdo das entrevista, sendo eles: I) Entrevistas em vídeo disponíveis no site *Youtube* no formato perguntas e respostas (pingue pongue); II) Temática dos conteúdos que dialogam com os eixos arte, cultura, sociedade e política e; III) O conteúdo de teor opinativo, no qual os *rappers* expõem suas opiniões em relação aos temas.

Na concepção gramsciana, o intelectual orgânico é aquele que apresenta suas ideias a partir de sua vivência empírica. O ser consciente que está diretamente ligado à vida real e aos desafios da sociedade e cria suas reflexões a partir de sua experiência. Cabe ao intelectual orgânico o domínio das técnicas de trabalho, pois diferente dos clássicos, o intelectual orgânico surge de forma espontânea.

Tal espontaneidade faz com que o espaço de atuação do intelectual orgânico também se diferencie do clássico, se fazendo presente nas ruas, fábricas e espaços de cultura popular. O intelectual orgânico é o pensador que se origina das fontes populares e coletivas, transita e expõe suas ideias para os seus semelhantes.

Segundo Gramsci, a metodologia utilizada para compreender a diferença entre os intelectuais clássicos e os orgânicos parte das relações sociais que a intelectualidade produz. Os intelectuais clássicos produzem conhecimentos dentro dos espaços acadêmicos institucionalizados, enquanto os intelectuais orgânicos produzem intelectualmente a partir da vivência coletiva partindo com base no ponto de vista do proletariado.

Quanto ao domínio de uma técnica do trabalho, os entrevistados são poetas e cantores, dominam as técnicas da escrita poética, da performance e da produção de eventos culturais.

No cenário musical do Hip Hop, principalmente nas décadas de 1990 e 2000, havia poucas estruturas e espaços de acolhimento para shows e eventos, sendo necessária a função de organização e produção de eventos, como é o caso de Criolo e Emicida, que organizavam a Rinha dos Mcs e a Batalha do Santa Cruz.

Dentro do movimento Hip Hop brasileiro, a manifestação que mais ganhou destaque foi a música, ou seja, o rap. Até 1997, o rap e os *rappers* estavam nas periferias. Os shows se tornaram um espaço para expor ideias, manifestações políticas, reflexivas e criativas, como uma *Ágora das favelas*. A estética, os discursos e as festas eram pensados e realizados dentro das favelas e contavam o cotidiano como uma espécie de autorreflexão

Sendo assim, para analisar as obras e entrevistas realizaremos a separação de significado e significância dentro das falas que possibilitam a relação entre a categoria de intelectual orgânico de Gramsci e o discurso dos *rappers*. As entrevistas utilizadas foram de: Mano Brown, na entrevista “Um Sobrevivente no Inferno” dado ao jornal “Le Monde Diplomatic Brasil”; Criolo, no programa “Espelho”; e Emicida, na entrevista “Não é uma carreira. É uma causa” para o “Nexo Jornal”. Os conteúdos serão analisados separadamente, para demarcar as diferentes formas de manifestação da intelectualidade entre os entrevistados.

### **3.1 SOU EU, MANO BROW**

*Sou assim e estou legal, até me leve a mal*

*Malicioso e realista, sou eu, Mano Brown!*  
(RACIONAIS, 1993)

Mano Brown se destaca como um dos principais percussores da cultura Hip Hop. O poeta, junto com os Racionais MC's, propõe nova forma e estética para o rap nacional, tornando-o autêntico em relação à cultura estadunidense, aos ritmos e ao conteúdo das letras.

Figura 18 - Racionais Mcs, em 2001.



Fonte: Klaus Mitteldorf.

Foi no dia 20 de dezembro de 1997 que os Racionais MC's mudaram o cenário do movimento Hip Hop, levando suas músicas para todos os cantos do Brasil com o lançamento do disco “Sobrevivendo no Inferno”.

Formado por Mano Brown (Pedro Paulo Soares Pereira), Ice Blue (Paulo Eduardo Salvador), Edy Rock (Edivaldo Pereira Alves) e KL Jay (Kleber Geraldo Lelis Simões), o grupo já havia lançado três outros discos: “Holocausto Urbano” (1990), “Escolha Seu Caminho” (1992) e “Raio X do Brasil” (1993).

## I. EU ESTOU SOBREVIVENDO NO INFERNO, A OBRA

Com o álbum “Sobrevivendo no Inferno” (1997), os *rappers* trouxeram para a música brasileira uma nova forma de pensar o país, com uma análise sem filtros ou censuras de um Brasil que ignorava suas mazelas sociais e a realidade da classe trabalhadora.

Com 12 faixas, o grupo foi capaz de criar um disco de rap com a forma de um culto neopentecostal, com elementos das religiões de matrizes africanas e do cristianismo, refletindo sobre o cotidiano violento das favelas de São Paulo, o genocídio da população negra e o colapso do sistema carcerário.

A centralidade do álbum, na sexta faixa, é o massacre do Carandiru, com a música “Diário de um Detento” (1993), inspirada em um diário coletivo dos detentos sobreviventes ao ato genocida:

Dois ladrões considerados passaram a discutir  
 Mas não imaginavam o que estaria por vir  
 Traficantes, homicidas, estelionatários  
 Uma maioria de moleque primário  
 Era a brecha que o sistema queria  
 Avise o IML, chegou o grande dia  
 Depende do sim ou não de um só homem  
 Que prefere ser neutro pelo telefone  
 RATATÁTA! Caviar e champanhe  
 Fleury foi almoçar, que se foda a minha mãe!  
 Cachorros assassinos, gás lacrimogêneo  
 Quem mata mais ladrão ganha medalha de prêmio!  
 O ser humano é descartável no Brasil  
 Como “modis” usado ou bombril  
 Cadeia? Guarda o que o sistema não quis  
 Esconde o que a novela não diz

O massacre do Carandiru aconteceu um ano antes, em 1992, quando a polícia militar de São Paulo, com autorização do então governador Luiz Antônio Fleury Filho, permitiu que todos os encarcerados que reagissem à polícia fossem assassinados. O episódio levou à morte de 111 cidadãos sob a custódia do Estado, que nunca foi responsabilizado. Em 2002, o governo de Geraldo Alckmin decidiu por demolir o presídio.

O disco foi o estopim para que o rap, enquanto estilo musical e poético, fosse reconhecido nacionalmente como um ato político, filosófico e artístico, com maturidade estética e crítica (OLIVEIRA, 2018).

Na contramão do discurso de uma nação com democracia racial e do culto às três raças (branco, índio e negro), os Racionais apontam para um levante da população negra que, assim como os indígenas, ficaram de fora do projeto de sociedade brasileira, levando o ouvinte a refletir sobre o Brasil, como aponta Oliveira (2018, p. 25):

De fato, a complexidade desse ponto de vista obriga o ouvinte mais atento a recompor toda a história cultural brasileira sob outra perspectiva, desconstruindo suas principais linhas de organização de sentido até ali e abrindo-se para uma forma de dizer de tipo novo.

Esse tipo novo trata da busca de um pensar descolonizado, a partir de outro ponto de vista dos marginalizados, rompendo o que se compreendia, até então, como cultura e arte brasileira. Apresenta o projeto político do Brasil como “um verdadeiro campo de extermínio a céu aberto, que tem como aspecto decisivo a produção e a gestão da violência contra os mais pobres” (OLIVEIRA, 2018, p.27), como exposto na música “Capítulo 4, Versículo 3” (1993):

É foda , foda é assistir a propaganda e ver  
 Não dá pra ter aquilo pra você  
 Playboy forgado de brinco, um trouxa  
 Roubado dentro do carro na Avenida Rebouças  
 Correntinha das moça, as madame de bolsa, dinheiro  
 Não tive pai, não sou herdeiro  
 Se eu fosse aquele cara que se humilha no sinal  
 Por menos de um real minha chance era pouca  
 Mas se eu fosse aquele moleque de toca  
 Que engatilha e enfia o cano dentro da sua boca  
 De quebrada, sem roupa você e sua mina  
 Um, dois, nem me viu, já sumi na neblina  
 Mais não permaneço vivo prossigo a mística  
 Vinte e sete anos contrariando a estatística

Com um movimento estético que ultrapassa a ética pela potencialidade de salvar vidas, o disco que se configura como um manual de sobrevivência para os jovens pobres, com o intuito de construir espaços de reflexão emancipatórios e críticos junto à população periférica. Em um país que tem como alicerce a violência e o genocídio contra as favelas e a população pobre, pode-se compreender que a intenção ética e estética dos Racionais MC's é negar a forma de se construir o Brasil.

Trata-se de reconhecer no massacre do Carandiru a verdade maior do Estado brasileiro (assim como os pensadores frankfurtianos reconheciam em Auschwitz um laboratório para todo o projeto de civilização do Ocidente) e criar os meios necessários para evitar sua repetição. Sobrevivendo no inferno é a imagem mais bem-acabada de uma sociedade genocida que se tornou humanamente inviável, e uma tentativa radical, esteticamente brilhante, de sobreviver a ela. (OLIVEIRA, 2018, p. 35).

As músicas dos Racionais MCs também possibilitaram que o jovem pertencente à cultura Hip Hop se tornasse um militante e um sujeito inquieto frente à sua realidade social, como na música “Mil faces de um homem leal” (2013):

O resto é flor, sem ter festa eu vou  
 Eu peço, leia os meus versos, e o protesto é show  
 Presta atenção que o sucesso em excesso é cão  
 Quem se habilita a lutar, fome grita horrível  
 A todo ouvido insensível que evita escutar  
 Acredita lutar, quanto custa ligar?  
 Cidade chama a vida que esvai por quem ama  
 Quem clama por socorro? quem ouvirá?  
 Crianças, velhos e cachorros sem temor  
 Clara meu eterno amor, sara minhas dores

O disco “Sobrevivendo no Inferno” não foi a primeira (nem última) obra do Hip Hop nacional a falar sobre política, mas foi ele que transformou os “Racionais” em uma referência política e uma forma de enxergar a realidade para a juventude pobre periférica.

## II. EU ERA SÓ UM MOLEQUE FRANZINO, A ENTREVISTA

Em dezembro de 2017, data em que disco “Sobrevivendo no Inferno” comemorou 20 anos, o jornal “Le Monde Diplomatique Brasil”, entrevistou o *rapper* Mano Brown (Pedro

Paulo Soares Pereira) em relação ao disco e às contribuições dos “Racionais MC’s” para a construção política dos jovens nas Periferias de São Paulo a partir da música, conforme o depoimento:

Eu fiz o que era necessário para a época, era uma prioridade de todos, lutar pela raça e pela quebrada, era prioridade uma bandeira única, entendeu?! Não podia abrir discussão de outras pra não dividir, a bandeira era essa: Periferia. Depois a gente debate outras ideias, quem é corintiano, palmeirense quem é santista; quem é de touro, quem é de aries, depois a gente debate, por que o momento é esse: tem um genocídio acontecendo. Foi um momento que os inimigos se conversaram, racionais uniu quebradas, bairros que não se conversaram, as lideranças que andavam comigo começar a conviver a dor das quebradas conversa briga de bairro aqui, a “bala comia”. Então foi tudo ali ó, a conscientização aconteceu todos os aspectos, nos becos, nos bares, mano os caras cheirando, bebendo, altas horas da madrugada, os caras “loucão” análise a ideia dos Racionais. Eu lembro, a mudança acontece na onde você menos espera e é lá que ela precisa acontecer. (BROWN, 2017)

A consolidação dos shows de rap como um espaço de segurança e união proporcionou o diálogo entre as juventudes periféricas e a compreensão da unidade entre as periferias de São Paulo. A popularização do disco também proliferou o sentimento de união entre as demais comunidades no Brasil.

Vinte anos após o lançamento do disco, diversas gerações foram impactadas pela obra dos Racionais, direta ou indiretamente. Considerada uma das obras literárias mais importantes para compreender a realidade brasileira atual, se tornou um manual de sobrevivência e uma leitura obrigatória para os vestibulandos da Universidade de Campinas (OLIVEIRA, 2018).

Sobre a influência que o grupo construiu sobre a juventude, Mano Brown evidencia os diversos outros gêneros musicais e ideológicos que interferem na vida dos jovens e salienta:

A gente precisa partir da ideia de que não estamos sozinhos no mundo. Existem outras influências muito fortes sobre as pessoas. Isso é obvio, ainda que não seja dito claramente (...) O Racionais está no meio disso tudo, com um discurso que poderia ser interpretado como uma espécie de manipulação sobre eles, e isso não é saudável. A essa altura as mentes já precisam estar formadas. O convívio e a prática

é que vão lapidá-lo. Se ele não tiver com quem conviver, não terá como mostrar a inteligência, o talento. Pode ser um músico no meio de gente que nem sabe como funciona. Muitos talentos são desperdiçados. (BROWN, 2017)

Apesar da influência que as músicas dos “Racionais MCs” têm na vida dos moradores das periferias, Brown destaca que essa não é a única referência musical e política que os jovens recebem hoje. Vinte anos após o lançamento do disco, diferentes gerações puderam refletir e utilizar das contribuições intelectuais.

Como afirma o *rapper*, esse alcance do disco possibilitou que outros indivíduos se formassem criticamente, se organizassem coletivamente e criassem oportunidades para as próximas gerações, seja na arte, na cultura ou na sociedade. Com essa reinvenção das periferias como espaços de possibilidades, surgiram as oportunidades para os jovens conviverem, trocarem conhecimentos e desenvolverem novas habilidades.

Mano Brown conta que foi um jovem franzino de periferia que, a partir de suas ideias e relações com o mundo, foi capaz de transmitir uma mensagem para seus semelhantes. Uma mensagem política, unitária e urgente, sobre a repressão do estado burguês e genocida sobre as periferias do Brasil, que mudou e ainda muda a visão de mundo de outros jovens periféricos.

Os conteúdos das letras dos “Racionais” eram revolucionários e subversivos, como a música “Capítulo 4, Versículo 3” (1993):

Talvez eu seja um sádico, um anjo, um mágico  
 Juiz ou réu, um bandido do céu  
 Malandro ou otário, quase sanguinário  
 Franco atirador se for necessário  
 Revolucionário, insano ou marginal  
 Antigo e moderno, imortal  
 Fronteira do céu com o inferno  
 Astral imprevisível, como um ataque cardíaco no verso  
 Violentamente pacífico, verídico  
 Vim pra sabotar seu raciocínio  
 Vim pra abalar seu sistema nervoso e sanguíneo  
 Pra mim ainda é pouco Brown cachorro louco  
 Número um... dia terrorista da periferia  
 Uni-duni-tê, eu tenho pra você

Um rap venenoso ou uma rajada de P.T.  
 E a profecia se fez como previsto:  
 1997 depois de Cristo  
 A fúria negra ressuscita outra vez  
 Racionais capítulo 4 versículo 3

Brown aponta para a estratégia narrativa, musical e literária que o grupo construiu para questionar e enfrentar politicamente o sistema institucional brasileiro, por meio da arte, da cultura e da formação de uma juventude periférica de enfrentá-lo:

Tinha o lance da idade, de que ninguém nunca falou. Hoje, depois de tantos anos, eu penso: “O que um moleque de 20 anos poderia fazer de tão mal contra o sistema, fora aquele rap?”. Era a arte do blefe. Eu pesava 70 quilos, não tinha dinheiro para pegar ônibus e já ameaçava o sistema. E o sistema acreditou. O que mais eu poderia ter feito? Pegar uma arma, virar assaltante e morrer rápido? A leveza da música, o que nós tínhamos dessa leveza, era a idade, que ninguém notava. Hoje em dia eu posso fazer muito mais, até falando de amor. Eu sou muito mais perigoso, mais bélico, mais vivido (...) A estratégia era sobreviver. Um machado na mão, uma faca na outra e cobras e lagartos pela frente. Não é como hoje, na era da informação rápida, da internet. Era outra realidade. A mortalidade aqui na zona sul, no Capão Redondo, batia recordes mundiais. A gente cresceu nos anos 1980, na época mais violenta do bairro mais violento. Todo mundo era magro, franzino e perigoso. Desnutrido e perigoso. (BROWN, 2017)

Os trabalhos dos “Racionais MC’s” e a figura de Mano Brown se tornaram uma referência para os marginalizados, com crônicas sobre o dia a dia das periferias do Brasil, denúncias cirurgicamente preparadas sobre o sistema democrático nacional.

A obra é intercalada pelas falas, discursos, posicionamentos políticos e entrevistas, que marcam Brown como um intelectual da periferia, aquele que traz as referências políticas e sociais para as comunidades, ensina e acolhe. O criador de manuais que se tornaram ferramentas de sobrevivência.

### **3.2 CRIOLO, SOU BRASILEIRO**

Eu tenho orgulho da minha cor,  
 meu cabelo e do meu nariz.

Sou assim e sou feliz.  
Índio, caboclo, cafuso, crioulo! Sou brasileiro!

(CRIOLO, 2011)

Com a consolidação do rap como uma música política, crítica e revolucionária, outros artistas radicais surgiram, na primeira década dos anos 2000, a exemplo do icônico Criolo Doido, que logo se tornaria apenas Criolo, que criava músicas com referências acadêmicas, criticando o Brasil e o sistema.

Alô, Foucault  
Cê quer saber o que é loucura?  
É ver Hobsbawm na mão dos boy  
Maquiavel nessa leitura  
Falar pra um favelado  
Que a vida não é dura  
E achar que teu doze de condomínio  
Não carrega a mesma culpa  
(CRIOLO, 2013)

A carreira do *rapper* começou nos duelos de rimas. Jogo de palavras, semelhante aos repentes, com a estética do movimento Hip Hop. A disputa consiste em dois poetas, que duelam utilizando rimas improvisadas dentro de um ritmo quaternário. Os parâmetros de escolha da melhor poesia variam de acordo com o gosto do público e dos jurados que assistem.

Criolo, persona criada por Kleber Cavalcante Gomes, trouxe para o Hip Hop a possibilidade de pensar no campo da sensibilidade, sem ignorar a matéria, a sociedade e a realidade da juventude pobre brasileira.

Durante a juventude, foi Morador do bairro Grajaú, periferia da zona Sul de São Paulo. Conhecido por fazer parte de movimentos sociais por moradia, educação, terras e gênero, Criolo se coloca como um artista, ativista e intelectual.

## I. LES CRIOLES, A OBRA

A passagem do *rapper* para o reconhecimento na música brasileira é marcada pelo disco “Nó na Orelha” (2011), que logo ganhou destaque no cenário musical brasileiro, principalmente em festivais de música independentes (TEPERMAN, 2015). O disco contava com músicas como “Não Existe Amor em SP” e “Subirusdoitiozim”, levando Criolo do Grajaú para os circuitos mundiais de música.

Com as ferramentas da literatura, o cantor aproxima o rap, a MBP e o samba, dentro do “novo milênio”, como descreve Ricardo Teperman (2015, p.142) “Criolo tornou-se uma espécie de `pós-MC`: transita com naturalidade do registro do canto falado para o canto-cantado, contribuindo de maneira definitiva para a inserção do rap no grande panorama da música brasileira.”

Figura 19 - Criolo, Monarco da Portela e Paulinho da Viola



Fonte: Catraca Livre / Foto: Luiz Franco

Na década de 1990, o Rap e a MPB já dialogaram em ritmo de letra. “Sobrevivendo no inferno” dos “Racionais MC’s” tem como primeira faixa a música “Jorge da Capadócia” cantada por Jorge Ben Jor, assim com diversas outras influências presentes na musicalidade.

Na virada dos anos 2000, a democratização do acesso à internet de banda larga e à tecnologia em geral, estimulou a produção e a circulação do rap, revelando a pluralidade do gênero, com vários focos de produção espalhados pelo território nacional. (TEPERMAN, 20215, p.10).

Criolo propõe a aproximação dos gêneros também na mudança rítmica. Por vezes o músico interpreta sambas, canções melódicas e latino-americanas, como exemplo, a música “Meninos Mimados” (2017):

Não, eu não aceito essa indisciplina  
 Acho que você não me entendeu  
 Meus meninos são o que você teceu  
 Em resistência ao mundo que Deus deu  
 Eu não quero viver assim, mastigar desilusão  
 Este abismo social requer atenção  
 Foco, força e fé, já falou meu irmão  
 Meninos mimados não podem reger a nação

A música escrita e interpretada por Criolo faz parte do disco “Espiral de Ilusões”, lançado em 2015, que têm arranjo e ritmos que seguem o estilo da velha guarda paulistana e dos sambas de boteco de Paulinho da Viola. Ao mesmo tempo que o *rapper* canta na estética dos antigos, da velha guarda da música popular brasileira, o conteúdo da poesia remete ao ex-presidente Michel Temer que, em 2013, assumiu o governo brasileiro sob o golpe de estado contra a presidente Dilma Rousseff.

A obra do *rapper*, na condição de músico e escritor, carrega as tensões materiais e emocionais do Hip Hop, possibilitando que a espiritualidade, os sentimentos e as percepções do mundo imaterial fossem experienciadas junto com as reivindicações políticas e sociais do rap.

A discografia do cantor conta com cinco álbuns: “Ainda há Tempo” (2006), “Nó na Orelha” (2011), “Convoque Seu Buda” (2014), “Viva Tim Maia!” (2015) e Espiral de Ilusão (2017). A carreira do artista tornou-se popularmente conhecida na música internacional com o disco “Nó na Orelha”.

## II. LÁZARO ALGUÉM NOS AJUDE A ENTENDER! A ENTREVISTA

Em 2014, Criolo foi entrevistado por Lázaro Ramos na sétima temporada do programa “Espelho” do “Canal Brasil”. Durante a entrevista, Lázaro Ramos e Criolo conversaram sobre música, cultura, arte, política e sociedade. Quando questionado por Lázaro Ramos sobre a ascensão da Classe C, Criolo respondeu:

O que que é ascensão da classe C? É como leite tipo c que a gente comprava tipo C? Daí tem o tipo A que é da fazenda? A gente já ficou numa caixinha de novo, entendeu?! É dinheiro? a ascensão da classe C é dinheiro? Classe “c” de que? De nota “c”? Que você não tirou nem “A” nem “B”. Tem que dar um ou dois passinhos para trás, né?” A alma flutua, o corpo precisa de alimento, se não tem leite a criança chora. Dependendo do livro, uma arma você compra pelo décimo do preço desse livro e que assim são essa? Alguém nos ajude, Lázaro, a entender porque senão a gente só vai reproduzir o que andam dizendo por aí, mas a gente ver o rosto do nosso povo e o nosso povo é nota A, A mais. (CRIOLO, 2014)

O *rapper* aborda as divisões semânticas e como elas atuam como signos que compõem uma leitura de mundo comparando as divisões de classe social com as classificações dos leites pasteurizados.

Com falas poéticas e reflexivas, o artista foi acusado de sofrer com “confusões mentais” pelo colunista da “Folha de S. Paulo” Daigo Oliva, em sua coluna de opinião. A resposta do *rapper* foi compreendida na internet e por outros comunicadores como cômica, ininteligível e desconexa, entretanto, para outros, a resposta questiona os conceitos, a sociedade de classes, a compreensão de ascensão e consumo.

Ao final da entrevista, Criolo retorna a questão da “Ascensão da classe “C”” e diz:

A gente é muito oprimido, é muita pressão. As pessoas te oferecem um carro popular, que quase 50% do valor dele é de imposto e você tem que pagar em 8 anos. Que carro popular é esse? Que população é essa? (...) Eu quero é que todo mundo seja feliz. Não tem problema nenhum você ter 5 refeições ao dia ou seis, para mim isso não tem problema nenhum, o problema é a maioria do povo não ter uma refeição no dia e ainda se sentir culpado, mas vamos tentar então voltar a ascensão da classe C, Alguém pode me ajudar entender isso? Porque eu realmente sou muito ignorante e peço desculpa pela minha ignorância. É fogo conviver com a minha ignorância todos os dias pela manhã, agora imagine quando você vai juntando com os outros. Alguém me poderia nos acudir, Lázaro? (...) Porque a gente fez uma curvinha estatística. Nego, é um milagre das artes você tá aqui e tantos outros nomes de pessoas que vieram de luta. Muitas das pessoas que nos amam achavam que a gente não ia passar dos 25 anos de idade, a gente está falando de morte matada não e eles não estão ligando realmente. (CRIOLO, 2014)

Criolo também faz reflexões sobre a formação do ser humano enquanto corpo, mente e espírito, salientando a necessidade e a dificuldade da manutenção e alimentação desse tripé para a garantia da humanidade na perspectiva dos marginalizados.

Outra questão apontada na entrevista é a racial e o genocídio da juventude negra. O artista provoca a reflexão e convida Lázaro Ramos a pensar que ambos estão na contramão das estatísticas e estimativas de vida para homens negros, ao que diz respeito às mortes causadas pelo Estado.

Com a repercussão “viralizada” da “confusão mental” de Criolo, o *rapper* se retratou no site Uol, dizendo: “Isso aí, o pessoal está certo. Eu tenho muita dificuldade de me comunicar. Se eu estou ousando dar opinião de alguma coisa que me perguntaram, eu tenho que saber me comunicar o melhor possível”<sup>23</sup>.

No final do mesmo ano, o *rapper* lançou o disco “Convoque Seu Buda”, na primeira música intitulada “Cartão de Visita”, o poeta escreve sobre a desigualdade social sobre o ponto de vista de um empregado da classe “A”. A música é uma resposta a repercussão de sua entrevista e tem como um verso a frase “Lázaro alguém nos ajude a entender”.

---

<sup>23</sup> Disponível em: <https://musica.uol.com.br/noticias/redacao/2014/08/12/criolo-prepara-novo-disco-e-diz-preciso-aprender-a-me-expressar-melhor.htm>

O opressor é omissos e o sistema é cupim  
 se eu não existo, por que cobras de mim?  
 O mamão, papayacassis  
 Rum com sorvete de Bis  
 Patrício gosta e quem não quer ser feliz?  
 Pra garantir o patê dão até o edi  
 Era tudo mentira sonhei pra valer  
 Com você eu ali nós dois, CVT  
 A alma flutua leite a criança quer beber  
 Lázaro alguém nos ajude a entender  
 Acha que tá mamão Tá bom Tá uma festa  
 Menino no farol se humilha e detesta  
 Acha que tá bom, né não?! nem te afeta  
 Parcela no cartão essa gente indigesta  
 (CRIOLO, 2014)

Com sua subjetividade, de forma poética, o artista convida a refletir sobre as diversas questões que permeiam as periferias e a sociedade brasileira: educação, saúde, moradia, alimentação, segurança pública e amor. Criolo se destaca por dizer implicitamente aquilo que não é dito. Pratica sua intelectualidade a partir do seu próprio universo empírico e constrói um posicionamento político a partir da poesia.

### 3.3 MEU NOME É EMICIDA

Neguinho o caralho, meu nome é Emicida, porra!  
 O zica, corra, trinca, brabo, desde a "orra"  
 É o fim da zorra, vim dos free que é mate ou morra!  
 (EMICIDA, 2013)

Simultânea à aparição de Criolo, ainda no cenário dos duelos de rimas, um jovem se destacou por versos simples, engraçados e com referências do cinema e da literatura que chamavam a atenção do público e da internet, assim surgiu Leandro Roque de Oliveira, o Emicida.

O *rapper* trouxe como contribuição para a cultura Hip Hop os elementos políticos, materiais, imateriais e religiosos para além das reivindicações, colocando a autoestima, o lazer e qualidade de vida como pressupostos fundamentais para a existência da juventude.

Emicida chamou a atenção do Hip Hop paulistano com a venda da mixtape “Pra Quem Já Mordeu um Cachorro por Comida Até Que Eu Cheguei Longe” (2009), de mão em mão, por um real. A iniciativa fez com que o jovem tivesse circulação por todo o Estado de São Paulo e, depois, por todo o Brasil.

### **O EMICÍDIO, A OBRA**

Na discografia do *rapper* estão as obras: “Pra Quem Já Mordeu um Cachorro por Comida Até Que Eu Cheguei Longe” (2009), “Emicídio” (2010), “O Glorioso Retorno de Quem Nunca Esteve Aqui” (2013), “Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa...” (2015) e “Amarelo” (2019).

Uma das características do trabalho musical de Leandro Roque é o desenvolvimento de uma estética de enfrentamento do racismo, refratária ao mito da democracia racial e fortemente identificada com o apontamento de contradições sociais. (MENDES; PEÇANHA, 2016, p. 98)

Emicida faz parte da geração que herdou o rap e o legado politizado e militante dos Racionais MC’s, mas, ao mesmo tempo, incorporou no Hip Hop expressões de sensibilidade, e de diversas faces do afeto (e do desafeto). Sua obra convida o ouvinte para o autoconhecimento, desde a noção política e social dos marginalizados frente ao capitalismo até o autoconhecimento e os cuidados mentais e espirituais.

Sobre os teores militantes de sua obra, Emicida atua de forma cirúrgica cantando sobre o racismo e a herança colonial das periferias brasileiras, um exemplo dessas manifestações é a música Boa Esperança (2015):

O tempero do mar foi lágrima de preto  
 Papo reto como esqueletos de outro dialeto  
 Só desafeto, vida de inseto, imundo  
 Indenização? Fama de vagabundo  
 Nação sem teto, Angola, Keto, Congo, Soweto  
 A cor de Eto'o, maioria nos gueto  
 Monstro sequestro, capta-tês, rapta  
 Violência se adapta, um dia ela volta pu cêis  
 Tipo campos de concentração, prantos em vão  
 Quis vida digna, estigma, indignação  
 O trabalho liberta! (ou não)  
 Com essa frase quase que os nazi, varre os judeu – extinção

Emicida pontua as semelhanças entre as formas de manifestações do racismo, conectando os campos de concentração nazistas com as nações escravizadas e exploradas e refletindo sobre as condições de trabalho atuais.

Em sua obra, o *rapper* caminha por diversos espaços diferentes, começando pelas periferias de São Paulo e indo até o continente africano, história contada em seu sexto disco: “Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa...”. Com narrativas mais sensíveis, o *rapper* discorre sobre sua infância, paternidade, amigos e sociedade. Essa sensibilidade pode ser observada na música “Mãe” (2015):

Nossas mãos ainda encaixam certo  
 Peço um anjo que me acompanhe  
 Em tudo eu via a voz de minha mãe  
 Em tudo eu via nós  
 A sós nesse mundo incerto  
 Peço um anjo que me acompanhe  
 Em tudo eu via a voz de minha mãe  
 Em tudo eu via nós

O disco “Amarelo” é o que mais busca a politização pela sensibilidade. Ao passar por questões de gênero, raça, sobrevivência e dignidade, o cantor transita por diversos nichos sociais e musicais, desde a música pop com Pablllo Vittar, até o samba de Zeca Pagodinho.

Figura 20 Emicida e sua horta



Fonte: Júlia Rodrigues

Em entrevista ao “Nexo Jornal”, no dia 31 de outubro de 2019, Emicida explicou a importância de cantar sobre saúde mental, sentimentos, família religião e subjetividades com a juventude:

A ideia do cara forte que não chora e que é intransponível, do coração inalcançável sinceramente não me interessa mais, tá ligado?! Não foi nesse lugar onde eu encontrei a humanidade, isso é uma camuflagem uma casca que protege, muitas vezes, a fraqueza. Eu acho que o projeto inteiro Amarelo ele fala sobre maturidade do ponto de vista espiritual, do ponto de vista humano. (EMICIDA, 2019)

O trabalho também discute as questões ligadas à imagem e condicionamento social da masculinidade padrão entre os *rappers* e homens negros na sociedade, a partir da vulnerabilidade, das emoções e do afeto, pelo direito de ser sensível:

A sociedade criou o estereótipo de fraqueza para gente, a nossa forma de driblar esses estereótipos foi construir uma imagem de força: n[os somos fortes e imbatíveis, foda, a melhor coisa que a raça humana já produziu e a gente virou esse gigante de metal. Só que, de repente, você começa a sentir uma outra coisa uma

outra cobrança interna. A Lin da Quebrada também fala uma coisa foda, que a gente faz uma transição da sub-humanidade para sobre humanidade e, a única ansiedade que a gente tem é do ser humano, e esse direito a gente não possui até hoje. Então, eu vou de um lugar invisível para um lugar superexposto, sabe?! No lugar de invisibilidade eu não tinha acesso as coisas básicas tipo ir no mercado, fazer compra, mas o que me dá o direito de brincar de ser humano é esse lugar de sobre-humano no qual se eu colocar a partir do momento que eu vi uma pessoa reconhecida pelo meu trabalho. Nessa ansiedade por humanidade a gente comete um monte de erro, inclusive com a gente mesmo, só por isso não quis falar dessa parada na Amarelo. A gente precisa reconhecer que reconhecendo suas fraquezas você é muito forte e é por isso que eu quis dividir isso com os moleques, para eles não acharem que têm que ser um super-homem e que chorar tá tudo certo. (EMICIDA, 2019)

Na obra de Emicida as questões de vulnerabilidade também perpassam a sexualidade e os debates sobre a construção da masculinidade como comportamento social que demanda dos homens posições sobre-humanas em relação aos seus sentimentos e emoções.

O *rapper* também trouxe para sua obra a relação direta do rap com a comunidade LGBTQI+. Em seu último trabalho, a música “AmarElo”, que dá nome ao álbum, conta com as participações de Pablo Vittar e Majur e tem como tema o suicídio, passando por questões de gênero, sexualidade, raça e classe. A música também conta com o *sample* da música "Sujeito de Sorte" de Belchior.

Acho que quando o rap não abraça a diversidade ele está dando tiro no pé, porque ele surge como uma resposta no status quo, em uma sociedade ele que tentou asfixiar e ele que de fato matou vários de nós. Então, eu acho que antes tarde do que nunca. É o momento da gente fazer uma reflexão sim e, se perguntar “porque que a gente não tem mais desses artistas compartilham seus pontos de vista?”. Não só com essas coisas também, porque têm essas coisas que não viram as hashtag da moda do momento, sabe?! aquilo ali não é um apelo simplesmente à diversidade ou representatividade como termos que estão em voga, porque a publicidade também abraçou essa parada aí e daqui a pouco eles vão ser completamente vazios, sabe?! como a gente já vê muitas vezes e de ser explorado uma forma vazia, essas palavras vão passar a significar muito menos o que elas significam e daqui a pouco ela não significar mais nada. O que me leva até Pablo Vittar? o que me leva até Majur? Desde o momento que eu vi a primeira vez eu a achei uma artista incrível. Desde o momento que eu conheço a Majur, eu a achei artista incrível. Quando eu admiro uma pessoa para segunda coisa que eu penso, depois reconhecer que ela é foda, é tipo de história que a gente poderia contar junto, e aí a gente chega em amarelo. Eu acho que essa história a gente poderia contar junto, sabe?!E aí a música por si só já é fantástica, mas a realidade do país, a realidade da sociedade, a realidade do gênero, da música rap traz outras camadas de importância. A música

por si só já bastaria, mas aí a partir do momento que a gente coloca todos esses nomes juntos em uma coisa inédita a gente manda mensagem muito importante para as do gênero. (EMICIDA, 2019)

O artista propõe a relação entre o genocídio da população negra e o genocídio da população LGBTQI+. O diálogo demarca a união das lutas do proletariado para a sobrevivência em um país desigual, racista e patriarcal.

Para além das questões de gênero, Emicida também afirma e reflete sobre as semelhanças estéticas entre o funk e o rap, dois ritmos distintos com referências semelhantes e criados no mesmo lugar: as periferias do Brasil.

Como manifestação cultural e legitimamente daqui ritmicamente falando ele tá profundamente atrelado musicalidade desse país, entendi?! Observa a realidade das instituições de ensino, e é importante fazer um parêntese aqui, eu não estou falando que o funk é mais pobre intelectualmente, saco?! existem coisas sofisticadas. O que eu tô dizendo é: o ambiente das instituições de ensino no Brasil hoje, propicia que as pessoas interpretam tem mais as coisas em frases simples, colocadas de maneira repetitiva, numa batida dançante, isso faz parte da realidade delas, entende?! Eu acho que seria covardia da minha parte querer que todo mundo fosse Drauzio Varella se o país planta Fernando beira-mar. E o perigo dessa vaidade que diz: “Eu vou salvar! Eu vou ser! Eu vou falar para as pessoas que elas deveriam fazer!” Começa a criar um bloqueio e afasta mesmo. Aí você tem uma música dançante de assimilação mais simples. O discurso do rap durante muito tempo foi denso. (EMICIDA, 2019)

Emicida traz reflexões sobre à indústria cultural, os ritmos e a transformação que o mercado musical internacional teve sobre o funk e outras criações musicais negras, tornando-os produtos universais. Também aborda a relação direta do funk com o Hip Hop:

A relação com a música rap, na indústria cultural, é primeira vez que a gente dá tchauzinho pro outro. O que é o que é muito bacana, só que também é perigoso, porque o rap é o único gênero que não foi sugado à exaustão por essa mesma indústria.

Essa indústria tem o poder de esvaziar completamente discurso o desse gênero, o que eu acho que não deveria acontecer. Então o distanciamento existe, do ponto de vista da indústria, mas eu nunca fui tocar no baile funk onde as pessoas respeitaram o rap, muito pelo contrário.

Na vida real as pessoas têm uma relação de muita reverência com o rap, é por isso que a gente vai tocar no baile junto com os moleques, é por isso que a gente tem relação da hora com os funkeiros.

Infelizmente muitas vezes os funkeiros respeitam nós, nós enquanto movimento rap, do que o movimento respeito os funkeiros. A geração mais jovem tá estabelecendo uma outra relação com o funk, mas essa relação está sendo pautada pela indústria. Se o funk não fosse relevante, do ponto de vista comercial, eu não sei como seria a relação dessa nova geração, se ela não ia reproduzir a postura da geração que vem antes da gente. E aí para mim isso é uma grande derrota, porque eu gostaria que a relação se desse com base em outros parâmetros, por que tem tudo a ver são frutos da árvore literalmente vem tudo na mão do Afrika Bambaataa. (EMICIDA, 2019)

Sobre a popularidade do funk em relação ao rap entre as novas gerações, o *rapper* afirma:

O rap precisa entender como se conectar. Sem o tom professoral e arrogante das pessoas que se consideram politicamente e intelectualmente superiores. A música tem que divertir também, a música tem que conectar com vários outros lugares e não só com racional, ela precisa encontrar as outras inteligências do corpo e elas não podem ser subestimada por essa mania de ficar fritando sobre referência. (EMICIDA, 2019)

O funk se tornou um dos principais ritmos das periferias, das favelas, do *main stream* e da classe média brasileira. Com suas vertentes Brega Funk, Ostentação, Proibido e 150 BPM (Batimentos por Minuto), conseguiu dialogar sobre os desejos, utopias e cotidiano como forma de entretenimento e diversão, enquanto o rap nacional manteve seu formato sisudo e crítico.

É importante manter a criticidade sobre a sociedade, proporcionar conteúdos para reflexão e denuncia sobre o abuso de poder do Estado, entretanto, o lazer, o desejo e prazer também são vitais para o ser humano.

Para as juventudes das periferias, que em sua maioria encontram-se distantes geográfica e economicamente dos instrumentos e espaços de lazer, o funk contempla a lacuna que o Hip Hop e o Estado não conseguiram completar.

Emicida também propõe reflexões sobre as ações do Estado, principalmente no que diz respeito à segurança pública à liberdade de expressão da cultura negra, periférica e pobre em relação às condições sociais de um país que ainda não foi capaz de superar o período escravagista:

A gente era o alvo, a gente era tido como apologia ao crime, incitação à violência. Quando eu fui detido em 2012, em Minas Gerais, foi isso que o delegado falou para mim. Para você ter uma ideia a distância, do abismo entre a mentalidade daquele cara e a realidade.

Ele entrou, a gente entrou. A gente foi detido por causa da letra de uma música. Eu fiquei três anos respondendo no fórum, por causa da letra de uma música, tendo que ir lá no Fórum da Barra Funda. Eu fiz amizade com o oficial de justiça, ele já ia na minha casa e falava “Carai Emicida, acaba esse bagulho, hein mano?!” Pra você tem ideia. Eu vi uma das imagens mais chocantes da minha vida: lá eu era o único preto que estava lá dentro sem algema.

Eu me sentia mal. Meus irmãos estava tudo lá, a metáfora da escravidão, ela estava viva. Os caras acorrentados e eu passando de terno e gravata para responder por causa de uma frase, que uma interpretação do estado não deveria ter sido dita.

No momento que a gente entra na delegacia, a primeira coisa que tá ligado falar é: “Você tá com sorte que está acabando meu plantão, senão eu colocava mais coisa na sua conta: incitação violência, apologia ao crime, apologia ao uso de drogas” Daí o Fiote falou para ele assim: “mas você não tá nem entendendo a gente não veio aqui por causa dessa parada” ele falou “não interessa”. Não tinha espaço para ouvir, aquilo já tá cristalizado na cabeça dele. Por isso eu digo: O Renan da Penha, nos anos 90, era nós. Por isso que a gente precisa se preocupar com essa parada.

O DJ Renan da Penha é um dos organizadores do baile funk de rua mais popular do Rio de Janeiro, o Baile da Gaiola. Em 2019, Renan foi preso por associação com o tráfico de droga, devido às festas que organizava, sendo que, no final do mesmo ano, foi provada a inocência de Renan.

A “parada” que Emicida evidencia é a criminalização das culturas pobres, periféricas e negras, prática recorrente no Brasil desde a colonização, com a proibição da capoeira, seguido do samba, dos bailes, do rap e do funk. O *rapper* diz sobre o racismo estrutural dentro das construções simbólicas da cultura brasileira:

Eu estava com seu Carlão do Peruche, agora nesse momento, há duas horas atrás. Ele tem quase 90 anos, 80 a 89 anos. Ele falou que é 1982, a polícia entrou na quadra da Peruche, metralhou a escola inteira e todos os instrumentos de percussão, que prendeu vários deles. A resposta rápida para isso é dizer: “mas a gente tava no meio de uma ditadura” e agora? e quando os caras foram presos? Geraldo Filme? Toniquinho Batuqueiro?

E os caras no Rio de Janeiro, foram presos por portar um instrumento de percussão e ele foi preso depois foi liberado da cadeia, porém instrumento não. É uma mensagem que tá sendo deixada. Aí você me pergunta: “qual é o lugar do rap hoje?” Eu acho que o rap é o lugar por onde a grandiosidade da musicalidade feito no Brasil vai aflora. Ele vai trazer toda essa grandiosidade porque ele tem isso no seu íntimo.

Não foram só jornalistas, muitos artistas também que é considerada MPB a alta cultura do Brasil já tratou da música rap como uma sub música, assim como muitas vezes já se referindo a pessoas pretas com uma sub-raça, sabe?! Esse é o ponto, tá ligado?! Nosso lugar é o de conduzir a grandiosidade da arte feita nesse país lugar pro lugar onde ela deve estar, doa a quem doer. (EMICIDA, 2019)

Emicida, Renan da Penha, Carlão do Peruche. Todos os batuqueiros, sambistas, capoeiristas, homens, mulheres, negros e indígenas, que foram detidos de forma arbitrária, são vítimas do racismo institucional presente na política de segurança pública brasileira.

Emicida se mostra como um intelectual que produz diferentes reflexões sociais sobre o Brasil, que perpassam questões de segurança pública, arte, lazer, gênero, raça, estrutura, amor, espiritualidade e História. Emicida dialoga com os seus ao mesmo tempo em que aumenta seu campo de influência, demonstrando para o movimento Hip Hop e para a sociedade a necessidade de ser plural.

### **3.4 OS RAPPERS ENQUANTO INTELLECTUAIS ORGÂNICOS**

Este tópico analisa os mestres de cerimônia enquanto intelectuais orgânicos partindo da análise das matérias primas e da conceituação de Antônio Gramsci (1978). O primeiro requisito para um intelectual orgânico é comprometido com a classe trabalhadora na luta de classes, além de dominar as técnicas da execução do seu trabalho.

O rap, na condição de arte, demanda uma técnica. O ritmo e a poesia são apenas parte desta execução que também inclui a produção, as apresentações, os ensaios e estudos. Para

além da arte, muitos *rappers* brasileiros têm outros empregos para além do fazer artístico, visto que, para os jovens das periferias, o trabalho começa na adolescência.

Outra característica importante, segundo Gramsci (1978) é a capacidade política e social como dirigente do grupo ao qual pertence. O rap e o movimento Hip Hop atingem jovens em todo o mundo, incluindo o Brasil. Essa capacidade de mobilização do movimento artístico acontece justamente pela identificação da juventude com a estética e os conteúdos que o gênero apresenta, como os ritmos, a poesia, o engajamento nas pautas políticas e sociais, as críticas às mazelas estruturais da sociedade.

Em 1993, Mano Brown cantava “Eu sou apenas um rapaz latino-americano apoiado por mais de 50 mil manos”. Essa frase demonstrava o apoio que os Racionais tinham nas periferias de São Paulo, e esse apoio só aumentou. A obra dos Racionais MCs tornou-se conhecida por todo o Brasil e popularizou o rap como um ritmo político e reflexivo, e como a voz do Hip Hop que possibilita ao jovem um pensar crítico sobre o cotidiano violento, as mazelas e as contradições sociais.

A criticidade trouxe ao rap o poder de mobilização das periferias de forma política por meio do movimento Hip Hop e suas organizações, como as Casas de Hip Hop, por exemplo.

Outra capacidade do rap é a mobilização a partir de sua literatura por histórias ou frases marcantes. A música “Olho de Tigre” (2017), do *rapper* Djonga<sup>24</sup>, se tornou um jargão na luta antirracista com a frase “fogo nos racistas”. A música “Castelo de Madeira” (2004), do grupo A Família<sup>25</sup>, foi mobilizadora para a luta por moradia nos anos 2000.

Gramsci também escreve sobre os intelectuais como aqueles que detém a conciliação e imersão da prática social, política, cultural com as atividades intelectuais. Os mestres de cerimônia do Hip Hop fazem parte da Cultura Popular como artistas, organizadores e

---

<sup>24</sup> Gustavo Pereira Marques é um dos artistas mais influentes do rap e do trap nacional, natural de Belo Horizonte e autor dos discos: Heresia (2017), O Menino Queria Ser Deus (2018) e Ladrão (2019).

<sup>25</sup> Grupo formado em 2000 em Hortolândia, interior de São Paulo, por Crônica Mendes, Denis Preto Realista, Gato Preto e DJ Bira.

disseminadores da literatura e do conhecimento do movimento Hip Hop. MC's carregam consigo a atuação política a partir das ações antirracistas, das denúncias sobre o genocídio e encarceramento da juventude negra, da luta por moradia e direitos básicos ao mesmo tempo que executam tarefas atividades intelectuais estudando e refletindo criticamente sobre a realidade para escrever poesias ou expor suas opiniões.

Segundo Gramsci, todos, incluindo o proletariado, trabalham cotidianamente de forma intelectualizada, pois todas as funções do ser humano dependem de escolhas, técnicas, modos e raciocínio. É possível compreender que o trabalho intelectual dos *rappers* interfere diretamente no trabalho intelectual de seus ouvintes a partir da música.

Com essa troca de conhecimentos entre os ouvintes e os *rappers* cria-se uma dinâmica de formação orgânica. Diferente dos espaços clássicos de educação, o rap educa a partir da arte e da cultura em shows, *saraus*, *slam* e batalhas de rimas.

O rap cria seus próprios símbolos de resistência, comportamento, moda, linguagem verbal e física propondo conexões com a juventude através das possibilidades musicais, visuais e simbólicas. Esses laços possibilitam o contato e a troca de saberes por meio da escuta e da arte, ensinando uma postura autêntica do movimento Hip Hop.

Essa construção estética não é apenas uma importação da cultura Hip Hop dos Estados Unidos da América. Devido ao hibridismo, a estética do movimento brasileiro tem semelhanças e contatos com as culturas tradicionais, as religiões de matrizes africanas e a cultura das favelas e periferias de cada região. Essa mistura permite que o movimento se manifeste de diferentes formas estéticas utilizando como matriz a estética estadunidense.

Essa estética em conjunto com a intelectualidade propicia a criação de diferentes saberes. No rap, existem os saberes compartilhados com as grandes obras literárias, seja por meio das histórias, as referências a autores, pensadores e militantes ou pela forma crítica de enxergar a realidade social do país.

A formação de saberes também se faz presente nas batalhas de rimas, *saraus* e *slams*, onde os jovens podem compartilhar de forma livre e segura seus pensamentos, emoções e obras de arte e, ao mesmo tempo, ter contato com pares para a troca de saberes.

Também podemos compreender o rap como um espaço de laços, afetividades e descoberta de novas perspectivas de mundo a partir das gangues (coletivos) de rap. Muitos jovens se tornam *rappers* ou se aproximam do movimento Hip Hop por meio das *crews*, formando conexões que vão além da perspectiva política e social e interferem na criação de sentimentos e elos.

Os *rappers* atuam como cronistas, comunicadores, ídolos, influenciadores e intelectuais orgânicos dentro e fora das periferias, trazendo um olhar crítico e atento às mazelas da sociedade, e propondo a construção de uma sociedade diferente, justa e digna, principalmente para as populações socialmente excluídas do projeto de sociedade atual.

O intelectual orgânico é aquele que está diretamente ligado à práxis e comprometido com a luta dos trabalhadores, utilizando de seu intelecto para construir novas perspectivas de sociedade. Diferente dos músicos vulgares que majoritariamente servem à indústria cultural, os *rappers* questionam o *status quo*, provocam movimentações políticas a partir de sua arte e buscam a promoção de uma sociedade livre, justa e igualitária.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com os levantamentos bibliográficos sobre as concepções de cultura, cultura popular e contracultura podemos compreender que, em seus quarenta anos de construção, a cultura Hip Hop carrega consigo características das formas de construção cultural popular de resistência ao racismo, ao elitismo e ao genocídio da juventude negra, no contexto da luta de classes.

As características que aproximam o Hip Hop da cultura popular são a espontaneidade do movimento, os territórios periféricos que o movimento atinge em todo o mundo e os sujeitos que se identificam com o movimento socialmente periférico.

Outro ponto que possibilita a aproximação do Hip Hop com a cultura popular é o hibridismo do movimento, ou seja, a capacidade de incorporar dentro das formas do movimento as especificidades de cada território na dança, no desenho, nos ritmos ou nas poesias.

A cultura popular e a cultura Hip Hop encontram-se no campo do empírico, da materialidade, do fazer, da oralidade e da troca. As teorias do Hip Hop dizem respeito ao amor e a união, possibilitando que seus praticantes e agentes culturais façam arte de forma crítica, criativa e livre.

Para além das semelhanças, o Hip Hop foi historicamente influenciado pela contracultura que o antecedeu nas décadas de 1970 e 1980, levando as bandeiras políticas através da arte de rua. O Partido dos Panteras Negras, por exemplo, carregava uma bandeira pela vida e liberdade da população negra e latina, causas comuns ao movimento Hip Hop desde sua concepção. Os Panteras Negras também estão presentes como influência na construção estética do Hip Hop a partir dos símbolos de resistência e luta, como músicas, iconografias, estilos, vestimentas, entre outros.

Como nos Estados Unidos, o movimento Hip Hop foi construído no Brasil sob a influência dos movimentos sociais, resultando em agentes culturais socialmente envolvidos com diferentes militâncias e formas de organização popular. As questões que permeiam a

estrutura burguesa e racista são constantemente questionadas, em diferentes formas, pelos *Hip Hoppers*.

Na visão materialista de Mano Brown, as mazelas precisam ser questionadas em sua radicalidade de forma dialética, convidando os ouvintes a questionar o Estado e sua atuação e o que diz respeito à classe trabalhadora e às favelas.

Com as mesmas pautas, mas de forma subjetiva, Criolo utiliza da licença poética para expor suas concepções e críticas à sociedade brasileira.

Emicida é um intermediário entre os dois artistas, faz críticas a sociedade de forma explícita e poética ao mesmo tempo, dialogando com diferentes públicos sobre as mesmas temáticas e evidenciando a importância de manter a luta e a resistência contra a sociedade opressora.

Gramsci pensa nos comunicadores como intelectuais orgânicos por terem a capacidade de transitar por diversas classes sociais. Os artistas analisados nesse trabalho são da classe trabalhadora, oriundos e moradores das periferias de São Paulo. Vivenciam as diversas esferas da sociedade e esse trânsito permite um vislumbre do mundo por diferentes pontos de vista que esbarram nas desigualdades sociais, nas diferenças geracionais e nas diferentes perspectivas de mundo e ideologias. A partir da palavra são capazes de apresentar novos ideais de mundo.

A partir das entrevistas é possível notar que essa construção social que parte da poesia, por meio das letras de rap, se desdobra também na concepção de mundo dos artistas. A práxis influencia o trabalho e o trabalho se desdobra no fazer social dos indivíduos como parte do movimento Hip Hop. Os *Hip Hoppers*, não apenas os *rappers*, mas também os *breakers*, grafiteiros, DJ's e agentes culturais, são estimulados a se formar enquanto intelectuais orgânicos que, a partir de sua experiência empírica, constroem novas formas de enxergar e projetar o mundo, agindo como uma rede de intelectuais na formação de uma nova cultura, levantando a bandeira de um movimento de resistência e gerando identificação entre

os jovens participantes de lutas sociais e movimentos antirracistas, anticapitalistas e de contracultura.

Há décadas o rap é um manual das experiências da juventude periférica que, sem suporte, procura na arte e na cultura formas de compreender o mundo e a realidade. O Hip Hop segue levando palavras e ações de união, amor e paz para aqueles que enfrentam a guerra social e a luta de classes na prática.

É possível apontar nos discursos dos *rappers* o debate sobre o genocídio da juventude negra e periférica pelo Estado. O Atlas da Violência desenvolvido pelo IPEA (Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada) indica que o número de homicídios de pessoas negras subiu 33,1% no período de 2007 a 2017. Para a população branca, o aumento foi de apenas 3,3%. Nesse mesmo período, 75,5% das vítimas do total de homicídios do país eram negras. Os números mostram a necessidade de políticas públicas que garantam condições dignas de segurança, lazer, saúde, moradia e educação para a população em situação de vulnerabilidade, ideais também defendidos pelos *rappers*.

No Brasil de 2019, a ofensiva conservadora segue crescendo, o ovo da cobra está sendo chocado pelos conservadores e, mesmo assim, o Hip Hop consegue se estabelecer como estrutura para os jovens das periferias.

Slams, shows, saraus, duelos de rima, bailes funk e shows resistiram aos processos de apagamento e criminalização, assim como a cultura popular tradicional, e se tornaram refúgios na contramão do conservadorismo, dos cânones e da alta cultura,

Refúgio que funciona como quilombação, lugar para recarregar as forças e continuar resistindo e lutando pelo ideal de sociedade coletiva, colaborativa, antirracista e antifascista que por gerações é almejada pelos oprimidos.

Por fim, podemos compreender que os *rappers* atuam como cronistas, comunicadores e intelectuais orgânicos dentro e fora das periferias, propondo um olhar crítico e atento às mazelas da sociedade, com o intuito de propor a construção de uma sociedade diferente, justa

e digna, principalmente para as populações socialmente excluídas do projeto de sociedade atual.

Essa proposição, diferente do intelectual clássico, não acontece de forma hierárquica ou compulsória, mas sim coletiva, partindo das periferias para o centro, em forma de arte, literatura e música, levando a arte como espaço de diálogo, criação e possibilidade.

Com o cheiro doce da arruda  
 Penso em buda, calmo  
 Tenso, busco uma ajuda  
 Às vezes me vem um salmo  
 Tira a visão que iluda  
 É tipo um oftalmo  
 E eu, que vejo além de um palmo  
 Por mim, tu, ubuntu, algo almo  
 Se for pra crer no terreno  
 Só no que nóztavenomemo  
 Resumo do plano é baixo, pequeno  
 Mundano, sujo, inferno e veneno  
 Frio, inverno, sereno  
 Repressão e regressão  
 É um luxo ter calma, a vida escalda  
 Tento ler almas para além de pressão  
 Nações em declive na mão desse barrabás  
 Onde o milagre já  
 Só prova a urgência de livros  
 Perante o estrago que um sabre faz  
 Imersos em dívidas ávidas  
 Sem noção do que são dádivas  
 Num tempo onde a única que ainda corre livre aqui  
 São nossas lágrimas  
 Eu voltei pra matar tipo infarto  
 Depois fazer renascer, estilo um parto  
 Eu me refaço, farto, descarto  
 De pé no chão, homem comum  
 Se a benção vem a mim, reparto  
 Invado cela, sala, quarto  
 Rodei o globo, hoje tô certo de que  
 Todo mundo é um  
 Tudo, tudo, tudo, tudo  
 Que nóiz tem é nóiz  
 Tudo, tudo, tudo  
 Que nóiz tem é  
 Tudo, tudo, tudo  
 Que nóiz tem é nóiz  
 Tudo, tudo, tudo  
 Que nóiz tem é  
 Tudo, tudo, tudo, tudo

Que nóiz tem é nóiz  
 Cale o cansaço  
 Refaça o laço  
 Ofereça um abraço quente  
 A música é só uma semente  
 Um sorriso ainda é a única língua que todos entendem  
 Tipo um girassol, meu olho busca o sol  
 Mano, crer que o ódio é solução  
 É ser sommelier de anzol  
 Barco à deriva sem farol  
 Nem sinal de Aurora Boreal  
 Minha voz corta a noite igual um rouxinol  
 No foco de pôr o amor no hall  
 Tudo que é bate tambor  
 Todo tambor vem de lá  
 Se o coração é o senhor  
 Tudo é África  
 Pus em prática  
 Essa tática  
 Matemática, falô?  
 Enquanto a terra não for livre, eu também não sou  
 Enquanto ancestral de quem tá por vir, eu vou  
 E cantar com as meninas enquanto germina o amor  
 É empírico, meio onírico  
 Meio Kiriku, meu espírito  
 Quer que eu tire de tu a dor  
 É mil volts a descarga de tanta luta  
 Adaga que rasga com força bruta  
 Deus, por que a vida é tão amarga  
 Na terra que é casa da cana de açúcar?  
 E essa sobrecarga frustra o gueto  
 Embarga e assusta ser suspeito  
 Recarga que pus, é que igual Jesus  
 No caminho da luz, todo mundo é preto  
 Ame pois  
 Tudo que nós tem é nós  
 Simbora que o tempo é rei, vive agora não há depois  
 Ser templo da paz, como cais que vigora nos maus lençóis  
 É um dos dois, um dois  
 Longe do playboy  
 Como monge sois  
 Fonte como sóis  
 No front sem bois  
 Forte como nóiz  
 Lembra a rua é noiz  
 Tudo, tudo, tudo  
 Que nóiz tem é  
 Tudo, tudo, tudo tudo  
 Que nóiz tem é nóiz  
 Tudo, tudo, tudo  
 Que nóiz tem é nóiz  
 Absolutamente tudo, tudo

Vejo a vida passar num instante  
Será tempo o bastante que tenho pra viver?  
Não sei, não posso saber  
Quem segura o dia de amanhã na mão?  
Não há quem possa acrescentar um milímetro a cada estação  
Então, será tudo em vão? Banal? Sem razão?  
Seria. Sim, seria se não fosse o amor  
O amor cuida com carinho, respira o outro, cria o elo  
No vínculo de todas as cores dizem que o amor é amarelo  
É certo na incerteza  
Socorro no meio da correnteza  
Tão simples como um grão de areia  
Confunde os poderosos a cada momento  
Amor é decisão, atitude  
Muito mais que sentimento  
Além de fogueira amanhecer  
O amor perdoo o imperdoável  
Resgata dignidade do ser  
É espiritual  
Tão carnal quanto angelical  
Não tá num dogma, ou preso numa religião  
É tão antigo quanto a eternidade  
Amor é espiritualidade  
Latente, potente, preto, poesia  
Um ombro na noite quieta  
Um colo para começar o dia  
Filho, abraça sua mãe  
Pai, perdoe seu filho  
Pais é reparação, fruto de paz  
Paz não se constrói com tiro  
Mas eu o miro, de frente, na minha fragilidade  
Eu não tenho a bolha da proteção  
Queria guardar tudo que amo  
Num castelo da minha imaginação  
Mas eu vejo a vida passar num instante  
Será tempo o bastante que tenho para viver?  
Eu não sei, eu não posso saber  
Mas enquanto houver amor  
Eu mudarei o curso da vida  
Farei um altar para comunhão  
Nele eu serei um com um  
Até ver o ubuntu da emancipação  
Porque eu descobri o segredo que me faz humano  
Já não está mais perdido o elo  
O amor é o segredo de tudo  
E eu pinto tudo em amarelo

(Emicida, Pastor Henrique Vieira, Fabiana Cozza e Pastoras do Rosário, 2019)

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRAMO, Helena Wendel. **O uso das noções de adolescência e juventude no contexto brasileiro**. Juventude e adolescência no Brasil: referências conceituais. São Paulo: Ação Educativa, p. 19-35, 2005.

ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER, Max. A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas. In: ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento** – Fragmentos Filosóficos. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

ALENCAR, Mônica Maria Torres de. Gramsci e a perspectiva nacional–popular no âmbito da Cultura. In: **O Social em Questão** – Ano XX – nº 39 – Set a Dez/2017.

AMARAL, Mônica Guimarães Teixeira do; CARRIL, Lourdes. **O Hip Hop e as diásporas africanas na modernidade**: uma discussão contemporânea sobre cultura e educação (S.l: s.n.), 2015.

ANSCHAU, L. D. **O consumo da cultura**: mídia e movimento hip-hop em Santa Maria. Santa Maria: UFSM, 2002, v, 78, [9].

ATLAS, DA VIOLÊNCIA. **Organizadores: Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada; Fórum Brasileiro de Segurança Pública**. Brasília: Rio de Janeiro: São Paulo: Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada, 2019.

BAKHTIN, Mikhail. VOLOCHÍNOV, Valentin Nikolaevich. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 2006.

BALBINO, Jéssica. Motta, Anita A. **HIP HOP**: A cultura marginal. Do povo para o povo. Poços de Caldas, MG, UNIFAE, 2006.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 7. ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet (Obras escolhidas, v. 1). São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 222-232.

BENJAMIN, Walter; MONNOYER, Jean-Maurice. **Écrits français**. Editions Gallimard, 1991.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**, Obras escolhidas, 1, Brasiliense, São Paulo (1987), pp. 222-232

BENJAMIN, Walter. **L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée**. Zeitschrift für Sozialforschung, v. 5, n. 1, p. 40-68, 1936.

BERMAN, Marshall. Among The Ruins. New International , New York, Dec. 1987. Disponível em: <https://newint.org/features/1987/12/05/among> Acesso: 22/07/2019.

BOSCATO, Luiz Alberto de Lima. **Vivendo a sociedade alternativa: Raul Seixas no panorama da contracultura jovem**. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

BOURDIEU, Pierre; WACQUANT, Loïc. **Sobre as artimanhas da razão imperialista**. Estudos afro-asiáticos, v. 24, n. 1, p. 15-33, 2002.

BUENO, Eduardo. **Brasil: uma história – cinco séculos de um país em construção**. São Paulo: Leya, 2010.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. rev. e aum. Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1962. 2 v.. Literatura Oral. História da Literatura Brasileira. Rio de Janeiro, J. Olympio, v. 6, 1952.

CASTRO JR, Mario. **Gênero e Hip Hop**: “Balanço” historicamente descompassado. Poços de Caldas: Sementeia. 2019. Disponível em: <https://sementeia.org/2019/03/genero-e-hip-hop-balanco-historicamente-descompassado>.

CHANG, Jeff. **Can't stop won't stop**: A history of the hip-hop generation. St. Martin's Press, 2007.

CHRISTIAN, Béthune. **Le Rap, uneesthétique hors la loi** [1999]. Paris, Autrement, coll.Mutations, 2003.

CONTIER, A. D. (2005). **O rap brasileiro e os Racionais MC's**. In Anais do 1 Simpósio Internacional do Adolescente. São Paulo: Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo.

COOPER, Martha. **Hip Hop Files**: Photographs 1979 – 1984. New York: From her e to fame, 2004.

CRUZ, Adécio de Souza. **Afro-brasilidade urbana**: poética da diáspora em performance. Representações performáticas brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces. Belo Horizonte: Mazza Edições, p. 120-138, 2007.

DALVA, Roberta Estrela. **Teatro hip-hop**: a performance poética do ator-MC. São Paulo: Perspectiva, 2014.

DAVIS, Angela. **Lectures on Liberation** [1969], New York: Committee to Free Angela Davis, 1971.

DE CERTEAU, Michel. **Cultura No Plural**. Campinas: Papirus Editora, 1995.

DIAS, C.C. **A telescopia histórica do break**: no ritmo das ruas. Campinas: Unicamp. 2012.

FERNANDES, Joseli Aparecida e PEREIRA, Cilene Margarete. **Do griot ao rapper: narrativas da comunidade.** DOI: <http://dx.doi.org/10.5892/ruvrd.v15i2.4261> . 2017 Disponível em: <http://periodicos.unincor.br/index.php/revistaunincor/article/view/4261>. Acesso em: 5 mai. 2019.

FREUD, Sigmund. **Formulações sobre os dois princípios do funcionamento mental.** Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, v. 12, p. 231-245, 1911.

FURTADO, Janaina Rocha; ZANELLA, Andréa Vieira. Graffiti e cidade: sentidos da intervenção urbana e o processo de constituição dos sujeitos. *Rev. Mal-Estar Subj.*, Fortaleza, v. 9, n. 4, p. 1279-1302, dez. 2009.

GITAHY, Celso. **O que é graffiti.** São Paulo: Brasiliense, 2017.

GEORGE, Nelson. **Hip Hop America.** New York: Penguin. 1998.

GOMES, Renan Lelis. **Território usado e movimento hip-hop:** cada canto um rap, cada rap um canto. 2012. Dissertação (Mestrado em Geociências) – Instituto de Geociências, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.

GONÇALVES, Luiz Alberto Oliveira. **De preto a afro-descendente:** da cor da pele a categoria científica. p. 15- 24. In: BARBOSA, Lúcia Maria de Assunção; GONÇALVES E SILVA, Petronilha Beatriz; SILVÉRIO, Valter Roberto (orgs.). **De preto a afro-descendente:** trajetos de pesquisa sobre o negro, cultura negra e relações étnico-raciais no Brasil. São Carlos: EDUFSCar, 2010

GRAMSCI, Antônio. **Concepção Dialética da História.** 6 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.

GRAMSCI, Antônio. **Os intelectuais e a organização da cultura.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

GRAMSCI, A. **Scritti politici.** Roma: Riuniti, 1973.

GRUPPI, L. **O Conceito de Hegemonia em Gramsci**. 3 ed. Rio de Janeiro: Graal, 1991.

HAMPATÉ, B. Â. H. **A tradição viva**. História Geral da África I. Metodologia e pré-história da África. São Paulo: Editora Ática/UNESCO, p. 161-218, 1980.

HOBSBAWM, Eric J. **Novo século**: entrevista a Antonio Polito. Sao Paulo. Companhia das Letras, 2000.

HOUAISS, A.; VILLAR, M. de S. **Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa**. Versão 1.0. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001

IANNI, Octavio. **A formação do estado populista na América Latina**. São Paulo: Ática, 1989.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. COORDENAÇÃO DE TRABALHO E RENDIMENTO. **Pesquisa nacional por amostra de domicílios: síntese de indicadores-2008**: Brasil, grandes regiões e unidades da Federação. IBGE, 2009.

LEITE, Antonio Eleilson. **Graffiti em SP**: tendências contemporâneas. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2013.

LIMA, Mestre Alcides de; COSTA, Ana Carolina Francischette da. Dos griots aos Griôs: a importância da oralidade para as tradições de matrizes africanas e indígenas no Brasil. **Revista Diversivas**, São Paulo, n.3, p.216-245, set 2014/mar 2015. Disponível em: <http://diversitas.fflch.usp.br/node/3661>. Acesso em: 14 jul. 2019

LINDOLFO FILHO, J. Hip hopper: tribos urbanas, metrópoles e controle social. In: PAIS, J. M.; BLASS, L. M. da S. (org.). **Tribos urbanas**: produção artística e identidade. São Paulo: Annablume, 2004. p. 127 – 150.

LINCK, Débora. **Rap**: espaço para representação de uma possível utopia? uma análise enunciativa. Dissertação de Mestrado. São Leopoldo: Unissinos 2007.

LINO, Tayane Rogéria. **O lócus enunciativo do sujeito subalterno**: fala e emudecimento. Anuário de literatura, Florianópolis, v. 20, n. 1, p. 74-95, 2015. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/2175-7917.2015v20n1p74>>. Acesso em: 05 nov. 2019.

MACIEL, Luis Carlos. **Nova consciência**. Jornalismo contracultural (1970-1972). Rio de Janeiro: Eladorado, 1973.

MARCUSE, Herbert. **Cultura e Sociedade**. Editora Terra e Paz. Rio de Janeiro, 1998.

MARCUSE, Herbert. **Ideias sobre uma teoria crítica da sociedade**. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

MARCUSE, Herbert. **The social implications of Freudian ‘revisionism’**. Dissent: a quarterly of socialist opinion, v. 2, n. 3, 1955, pp. 221-240

MARX, Karl. **A Ideologia Alemã**. Lisboa/São Paulo: Presença/Martins fontes, 1976.

MELO, Marilene Carlos do. A figura do griot e a relação memória e narrativa. In: LIMA, Tânia; NASCIMENTO, Izabel; OLIVEIRA, Andrey (Orgs.). **Griots culturais africanas linguagem, memória, imaginário**. Natal: Lucgraf, 2009, cap. XIX, 148-156.

MENDES, Gabriel Gutierrez; PEÇANHA, Caio Marques. **EMICIDA E O BRASIL DE “BOA ESPERANÇA”**. Espaço e Tempo Midiáticos, v. 1, n. 1, p. 93-107, 2016.

MINTZ, Sidney Wilfred; PRICE, Richard. **O nascimento da cultura afro-americana: uma perspectiva antropológica**. Rio de Janeiro: Pallas Editora, 2003.

MUNANGA, Kabengele. Mestiçagem e identidade afro-brasileira. Oliveira I, org. Relações raciais e educação: alguns determinantes. **Cadernos PENESB**, n. 1, p. 9-20, 1999.

OLIVEIRA, Acauam Silvério de. **O evangelho marginal dos Racionais MC’s**. MC’s, Racionais. Sobrevivendo no inferno. São Paulo: Companhia das Letras, p. 19-35, 2018.

OSUMARE, Halifu. **The hiplife in Ghana: West African indigenization of hip-hop.** Springer, 2012.

OSUMARE, Halifu. **The dance archaeology of Rennie Harris: hip hop or postmodern.** J. Malnig, ed, p. 261-284, 2009.

PEDRETTI, Lucas. **Ditadura, remoções forçadas e a luta dos moradores de favelas da Guanabara (1963-1973).** Clepsidra: Revista Interdisciplinaria de Estudos sobre Memória, v. 5, n. 10, p. 94-115, 2017.

PEDRO, T. **É o fluxo: “baile de favela” e funk em São Paulo.** PROA – Revista de Antropologia e Arte, Campinas, n. 7, v. 2, p. 115 – 135, jul./dez., 2017.

PEREIRA, Alexandre Barbosa. Os riscos da juventude. **Revista Brasileira Adolescência e Conflitualidade**, n. 3, 2015.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. **O que é Contracultura?** São Paulo: Editora Brasiliense. 1993.

PIRES, Thula Rafaela de Oliveira. **Estruturas Intocadas: Racismo e Ditadura no Rio de Janeiro.** Rev. Direito Práx., Rio de Janeiro, v. 9, n. 2, p. 1054-1079, Junho 2018.

REVEL, Jacques. **Las Culturas Populares.** Madri: Editorial da Universidad Complutense, 1986.

RIBEIRO, Adelia Maria Miglievich; MATIAS, Glauber Rabelo. **Atas Do Colóquio Intelectuais, Cultura E Política No Mundo Ibero-Americano.** Revista Eletrônica ISSN, v. 1676, p. 7640.

RODRIGUES, Vladimir Miguel. **Malcolm X: entre o texto escrito e o visual.** Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, 2010.

SANSONE, Livio. Apresentação: que multiculturalismo se quer para o Brasil? **Ciência e Cultura**, v. 59, n. 2, p. 24-28, 2007.

SANTOS, José Henrique de Freitas; RISO, Ricardo. **Afro-Rizomas na Diáspora Negra**: as literaturas africanas na encruzilhada brasileira. Rio de Janeiro: Kitabu, 2013.

SANTOS, Helio. **Uma teoria para a questão racial do negro brasileiro a trilha do círculo vicioso**. São Paulo em perspectiva, v. 8, n. 3, p. 56-64, 1994.

SILVA, Luciana de Mesquita. **Diáspora negra em contexto de tradução**: discutindo a publicação de mulheres, raça e classe, de angela davis, no brasil. *Trab. linguist. apl.*, Campinas, v. 57, n. 1, p. 205-228, Apr. 2018. Available from <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-18132018000100205&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-18132018000100205&lng=en&nrm=iso)>. access on 23 Dec. 2020. <http://dx.doi.org/10.1590/010318138651712357431>

SMITH, Marc Kelly; KRAYNAK, Joe. **Stage a poetry Slam**. Napperville: Soucer books, 2009.

SOUZA, David da Costa Aguiar de. Graffiti, Pichação e outras modalidades de intervenção urbana: caminhos e destinos da arte de rua brasileira. In: **ENFOQUES** -Revista Eletrônica dos alunos do Programa de Pós-Graduação em Antropologia e Sociologia/IFCS/UFRJ. – V. 7, n. 1 (Março de 2008). Rio de Janeiro: PPGSA, 2009.

TELLES, Vera da Silva. **A cidade nas fronteiras do legal e ilegal**. Belo Horizonte: Argumentum, 2010.

TEPERMAN, Ricardo. **Se liga no som**: as transformações do rap no Brasil. São Paulo: Claro Enigma, 2015.

VAN GENNEP, A. **Manuel de folklore français contemporain**: du berceau à la tombe: v. 1. Paris: Picard, 1943-1946.

VANSINA, J. "A tradição oral e sua metodologia". In: KI-ZERBO, Joseph (coord.). **História geral da África**. Vol. I: metodologia e pré-história da África. São Paulo/ Paris: Ática/United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (UNESCO), 1982, p. 157- 179.

VILELA, Lilian Freitas. **O corpo que dança: os jovens e suas tribos urbanas**. 1998. Dissertação (Mestrado em Educação Física) - Faculdade de Educação Física, Universidade Estadual de Campinas, 1998.

WITZEL, Ludmilla Kujat; ROLLA, Cinthia Elizabeth Otto. **PADÊ ONÃ: pedras que rolam e os encontros de lugar nenhum**. Cascavel: Universidade Estadual Do Oeste Do Paraná – Unioeste. 2015.

## ENTREVISTAS

BROWN, MANO. **Um sobrevivente do inferno**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=gMT9cXizDYQ&t=971s>>. Acesso em: 13 dez. 2019.

CRIOLO. **Criolo e Lázaro Ramos | Espelho**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=eP86LuPwUYk>>. Acesso em: 13 dez. 2019.

EMICIDA. **"Não é uma carreira. É uma causa"**: entrevista com Emicida. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=9xBF2aAgyeI&t=1144s>>. Acesso em: 13 dez. 2019.

SPIRER, Peter. **Rhyme and Reason**. [S.I]: Miramax, 1997. 1Dvd (94 min).

## MÚSICAS

CAETANO VELOSO. **Haiti**. Salvador. Universal Music Ltda. 2012. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=MfAxBoxdlb0>> (4:59)

CALLE 13. **Latinoamerica**. Porto Rico. Sony Music Latin. 2010. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=DkFJE8ZdeG8>> (5:41)

CRIOLO. **Convoque seu Buda.** São Paulo. Oloko Records. 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=HncAs9LeyIQ>> (40:32)

EMICIDA.**AmarElo.** São Paulo. Laboratório Fantasma. 2019. Disponível em <[https://www.youtube.com/watch?v=kjggvv0xM8Q&list=PL\\_N6VL1gm0aLlr0HQ6y12IRXdSfuxMt-s](https://www.youtube.com/watch?v=kjggvv0xM8Q&list=PL_N6VL1gm0aLlr0HQ6y12IRXdSfuxMt-s)> (50:15)

GRANDMASTER FLASH AND THE FURIOUS FIVE. **The Mensage.** Nova Iorque. Sugar Hill Records. 1982. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=4kjeWGQ175g>> (7:12)

MARCELO GUGU. **Gil Scott Heron.** São Paulo. Chocolatee. 2013 Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=K1CnrMYOTWs>> (7:28)

PLINIO MARCUS. **Nas quebradas do mundaréu.** São Paulo. ACODEM.1974. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=kUBlr4RdQ3M&t=136s>> (9:25)

RACIONAIS MC's. **Sobrevivendo no Inferno.** São Paulo.CosaNostra Fonográfica. 1997. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=W4I3wm7vMT0&list=PLcbqoj6PmK64QJxqeNpO4CVN5ROB-5Jvb>> (1:13:35)

RACIONAIS MC's. **Fim de Semana no Parque.** São Paulo.Zimbabwe Records. 1993. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=37uL-WfTBx0>> (7:09)

RACIONAIS MC's. **Homem na Estrada.** São Paulo. Zimbabwe Records. 1993. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=37uL-WfTBx0>> (7:09)

RACIONAIS MC's. **Mil Faces de um homem leal.** São Paulo. Cosa Nostra Fonográfica. 2012. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=5Os1zJQALz8>> (6:13)