



## **O ATIVISMO DE RAPPERS E O “PROGRESSO INTELECTUAL DE MASSA”: UMA LEITURA GRAMSCIANA DO RAP NO BRASIL**

Bráulio Loureiro<sup>1</sup>

### **Resumo**

*Rappers* são compositores e cantores do gênero musical *rap*. Não raramente, esses artistas extrapolam as fronteiras da música e se dedicam a atividades assistenciais, culturais e políticas direcionadas às populações de seus bairros e da periferia urbana em geral. Este artigo pretende resgatar e apresentar um conjunto de informações a respeito da prática política, da concepção de mundo e da formação política de seis *rappers* ativistas brasileiros. Por meio do material reunido a partir de letras musicais e depoimentos registrados em sites, revistas e documentários, busco sustentar que a ação política e a forma pela qual se educaram faz com que os *rappers* ativistas apareçam, em determinadas circunstâncias, como *educadores da periferia*, na direção do papel que Antonio Gramsci conferiu aos intelectuais no processo que chamou de “progresso intelectual de massa”.

**Palavras-chave:** Educação não formal. Formação política. Periferia. *Hip-Hop*. *Rap*.

## **THE ACTIVISM OF RAPPERS AND THE “INTELLECTUAL PROGRESS OF MASS”: A GRAMSCIAN READING OF BRAZILIAN RAP**

### **Abstract**

Rappers are composers and singers of rap music style. Sometimes, these artists go beyond the boundaries of music and engage in care and political activities directed to populations of its neighborhoods and the urban periphery. This article aims to recover a set of information about the political practice, world view and political formation of six Brazilian activists rappers. Through the material gathered from musical letters and testimonials recorded on websites, magazines and documentaries, I intend to maintain that political action and the way in which rappers were educated causes activists rappers appear, sometimes, as educators of the periphery, in the direction of role that Antonio Gramsci gave to the intellectuals in the process that he called “intellectual progress of mass”.

**Keywords:** Non-formal education. Political education. Periphery. *Hip-Hop*. *Rap*.



## INTRODUÇÃO

*Rappers* são compositores e cantores do gênero musical *rap*, abreviação de *rhythm and poetry*. O *rap* é a união de dois elementos do *hip-hop* – *DJ* e *MC* –, movimento artístico e cultural que surgiu nos guetos de Nova Iorque no início da década de 1970, e que apresenta quatro elementos principais: 1) *break* – dança de rua –; 2) *grafite* – pintura de rua –; 3) *DJ* – responsável pela base musical –; 4) *MC* – mestre de cerimônia que conduz a apresentação por meio de rimas. (LEAL, 2007).

Ainda que os Estados Unidos tenham sido o país onde o *rap* se constituiu como componente do *hip-hop*, as raízes dessa expressão musical remetem à Jamaica da década de 1960. Os *toasters* jamaicanos – mestres de cerimônia que versavam sob o ritmo de batidas musicais – transitavam em carros equipados com aparelhagem sonora e, na forma de canto falado, expunham a situação de pobreza e violência que vivenciavam em *Kingston*. Em 1969, o *DJ* jamaicano *Kool Herc* emigrou para Nova Iorque, levou seu equipamento de som e popularizou no *Bronx* aquilo que viria a ser o *rap*. (HATCH, 2006; WALKER, 2008).

Nos Estados Unidos, o *MC* surgiu como o responsável por entreter e animar o público nas festas de rua – as *block parties* – com refrãos mais ou menos elaborados. A afirmação do *rap* como música de contestação ocorreu somente na década de 1980, especialmente com o rapper *Brother D* e os grupos *Grandmaster Flash & The Furious Five* e *Public Enemy*. Este último, com um discurso direcionado à defesa dos interesses da comunidade negra, passou a ser referência de opinião tanto para os integrantes do movimento *hip-hop* quanto para as pessoas que se identificavam com as temáticas abordadas e com os questionamentos realizados. (BAKER, 2006; BRADLEY; DUBOIS, 2010).

O movimento *hip-hop* emerge num contexto de reestruturação neoliberal da cidade de Nova Iorque, processo que se inicia em fins da década de 1960. O colapso da infraestrutura física e institucional ligada aos grupos sociais subalternos, a ampliação do desemprego, o crescimento dos bolsões de pobreza – compostos majoritariamente por negros e hispânicos – e o aumento das taxas de violência podem ser consideradas consequências de um processo de restauração do poder político-econômico das classes dominantes estadunidenses em que a dimensão corporativo-financeira avançou sobre as noções de bem-estar social. (HARVEY, 2008).

Nesse processo, os recursos públicos foram direcionados à criação de infraestrutura para negócios. E o desalojamento de populações residentes em áreas pobres e degradadas apareceu como medida corrente na execução de projetos imobiliários novos e lucrativos. O historiador norte-americano Mike Davis ressalta que o fogo foi um dos instrumentos utilizados pelo Estado no decurso da reforma urbana. A onda de incêndios entre 1974 e 1977, que ficou conhecida como “tempestade de fogo do Bronx”, teria sido precedida por medidas municipais de redução da estrutura do corpo de bombeiros, especialmente em postos localizados nos guetos. “A geografia da pobreza na cidade de Nova York depois da ‘desertificação’ da maior parte do Bronx e de partes do Brooklin se tornou altamente instável, quase explosiva”. (DAVIS, 2007, p. 449).



Esse quadro forçado de degradação progressiva dos bairros negros, efeito que o sociólogo francês Loïc Wacquant (2008) entende por “passagem do *gueto comunitário* ao *hipergueto*”, conjugaria três fatores principais: a) despacificação da vida cotidiana – aumento dos índices de crime contra a vida –; b) desdiferenciação social – esgarçamento do tecido organizacional dos bairros do gueto –; c) informalização econômica – diminuição da oferta de emprego e precariedade das políticas de auxílio social, promovendo o crescimento de atividades comerciais de toda ordem, inclusive no campo da ilegalidade.

Para Wacquant, o gueto negro, em sua forma tradicional, se apresentava como instituição de dupla face, pois, ainda que forjado com o propósito essencial de *confinamento* e *controle*, não deixava aparecer como organismo de *proteção* e *integração*. Associando hostilidade externa e afinidade interna, o isolamento fomentaria o intercâmbio social, a colaboração comunitária e a construção cultural autônoma. A constituição do hipergueto, por sua vez, se relacionaria com o enrijecimento das fronteiras físicas e com a dissolução do caráter comunitário das instituições internas do gueto, passando este a operar em boa medida como depósito de indivíduos e máquina política de banimento social. Com isso, é possível considerar a aglutinação nas *block parties* e o nascente movimento *hip-hop* como reação interna às tendências de despacificação e erosão das relações comunitárias na passagem do *gueto* ao *hipergueto*.

Na década de 1980, o *rap* extrapolou as fronteiras dos Estados Unidos e se difundiu pelos centros urbanos do mundo como expressão artística de negros e pobres. Entretanto, adquiriu particularidades de acordo com a tradição musical e as condições socioculturais das variadas localidades. Ainda que através das lentes de grandes veículos de comunicação o *rap* apareça hoje como fenômeno global razoavelmente homogêneo e frequentemente associado à proposta comercial norte-americana<sup>2</sup>, é preciso considerar as produções de *rappers* mundo afora que procuram manter níveis mais elevados de autonomia cultural e criticidade. (MITCHELL, 2001). Mas, nunca é demais registrar que mesmo na esfera do protesto social as expressões na forma *rap* não se manifestam de maneira uniforme, já que se encontram atravessadas pelo quadro artístico, cultural e político de cada região, além da visão de mundo de cada *rapper*.

No Brasil, a chegada de músicas e videoclipes de *rappers* norte-americanos contribuiu para o surgimento do *rap* no contexto dos *bailes black*, na década de 1980, na cidade de São Paulo – SP. (FÉLIX, 2000; YOSHINAGA, 2001). Embora atualmente seja perceptível o aumento de *rappers* e grupos de *rap* desvinculados do movimento *hip-hop* e mais ligados ao universo comercial, para aqueles que observam as pesquisas na área ou acompanham a produção musical de *rappers* de distintas regiões do país, é possível sustentar que o *rap* de denúncia social e articulado ao *hip-hop* ainda se manifesta em boa medida, característica forjada nos encontros, debates e apresentações que ocorreram na Praça Roosevelt – centro de São Paulo – no fim dos anos 80. A importância da mensagem contida nas letras musicais e o enfoque nos temas relativos às questões raciais, à pobreza e às formas de ação da polícia são elementos oriundos desse contexto.



Na década de 1990, a proliferação dos grupos de *rap* paulistano<sup>3</sup> foi acompanhada pela ampliação da capacidade organizativa de *rappers* e outros integrantes do movimento *hip-hop*. Essa organização se expressou na criação de *posses*<sup>4</sup> e coletivos de *hip-hop* voltados ao desenvolvimento de atividades artísticas e político-culturais na periferia de São Paulo. Após a experiência da Posse Sindicato Negro, na Praça Roosevelt, *rappers* participaram da estruturação da Posse Força Ativa e da Posse Aliança Negra, ambas na Cidade Tiradentes. Jovens artistas do *hip-hop* atuaram, ainda, na formação da Posse Conceitos de Rua, no Capão Redondo. A partir desse momento, foram fundadas *posses* em diversas cidades e regiões brasileiras<sup>5</sup>.

Um atributo notável das primeiras *posses* era o teor das propostas de ação, que, além de englobar a face artística, valorizava a dimensão cultural e formativa. Nesse sentido, eram práticas que resgatavam o legado dos movimentos populares urbanos das décadas de 1970 e 1980. (SPOSITO, 1994). Vale recordar que as Comunidades Eclesiais de Base, por meio de estímulos à ação direta, ao apoio mútuo e ao desenvolvimento de uma ética comunitária, já atuavam na organização dos bairros periféricos visando ao enfrentamento de arbitrariedades e violências sofridas pelos moradores. (SINGER, 1983).

Mas, ainda que o início do ativismo de *rappers* tenha refletido lutas anteriores e o próprio apoio do PT – Partido dos Trabalhadores –, também se inseria num terreno de refluxo das mobilizações populares na periferia. De acordo com Jair Pinheiro, “O final da década de 1980 não marca no calendário apenas o desfecho da abertura lenta, gradual e segura como planejara o governo Geisel, marca também uma mudança de conjuntura que altera completamente o quadro de referência para a ação dos movimentos”. (PINHEIRO, 2010, p. 435). O desmantelamento dos canais estatais voltados à promoção de serviços à classe trabalhadora foi justificado pelo discurso neoliberal da ineficiência do Estado. Logo, não se tratava nem de organização reivindicativa para efetivação de direitos, mas do discurso de uma suposta autonomia que responsabilizava os pobres pela resolução de seus problemas.

No lugar da pressão sobre o Estado pelo fornecimento dos bens e serviços urbanos, entra a mobilização comunitária em torno de projetos e o esforço para captação de recursos para execução desses projetos; no lugar do líder militante entra o assessor da organização não governamental [...]. (PINHEIRO, 2010, p. 435).

Nesse cenário, por sua nítida capacidade de mobilização no âmbito dos bairros periféricos, aproximam-se cada vez mais do *hip-hop* empresas, ONGs, partidos políticos e gestores públicos. Alguns *rappers* e coletivos circunscreveram suas práticas ao campo institucionalizado, atuando nos limites dos objetivos de órgãos e partidos aos quais se ligaram. Outros se mantiveram desvinculados de qualquer organismo exterior, sob o argumento da preservação do caráter autônomo da ação. E outros buscaram, ainda, formas de inserção que conciliassem obtenção de recursos e manutenção de alguma liberdade.

Fato é que ao participarem desses coletivos, ou mesmo atuarem individualmente, os *rappers* extrapolam as fronteiras da composição/expressão musical e se dedicam a atividades direcionadas às populações de seus bairros e da periferia urbana em geral. Campanhas informais de arrecadação de mantimentos, oficinas de *rap* para jovens, palestras e debates



em escolas e instituições prisionais, organização para trabalho institucionalizado, inserção em partidos políticos e vinculação a movimentos sociais estão entre essas atividades. Neste texto, considerando o encadeamento *produção musical-intervenção social*, me refiro a esses sujeitos como *rappers ativistas*.

O artigo pretende, assim, resgatar e apresentar um conjunto de informações a respeito da prática política, da concepção de mundo e da formação política de seis *rappers* ativistas brasileiros: Dexter, MV Bill, Preto Zezé, Mano Brown, Gas-Pa e Eduardo<sup>6</sup>. Por meio do material reunido a partir de letras musicais e depoimentos registrados em sites, revistas e documentários, busco sustentar que a ação política e a forma pela qual se educaram faz com que os *rappers* ativistas apareçam, em determinadas circunstâncias, como *educadores da periferia*, na direção do papel que Antonio Gramsci conferiu aos intelectuais no processo que chamou de “progresso intelectual de massa”.

## **AÇÃO E VISÃO POLÍTICA**

Ouvi muitas vezes em canções e em conversas informais com *rappers* que o propósito do *hip-hop* é contribuir com a luta pela mudança e melhoria das condições de existência dos oprimidos. “Revolução”, inclusive, é um termo empregado com frequência nas letras musicais e falas de *rappers* ativistas. Entretanto, quando se observa com algum cuidado suas práticas e concepções de mundo, nota-se que, a despeito do horizonte comum que almeja o fortalecimento do movimento *hip-hop* e a elevação do nível de vida na periferia urbana, não é adequado atribuir ao ativismo de *rappers* um caráter homogêneo, pois entre ações e objetivos é possível identificar variações nas concepções e posturas de diferentes *rappers* e coletivos de *hip-hop*.

Por exemplo, Marcos Fernandes de Omena, o Dexter, é conhecido por composições que retratam suas vivências na periferia de São Bernardo do Campo e nas penitenciárias do estado de São Paulo, onde esteve recluso durante 13 anos. Sua trajetória no *hip-hop* teve início no ano de 1990, quando criou o grupo de *rap Snake Boys*, posteriormente nomeado Tribunal Popular. Em 1998, foi preso por assalto à mão armada. Contudo, mesmo cumprindo pena no Carandiru, fundou, ao lado de Afro-X, o grupo 509-E. Em 2005, já em carreira solo, lançou o premiado disco “Exilado sim, preso não”, que trouxe canções como “Fênix” e “Sou função”.

Na prisão, em parceria com o coletivo Periferia Soberana e o Instituto Crescer, Dexter participou da elaboração e do desenvolvimento do projeto “Como vai seu mundo?”, realizado dentro do sistema carcerário, na Penitenciária José Parada Neto, Guarulhos-SP. Em entrevista ao portal *Soul-arte*, Eduardo Bustamante, um dos idealizadores da iniciativa, explicou a orientação geral do projeto:

Criado por mim e pelo Dexter em 2010, a pedido de um juiz que era o corregedor da Comarca de Guarulhos na época, o Projeto CVSM é uma proposta de política pública para a ressocialização efetiva de cidadãos que cumprem pena nos estabelecimentos carcerários do Brasil. O Dexter ainda cumpria pena na unidade,



e como eu cuidava de grande parte dos seus negócios e tinha uma vasta experiência com projetos, juntei-me a ele neste desafio. Começamos a executar o projeto em janeiro de 2011. (ANGELO, 2013).

Bustamante conta que, no início, o plano de trabalho consistia na promoção de oficinas ligadas aos elementos do *hip-hop*. Com a libertação de Dexter, ainda em 2011, e o encerramento do primeiro ciclo semestral das atividades, os organizadores ampliaram o leque das intervenções, convidando artistas e personalidades de outras áreas.

Toda semana levávamos alguém para promover uma atividade de reflexão e proposição. Essas atividades eram das mais variadas possíveis, mas sempre envolvendo arte, comunicação e política. Por lá passaram nomes como Edi Rock e KL Jay, João Pedro Stédile (líder do MST), Mano Brown, Diogo Todé (artista plástico de Recife), Nelson Maca e muitos outros que fizeram desta proposta uma ação coletiva pioneira. (ANGELO, 2013).

Aos 42 anos de idade, e de modo paralelo ao trabalho musical, Dexter realiza palestras em penitenciárias de diferentes estados brasileiros. “A gente não ganha nada pra fazer, a não ser a satisfação de ver as pessoas mudando o curso de suas vidas”. (HIP-HOP..., 2012). Tal mudança de vida passaria pelo abandono das relações e experiências no crime e pelo desenvolvimento de certa consciência política. Em entrevista concedida ao portal *Rap nacional*, no ano de 2011, Dexter esmiúça suas motivações e objetivos principais:

O *hip-hop* é uma religião, é um movimento, uma cultura, uma base enraizada no mundo todo, em especial nas periferias, nas favelas e nos guetos, mas que hoje também está nos asfaltos. Um movimento que vem crescendo a cada dia, a cada instante. É uma cultura que conseguiu reunir milhões de jovens que, ao invés de estarem roubando, traficando, cometendo delitos, estão cantando, estudando, planejando seu futuro de uma forma brilhante, expressando seus pensamentos através do grafite, da dança, da música. Enfim, é uma cultura que conseguiu, que consegue, tirar as pessoas da marginalidade, da criminalidade. É uma cultura que faz com que as pessoas comecem a pensar, a raciocinar, que sintam vontade de voltar a estudar, a respeitar mais seus pais, suas mães. É uma cultura sem igual, que conseguiu reunir milhares de pessoas para falar de consciência política, racial, social, para falar de diversos assuntos muito importantes para nossa sociedade. (DEXTER, 2011).

Não é somente por meio de relações diretas de diálogo e assistência que o ativismo de *rappers* é constituído. O anseio de melhoria das condições de vida na periferia, presente na prática militante desses sujeitos, pode se expressar de outras formas e envolver a existência de diferentes mediações. Alex Pereira Barbosa, o MV Bill, além de *rapper*, é escritor, produtor, cineasta e apresentador de televisão. Morador da Cidade de Deus, famosa área da zona oeste do Rio de Janeiro, iniciou sua trajetória musical na década de 1980, como compositor de samba. Seu primeiro trabalho no *rap* foi o disco “CDD mandando fechado”, de 1998. Dois anos mais tarde, lançou o emblemático álbum “Traficando informação”, que trouxe a polêmica canção “Soldado do morro”, cujo videoclipe exibiu grupos de jovens armados em morros cariocas.

Com seis trabalhos musicais gravados, MV Bill tem no currículo livros como “Cabeça de porco”, “Falcão: meninos do tráfico” e “Falcão: mulheres e o tráfico”. Não se



pode esquecer também que o *rapper*, ao lado de Celso Athayde, é um dos fundadores da CUFA – Central Única das Favelas –, ONG – Organização Não Governamental – criada em 1999 e voltada ao fomento da produção cultural de jovens pobres. Atualmente, a CUFA está presente em todos os estados brasileiros e em aproximadamente 15 países.

Em entrevista, MV Bill comentou sobre a criação e o desenvolvimento da entidade: “A CUFA foi uma instituição que eu ajudei a criar e que utilizava-se muito do discurso do *hip-hop*: falar de mudança, de injustiça social e de preconceitos. Foi ela que me deu a oportunidade de praticar tudo aquilo que eu discursava”. (TAVARES, 2012). E complementou: “Começamos no Rio e logo ganhamos braços. Crescemos e hoje estamos em 27 estados caminhando com as próprias pernas”. (TAVARES, 2012). Sobre seus objetivos, o *rapper* asseverou que é guiado pela causa da ocupação dos espaços negados aos negros no Brasil.

As metas divulgadas pela CUFA apontam para o mesmo alvo. Segundo o site oficial da organização, priorizar o negro, democratizar o acesso à cultura, gerar oportunidades e inserir socialmente o jovem da favela são as referências principais<sup>7</sup>. E para o alcance de tais metas, os caminhos trilhados pela CUFA e por MV Bill passam, muitas vezes, por relações e parcerias com governos, empresas e veículos de comunicação. Em 2008, indagado se sua inserção na grande mídia representava avanço ou cooptação, o *rapper* sustentou a seguinte posição:

Eu sempre vi a mídia, de um modo geral, como uma via de mão dupla. Eles se beneficiam, mas o meu discurso também se beneficia. Eu vejo todas essas inserções na mídia de forma positiva. De certa maneira, estamos ajudando a reescrever parte da história da TV brasileira. Não acho que aparecer em um lugar como a Globo seja um ponto negativo, muito pelo contrário, a gente ajudou a empretecer um pouco mais a TV. (PORTA..., 2008).

A presença de MV Bill na grande mídia não foi a única atitude que gerou controvérsias. O fato de a Rede Globo ser uma das parceiras formais da CUFA também repercutiu dentro e fora do movimento *hip-hop*. Eis a posição do *rapper* com relação à polêmica:

Foram críticas vindas de pseudorrevolucionários do *hip-hop* e alguns débeis mentais de faculdade, que se acham revoltados e consideram que uma emissora é culpada por tudo o que acontece no país. Eu, pelo contrário, não acho que nenhuma delas é melhor ou pior que outra. Todas elas têm uma forma linear de nos tratar. Isso vai desde a emissora mais popular até a mais musical. Todas elas têm o mesmo padrão de beleza, a mesma forma de se dirigir às pessoas de forma desrespeitosa. Não dão os espaços necessários para os afro descendentes e periféricos. [...]. Eu procurei achar espaços nos lugares que eu não precisava me moldar. Não precisava mudar meu discurso, não precisava mudar minha pessoa para poder me encaixar dentro dos padrões. [...] Antigamente, eu falava só pros “calça larga” que nem eu, o pessoal do *hip-hop*. Hoje eu falo pra você, falo pra minha mãe, falo pros filhos dos meus amigos. Aí o pessoal fala que o Bill mudou, que ele era mais pesado. Claro que era! Eu falava pra mim mesmo. Então eu podia falar qualquer coisa. Hoje eu falo para um pai de família. Então meu discurso não precisa ser modificado, ele tem que ser amadurecido. (PORTA..., 2008).



As preocupações do *rapper* carioca orbitam a questão racial. Antes da criação da CUFA, MV Bill e Celso Athayde, inclusive, trabalharam na construção de um partido político negro, o Partido Popular Poder para a Maioria – PPPomar. Com o apoio de artistas como Mano Brown, Rappin Hood e Leci Brandão, a proposta teve mais de 50 mil assinaturas de adesão no início. Porém, as exigências formais que envolvem a formação e o registro de um partido fizeram com que a iniciativa definhasse.

Eu tenho muito problema com partidos, porque toda vez que eu ia procurar um eles me indicavam para uma “ala” que cuida do Movimento Negro. Ora, eu não quero apenas uma ala de um partido, eu quero um partido inteiro. Então eu comecei a formular a ideia do PPPomar, que era para ser um partido destinado a colocar o problema racial em pauta. O problema é que existia uma burocracia muito grande para criar o partido, e nós acabamos deixando ele meio de lado e se concentrando na CUFA. (PORTAL..., 2008).

Francisco José Pereira, conhecido no movimento *hip-hop* como Preto Zezé, é o atual presidente nacional da CUFA. *Rapper* do grupo Comunidade da Rima, de Fortaleza-CE, está no *hip-hop* desde 1992. Aos 39 anos, já foi membro da Frente Brasileira de Hip-Hop e coordenador da CUFA/Ceará. Em entrevista, Preto Zezé afirma que a fundação da CUFA em Fortaleza respondeu à necessidade de expansão das intervenções políticas, até então organizadas somente ao redor do *hip-hop*. “O rap pregava uma revolução, mas na prática ninguém fazia nada pra essa revolução acontecer”. (SANCHES, 2011).

O objetivo principal de seu ativismo consiste em fomentar o protagonismo dos negros para a ocupação dos espaços sociais e de poder historicamente vetados.

Chego na Suécia, tem mais preto na televisão e na publicidade que no Brasil, eu não entendo porra nenhuma! Tomei um choque vendo os pretos apresentando programa de TV num país nórdico. Um monte de preto na TV, em propaganda de banco, cargos públicos de influência, num país dos brancos. Aí você chega na Bahia ou no Maranhão, que é o estado mais preto do Brasil, e os pretos nunca foram direção de poder em nada. (SANCHES, 2011).

As estratégias de ação defendidas por Preto Zezé apontam para a negociação como forma adequada de conquista das metas políticas. “Achar que todo mundo que divergiu comigo é ‘playboy branco’. Estou fora. Na CUFA a gente mantém a essência de preto, mas não é o xingamento do sistema que vai mudar. Não, é agora o empoderamento real dos pretos”. (SANCHES, 2011). Tal política de empoderamento, na leitura do *rapper* cearense, iniciou-se com a eleição de Luiz Inácio Lula da Silva à presidência da república. A inclusão de negros e pobres no ensino superior via sistema de cotas e PROUNI – Programa Universidade para Todos – seria, de certo modo, expressão disso.

Muitos pretos também são contra. Eu também sou contra, só que não tem nada melhor. O cara quer que o pretinho fique esperando, até melhorarem a educação no Brasil? Para com isso! Qual é a universidade menos racista do Brasil? A universidade privada, porque o preto que trabalha vai lá pagar e estuda à noite. Como é que o Lula ia botar os pretos na universidade? Não tinha jeito, cara, no Brasil não tinha jeito. Ah, o ideal seria fortalecer a educação pública. Quantos anos ia demorar isso? (SANCHES, 2011).



E seguindo com uma avaliação geral dos dois primeiros mandatos do PT, o *rapper* conclui:

O que se demonstra na Dilma é a continuação que precisamos avançar. O Lula fez uma união no país, o que a socialdemocracia não fez na Europa. E aí a direita foi, avançou e ganhou. A Europa não quis promover um pacto, a direita ganhou. Lula pegou o presidente da Sadia e pôs dentro do governo. Promoveu um pacto, acabou, liquidou, fez injunção política, fez avanços no Brasil compondo com a direita brasileira, com setores industriais. E Dilma é a continuidade, agora é começar a limpar o bonde. (SANCHES, 2011).

Mano Brown, *rapper* historicamente atuante em projetos sociais e intervenções culturais na periferia paulistana, além de debatedor em eventos do movimento *hip-hop* e do movimento negro, é considerado por Preto Zezé– e por muitos – o artista que mais influenciou na constituição da tradição do *rap* nacional, cujo traço marcante é a denúncia do conjunto de espoliações que negros e pobres sofrem cotidianamente nas cidades.

Integrante do grupo Racionais MC's, a poesia do *rapper* alcançou diferentes regiões do país, criticando em forma estética a violência que permeia a sociedade brasileira. É o que também constata o antropólogo Ricardo Teperman, que destaca a abrangência do impacto das produções de Mano Brown e do Racionais no universo dos jovens pobres brasileiros. Na entrada dos anos 1990, num contexto marcado pelo arrefecimento do movimento popular, por expressivos índices de violência urbana e por certa diluição mercadológica da unidade político-estética que a MPB conquistara em décadas anteriores, o Racionais teria despontado, “[...] captando a experiência brasileira com sua lente original”. (TEPERMAN, 2015, p. 67).

Ao contestar a visão cordial e conciliatória que estrutura o mito da democracia racial brasileira, o grupo teria sido capaz de criar um campo de identificação não mais ancorado na imagem do pobre alegre e festivo, mas do preto, pobre e periférico que não aceita a subjugação e revida.

As letras do Racionais atacam a perpetuação da desigualdade, o racismo, a violência policial e outras mazelas da sociedade brasileira. E o fazem assumindo um posicionamento claro numa estrutura de classes, em franca oposição ao que eles próprios entendem como classe dominante. (TEPERMAN, 2015, p. 78).

A capacidade do grupo em articular questão racial e de classe numa postura agressiva e intransigente, na leitura de Teperman, conferiu à prática inicial do Racionais um caráter revolucionário. Afinal, os artistas da periferia paulistana teriam chegado a um lugar de destaque no cenário cultural nacional recusando os símbolos da burguesia, propondo enfrentamentos e se mantendo independentes dos mecanismos hegemônicos de produção, o que não os isentou de experimentar constantemente “[...] a contradição entre ser uma *cultura de rua* e, ao mesmo tempo, ser um valioso *produto de mercado*”. (TEPERMAN, 2015, p. 73, grifo do autor).

Se os anos 90 foram marcados por um nítido antagonismo racial e de classe na prática artística e política de Mano Brown, não se pode negar que o findar da última década apontou



para certa flexibilização no discurso do *rapper*. A ênfase nos temas políticos e a oposição a contratos com grandes gravadoras e empresas do ramo de entretenimento foram pontos revistos. Essa nova linha de ação foi registrada em entrevista concedida por Mano Brown à Revista Rolling Stone, em 2009. Com relação à introdução de novas temáticas nas canções, o *rapper* declarou: “Não vou mais traçar retrato de lugar nenhum para ninguém. Muito menos para os ricos. Eu não vou mais mapear minha quebrada para os caras. Não vou lavar roupa suja para eles ouvirem”. (MANO BROWN, 2009). Em outro momento, afirmou sentir-se refém das palavras e do *rap*, sendo obrigado a seguir uma cartilha ditada pela opinião pública, e não por ele. “Aquele Mano Brown virou sistema viciado, uma estátua óbvia demais. Pergunta tal coisa que ele vai responder tal coisa. Eu estava mapeado e rastreado”. (MANO BROWN, 2009).

Refletindo sobre essa fala de Mano Brown, imagino que, no nível íntimo e pessoal, não deva ser fácil sustentar o peso de ser considerado por muitos a grande voz dos oprimidos brasileiros. Afinal, camisetas do Racionais MC’s vestem negros e pobres marginalizados em todas as partes do país. Como já escrevi em outra ocasião, seu *rap* ecoou em favelas, prisões e meio rural, aparecendo, de fato, como consta em “Vida loka I”: o “[...] cântico dos louco e dos romântico”. (RACIONAIS MC’s, 2002a). Em contrapartida, mesmo recusando qualquer posição de liderança, a responsabilidade de representar milhões nunca foi ignorada pelo *rapper*. Tanto que na música “Negro drama”, Brown reconhece ser o “[...] louco que não pode errar”. (RACIONAIS MC’s, 2002b). Talvez o desgaste em viver para responder continuamente à tamanha pressão o tenha levado a repensar posturas e comportamentos. “Eu queria ser mais um. Mais uma roda, não o maquinista. Não dá para nascer Bob Marley todo dia, não dá para nascer Tupac ou Lula todo dia” (MANO BROWN, 2009), confessou o artista.

Mano Brown e o Racionais já vinham se aproximando da chamada “nova escola”<sup>8</sup> no *rap* nacional e manifestando posturas mais maleáveis quanto a contatos e negociações com empresas do ramo fonográfico, esportivo e de entretenimento. Ice Blue parece ser uma voz forte no que diz respeito à inserção comercial do grupo. “Sempre digo ao Brown: ‘Temos de parar para ouvir quem quer que seja, mesmo que amanhã a gente vá falar não. Foi assim quando assinamos contrato com a Sony para distribuir um disco nosso. Não deu certo, já era. Cada um para o seu canto’”. (ICE BLUE, 2009). Cito como exemplo a parceria firmada em 2008 entre o grupo e a Nike para o lançamento da mixtape “O jogo é hoje”. Sobre a produção do álbum, Mano Brown argumentou que o negócio rendeu uma quantia financeira elevada ao grupo, sendo que grande parte dos recursos teria sido investido na própria indústria do *rap*. “Precisamos evoluir nesse nosso movimento de música”. (MANO BROWN, 2009). Todavia, não deixou de sublinhar que *aberto* não seria termo adequado para a sua nova postura. “Vamos colocar uma explicação para isso: tudo que for para um benefício coletivo, um progresso autos sustentável, estou aí para ouvir. Nada que seja escravagista, nada que seja paternalista do rico para o pobre”. (MANO BROWN, 2009).

Gas-Pa, morador de Padre Miguel, no Rio de Janeiro, é *rapper* do grupo O Levante. Ao lado do *rapper* Mimil, tem dois discos lançados: “Temeremos mais a miséria do que a morte” e “Estado de direito, Estado de direita”. Integra, ainda, o coletivo Lutarmada,



composto pela fusão de artistas e militantes de um *hip-hop* autodenominado “combativo” e que promove atividades de formação política e cultural em áreas pobres do Rio de Janeiro.

Em entrevista publicada no portal *Central Hip-Hop*, em 2011, Gas-Pa traçou um diagnóstico do ativismo no *hip-hop* brasileiro. Distante de uma leitura entusiasmada, o *rapper* observou de modo crítico o cenário da militância e da organização política do *hip-hop* nacional ao longo da década de 2000.

Isso aí está triste! Hoje existe um *hip-hop* que conseguiu se organizar nacionalmente, mas todos sob influência de partidos de centro-direita (PCdoB e PT) e, no caso da CUFA – que eu acho ainda pior –, com aliança com qualquer governo. Até do DEM, como aconteceu aqui no Rio de Janeiro. O *hip-hop* brasileiro já foi vanguarda da juventude rebelde de periferia, e hoje come na mão dos governos. Virou quase tudo ONG. No Brasil, são Organizações Não Governamentais via governos. (GAS-PA, 2011).

A crítica de Gas-Pa é dirigida, principalmente, à integração política do *hip-hop*. O nível de comprometimento do movimento com partidos e governos, processo intensificado a partir da eleição de Lula, teria levado os ativistas a posicionamentos cada vez mais distantes dos interesses essenciais da classe trabalhadora. Como exemplo, o *rapper* discute a questão da ocupação militar do Complexo do Alemão, em 2010, no Rio de Janeiro.

O resultado disso é possível ver na operação militar realizada no Alemão/Cruzeiro. Dei um *rolê* nos sites das organizações de *hip-hop* e nenhuma delas se pronunciou. Uma operação daquela importância e o *hip-hop* se calou. Se o *hip-hop* se pronunciasse em favor da favela, ficaria mal com o governo e, se se pronunciasse em favor do governo, ficaria mal com a favela. Nesse caso, então, a omissão é a melhor saída pra quem tem rabo preso. O mais curioso foi o site da CUFA. Pra não passar em branco, o Celso botou uma coletânea de recortes de entrevistas antigas de várias personalidades ligadas à arte ou à política, falando de segurança pública. Mas isso não é de agora. Desde que o Lula começou a distribuir Pontos de Cultura, *fodeu*. (GAS-PA, 2011).

Outra situação exposta por Gas-Pa diz respeito ao apoio da Nação Hip-Hop/Brasil e do MHHOB à intervenção militar brasileira no Haiti, fato que teria revelado a gravidade dos rumos tomados pelas grandes organizações do *hip-hop* nacional.

O MHHOB aderiu à campanha “Pense no Haiti. Zele pelo Haiti”. Mas, segundo algumas de suas lideranças, eles aderiram à campanha mesmo sendo contra a missão militar no Haiti. Em primeiro lugar, não queriam deixar o Nação sozinho nessa e perder a disputa por prestígio junto ao governo. Em segundo lugar, pra não se chocar com o governo e pôr em risco os kits dos Pontos de Cultura, que ainda não haviam recebido. (GAS-PA, 2011).

A posição do *rapper* é categórica quanto aos prejuízos políticos trazidos pelas relações entre movimento *hip-hop* e governos ao longo dos anos. De um lado, a presença conveniente de partidos em organizações juvenis cuja influência na periferia é considerável. De outro, coletivos de *hip-hop* que se alinham a diretrizes questionáveis para a obtenção de benefícios específicos. A gama de concessões da parte das lideranças do movimento teria



conformado um cenário político-organizativo em que a perspectiva de classe teria sido ofuscada no *hip-hop*.

No momento em que se discutia a entrada ou não do MHHOB nessa campanha, nós fazíamos algumas críticas ao governo Lula, e muitas vezes essas críticas eram respondidas com argumentos do tipo “nunca tivemos um presidente que desse atenção ao *hip-hop*, agora que temos um governo que nos dá ouvidos vocês vão criticar?” Hoje, esse *hip-hop* se troca por uma foto e um aperto de mão! Em 2005, o Lutarmada fez um evento pela retirada das tropas do Haiti e denunciou aqueles militares que foram pra lá. Os militares usavam o povo favelado haitiano como cobaia pra treinar operações em favelas. Pra atuar nos morros do Rio de Janeiro. Na época, muita gente riu de nós. Eis que na invasão do Alemão/Cruzeiro toda imprensa divulga que parte daqueles militares que participavam da operação esteve no Haiti. E não é só isso. Eles também estão habilitados pra atuarem na Tropa de Infantaria Leve, em Campinas. Em três horas, no máximo, eles se deslocam pra qualquer lugar do país onde esteja ocorrendo algum conflito político-social. Se quiserem podem rir de nós agora também... O *hip-hop* no Brasil está bem militante, mas em prol do projeto do inimigo. (GAS-PA, 2011).

Os objetivos políticos que Gas-Pa almeja se põem para além dos anseios de negociar recursos para a prática dos elementos artísticos do *hip-hop*, ou mesmo de fortalecer economicamente e popularizar o movimento. Indagado sobre o mundo que sonha para as gerações futuras, o *rapper* respondeu:

Um mundo onde o alimento exista pra matar a fome, e não pra enriquecer ninguém; onde medicina exista pra salvar vidas, prevenir e curar enfermidades, e não pra enriquecer ninguém; onde a arte e o esporte existam pra trazer prazer e saúde física e mental, e não pra enriquecer ninguém; onde a solidariedade não seja uma mercadoria vendida nas prateleiras das ONGs; onde a informação não seja uma mercadoria e nem uma ferramenta de manipular as mentes; onde a educação sirva para se formar seres humanos dignos e plenos, e não para enriquecer ninguém; onde não exista mais dominados e dominantes, por razão nenhuma. (GAS-PA, 2010).

Por fim, o *rapper* paulistano Eduardo, ex-membro do grupo Fação Central, é conhecido pela contundência de suas composições. Em 2000, o Departamento Técnico de Inquéritos Policiais e Polícia Judiciária vetou a exibição do videoclipe da música “Isso aqui é uma guerra”, lançada por seu grupo em 1999, no álbum “Versos sangrentos”. A decisão foi motivada pela intervenção de promotores do GAECO – Grupo de Atuação Especial e Repressão ao Crime Organizado –, que alegaram que o material incitava a prática de sequestros e roubos.

Na época, Eduardo argumentou que a interpretação dos acusadores fora equivocada, na medida em que deixou de captar a mensagem central da obra, que consistia em denunciar a profunda desigualdade social brasileira. No ano seguinte, o disco “A marcha fúnebre prossegue” traria duas músicas em resposta à proibição. “Pode censurar, me prender, me matar / Não é assim, promotor, que a guerra vai acabar” (FACÇÃO CENTRAL, 2001a),



cantava o *rapper* no refrão de “A guerra não vai acabar”. E sem se intimidar com ameaças e constrangimentos, o *rapper* ratificava sua intransigência política com o lançamento da canção “Sei que os porcos querem meu caixão”: “Denunciei sem medo a guerra civil brasileira / Obrigado favela pelo F.C na camiseta / Oficial de justiça não apreendeu meu cérebro / Dentro e fora da cadeia, locutor do inferno / Sou periferia em cada célula do corpo / Por isso uma pá de porco tá me querendo morto”. (FACÇÃO CENTRAL, 2001b).

Noções de ruptura política são constantes nas formulações e declarações de Eduardo. Em entrevista ao portal *Rap nacional*, ainda em 2009, o artista identifica os objetivos que deveriam orientar aqueles que fazem parte do universo do *rap*. Seus propósitos orbitam a meta de contribuir para o desenvolvimento intelectual e cultural da periferia, em contraposição às manifestações mercantilizadas que vem crescendo no *hip-hop*.

O que eu posso dizer é o seguinte: irmão, se o teu sonho é ser o *pop star* que por intermédio da música compra carros do ano, joias, apartamentos, come uma pá de mina e ter uma vida glamorosa, esquece, que o seu caminho não é o *rap*. Agora, se o teu propósito é elevar o nível cultural e social da sua gente, se teu sonho é mudar radicalmente a vida das pessoas enclausuradas nos campos de extermínio e nos campos de trabalhos forçados, demorou, pode colar que o *rap* é o seu lugar. Quanto mais manos nós tivermos com doses cavalares de indignação no peito e de amor e preocupação com o próximo, mais forte nós estaremos como músicos, como pessoas e como movimento. (EDUARDO, 2009).

A preocupação com a formação intelectual e política dos subalternos da sociedade se manifesta tanto nas letras musicais quanto nas ações militantes de Eduardo, que desenvolve trabalho educacional com internos da Fundação Casa e ministra palestras na periferia paulistana. Em atividade realizada no ano de 2013, no município de Embu-Guaçu-SP, o *rapper* conversou com moradores do bairro Chácara Flórida sob uma tenda montada na rua. O artista iniciou sua fala reconhecendo que momentos como aquele, de fato, não eram tão comuns, já que na maioria das vezes as pessoas se aglomeram na rua apenas para falar de futebol ou coisas triviais. No entanto, seria um dia especial, no qual falariam sobre “questões sociais”. Paulatinamente, jovens e adultos foram tomando a rua e dirigindo perguntas a Eduardo, que discorreu sobre diversos temas.

Pra quem olha de longe vê ali um mano trocando ideia. Tinha 50, 60 pessoas, uma garoa num domingo à tarde. Mas as revoluções acontecem dessa forma. Por exemplo, eu sempre falo da Fundação Casa porque eu sempre vou muito lá. Eu fui outro dia lá e o diretor falou pra mim: “Porra, você vem aqui, mas os moleques são violentos.” Eu falei: eu não acredito nisso porque quando eu olho pra cada um deles eu me vejo na mesma idade. Só não fui preso porque dei sorte, mas roubava, usava droga. Aí, tamo lá trocando ideia, de repente tava falando sobre política. Passou cinco minutos e um menino de um lado falou pro outro uma questão social. O de lá respondeu. Eu fiquei em silêncio e eles começaram a falar sobre política. Aí eu deixei, 10 minutos, 15... Aí eu falei: e aí diretor? Se você bater eles vão reproduzir violência. Falando de política, olha só a reprodução do que é. Então, é acreditar no povo! (EDUARDO, 2013).

A intervenção de Eduardo parece privilegiar uma dimensão comunitária, ou seja, estar na periferia e em contato com seus iguais já conteria em si a totalidade da proposta, o



que não significaria simplesmente tomar o imediato pelo imediato. Dentro de tal perspectiva, ascensão social e ocupação de espaços formais de manifestação da atividade política não se poriam necessariamente como objetivos de sua prática. Formação política e auto-organização, sim. Essa visão se torna mais clara quando se nota a reação do *rapper* ao ser questionado sobre a possibilidade de se candidatar a algum cargo político.

Eu acho que eu faço mais diferença estando aqui num dia como esse, trocando essa ideia. Porque nós precisamos de uma base política. Não precisamos de um salvador da pátria. Porque a engrenagem é completamente corrompida. Não adianta eu ter a ilusão que eu, chegando lá sozinho, vão votar os meus projetos. [...] Então, você precisa de uma base política. E a base política é o quê? É toda a periferia entender que precisa estudar política. Entrar em partidos políticos, fazer e exercitar a política realmente, porque ela tá aqui nesse exato momento, a gente respira política. Aquilo que a gente veste, onde a gente mora, a maneira que a polícia enquadra, aonde a gente trabalha, o que a gente come, tudo é política, só que um só não vai mudar, a gente precisa de todas as pessoas. [...] Por isso eu digo que a revolução não é feita pelo cara que tá com o microfone. De repente eu posso até puxar o bonde, posso até ser o cara que estimula, que chega e fala: mano, vamo lá e pá! Só que eu preciso de todo mundo nessa marcha, entendeu? Pra ter uma mudança real. (EDUARDO, 2013).

Finalmente, a questão das políticas sociais dos governos Lula e Dilma não deixou de aparecer nas discussões realizadas na Chácara Flórida. O programa Bolsa Família e a ascensão da chamada “classe C” também fizeram parte dos temas abordados pelo *rapper* Eduardo.

Na verdade, o assistencialismo é um programa de governo justamente pra te manter no cativeiro dele. Porque quem quer fazer uma revolução realmente, quem quer fazer o povo crescer financeiramente e intelectualmente, não dá R\$ 120,00, R\$ 200,00, não dá assistencialismo. Até porque um salário decente pro povo seria em torno de R\$ 3.000,00. Um salário constitucional, que atendesse o artigo cinco e seis da constituição. Então, o presidente da república, que é um presidente que tinha vindo do povo, ele não tem que fazer assistencialismo eleitoreiro, ele tem que fazer transformação real. É o que eu sempre falo: eu não quero bolsa família, bolsa escola, bolsa aluguel. Eu quero os meus direitos sociais, civis, meus direitos humanos na prática e não na teoria. Porque hoje, pra nós, só confiam num tipo de texto, é o do código penal. A constituição é bonita, a Declaração dos Direitos Humanos é tudo bem escrito, mas na periferia só funciona um código, o código penal. (EDUARDO, 2013).

Vimos até aqui, no campo das percepções desses, *rappers* ativistas, ações motivadas, basicamente, por um descontentamento com a precariedade das condições de vida na periferia. Nesse sentido, fazer algo em benefício dos iguais – ou dos “manos” – surge como anseio comum aos militantes. Contudo, foi possível observar também aquilo que os diferencia. Refiro-me à maneira pela qual esse anseio é traduzido em objetivos e estratégias, gerando diagnósticos e práticas distintas quando analisamos um ou outro *rapper*. De todo modo, fica nítida a disposição em interferir artística e politicamente com vistas à transformação da realidade de pobres e negros brasileiros.



## FORMAÇÃO POLÍTICA

O *hip-hop*, muitas vezes, é visto apenas como iniciativa irrelevante de jovens pouco informados<sup>9</sup>. Porém, não é exagero afirmar que, ao longo do tempo, as denúncias, os questionamentos e as sugestões difundidas por *rappers* em canções e atividades culturais foram capazes de produzir apreciável dinâmica educativa<sup>10</sup>. A prática artística e política dos *rappers* não soou no vazio. Ainda que heterogênea e, por vezes, ambígua, foi recebida, suscitou conflitos e incrementou a visão política de milhares de jovens habitantes das periferias brasileiras.

Esse impacto formativo foi percebido pela psicanalista e pesquisadora Maria Rita Kehl, que, constatando a influência que a música e o agir político do grupo Racionais MC's teve no âmbito da juventude periférica brasileira nas últimas décadas, expôs:

Há uma mudança de atitude, que partiu dos *rappers* e pretende modificar a auto-imagem e o comportamento de todos os negros e pobres do Brasil: é o fim da humildade, do sentimento de inferioridade que tanto agrada à elite da casa grande, acostumada a se beneficiar da mansidão. (KEHL, 2008, p. 71).

Ao pesquisar os significados da produção cultural contemporânea na periferia paulistana, o sociólogo Tiarajú Pablo D'Andrea sublinhou a participação da narrativa formulada pelo Racionais na construção de uma nova subjetividade entre os jovens da periferia. Subjetividade ancorada no “orgulho de ser periférico” e expressa, entre outras situações, no surgimento de uma série de iniciativas e coletivos artísticos e culturais nos bairros pobres de São Paulo a partir dos anos 1990.

Os Racionais MC's canalizaram anseios e expectativas de sua classe como nenhum outro ator social do período. Eles expressaram uma geração, aumentando a estima quando essa população necessitava estima, doando sentido quando os sentidos se embaralhavam e organizando referências quando as referências eram poucas. Mais que formadores de opinião, foram os principais expoentes de uma nova forma de enxergar os territórios da pobreza no Brasil, e por extensão, o próprio Brasil. (D'ANDREA, 2013, p. 27).

Analisando o *rap* também a partir do grupo paulistano, o estudioso da história da canção popular brasileira, Walter Garcia (2006, 2007), argumenta que as músicas de Mano Brown, Edi Rock, Ice Blue e KL Jay proporcionam ao ouvinte a possibilidade de experimentar, observar e criticar a violência que permeia a sociedade capitalista por meio de um trabalho de organização da experiência concreta numa forma estética. Nesse sentido, ressalta a capacidade do grupo em ajustar o que chamou de “técnica de feitura” à experiência representada. O pesquisador reconhece que a mensagem contida no *rap* é, por si mesma, capaz de trazer conhecimento e comunicar certa visão da realidade, entretanto, no que se refere ao aspecto artístico, o valor da obra do grupo estaria no fato de a crítica social presente no conteúdo das letras aparecer sob uma forma adequada à representação dessa realidade. Para Walter, o contato com o conjunto de elementos que configura a obra – incluindo estilo musical, contexto de produção/difusão e recursos artísticos utilizados – é o que permitiria ao receptor *sentir e refletir* a partir do objeto construído.



Quando bem-sucedida, a forma adquire *valor intrínseco* por nos oferecer *entretenimento, atrativo, prazer*, junto de *conhecimento* sobre a linguagem da própria obra e sobre a vida social. E o ouvinte participa desse jogo quando abandona a preguiça e aceita o desafio de elevar sua sensibilidade e sua inteligência à altura do grau de elaboração a que foi submetido o conteúdo. (GARCIA, 2007, p. 8, grifo do autor).

Há algum tempo vejo *rappers* trajando camisetas estampando a seguinte frase: “O *hip-hop* me salvou!” Minhas vivências e audições de canções indicam que essa “salvação” diz respeito, principalmente, ao impulso dado pelas músicas *rap* e pelas relações no interior do movimento na direção do abandono de posturas consideradas destrutivas, como o consumo de drogas e a prática de delitos. Entretanto, ser “salvo” pelo *hip-hop* também pode se referir ao universo aberto pelo volume de informações e conhecimentos que esses sujeitos acumularam no contato com esta expressão artística e cultural.

É o que aparece, por exemplo, na fala de Dexter sobre a natureza do seu contato com o *rap*. “Sou categórico em afirmar: eu, antes de conhecer o *rap*, não sabia direito o que iria fazer de minha vida, como planejar meu futuro. O *rap* me trouxe essa possibilidade de programar as coisas, de pensar melhor”. (DEXTER, 2011). E o marco desse novo campo de possibilidades fora, precisamente, a audição das músicas do grupo Racionais MC’s.

O *rap* surgiu na minha vida em 1990. Em 1985, eu já tinha visto alguns grupos cantando, mas até então eu gostava da batida, a letra não tinha me chamado a atenção ainda. Até o dia que ouvi “Pânico na zona sul”, do Racionais MC’s, uma música que falava da ação da polícia, dos matadores, como a gente chamava na época. E tudo aquilo que o Brown estava cantando eram coisas vividas por todos ali. Estava cantando uma realidade do Capão Redondo, porém, era uma realidade, acredito eu, nacional. Quando ouvi essa música, foi como um despertar. Falei: poxa vida, esse cara está falando comigo, eu vivo tudo o que ele está cantando. E já gostei da batida também, que sempre me tomou. Foi naquele momento que decidi que era aquilo que eu queria fazer. Poxa, esse cara é o colunista das ruas, pensei. (CARVALHO, 2014).

Preto Zezé, indagado sobre os motivos de seu envolvimento e gosto pelo *hip-hop*, declarou ter sido salvo pelo movimento. “Quando eu tava na criminalidade, ouvi dois *raps*: o ‘Homens da lei’ e o ‘Negro limitado’, Thaíde e Racionais MC’s, que naquela época, diferente de hoje, falavam que o homem tem outra arma, a inteligência. (OFICINA..., 2008). Em outra entrevista, o *rapper* enfatizou o impacto causado pelo *rap* nas concepções de mundo de negros e pobres brasileiros. “O *rap* foi a música responsável por fazer os pretos descobrirem que eram pretos no Brasil”. (SANCHES, 2011). Observemos que a fala seguinte de Preto Zezé se aproxima da de Dexter sobre o diálogo que as composições do Racionais MC’s estabeleceram com suas experiências de vida.

Aí veio o *rap*, nessa época de deslumbramento com a malandragem, com as roupas, início da década de 1990. Aí, bicho, tem duas músicas que acabam comigo. Uma era “Homens da lei”, que lançaram numa coletânea, Cultura de Rua (o disco é de 1988, e a faixa é de Thaíde & DJ Hum). Tinha vários caras da antiga: MC Jack, Código 13. O cara desce o pau na polícia! Eu fiquei em choque, porque até então, no cotidiano da juventude na favela, a violência policial era parte do nosso cotidiano, era naturalizada. Aí vem um maluco fazendo uma música, gravando um



disco, descendo o pau! Aí conheço o *rap*, fico empolgado, *hip-hop*. E vem a minha descoberta de preto com “Negro limitado” (1992), dos Racionais MC’s. Aí acabou comigo. Até falei pro Mano Brown quando conheci ele: cara, você fez aquela música pra mim! O cara falava pro preto que o preto não escutava, chamava ele de otário. Aí, pronto, foi o transtorno. Aí vem Malcolm X, o interesse pela leitura. (SANCHES, 2011).

Em sintonia com as afirmações de Preto Zezé e Dexter, “salvos” por “Negro limitado” e “Pânico na zona sul”, o próprio autor das canções, Mano Brown, também diz dever sua vida ao *rap*. “O Pedro Paulo está vivo até hoje por causa de *rap*. Quando eu conheci o *rap*, o Pedro Paulo estava fadado a morrer”. (MANO BROWN, 2014). E explica:

Não tinha para onde correr. O crime já estava virando uma coisa normal – meus amigos faziam parte daquilo. E, mano, se você vê os amigos em quem confia no barato, você acaba entrando. Se a primeira dá certo, você quer ir na segunda. E aí você vai ficando frio, desacreditado, essa é a circunstância. (MANO BROWN, 2014).

Mas vale salientar que o caso de Brown difere um pouco das situações vivenciadas por Preto Zezé e Dexter. Se os últimos atribuem seu amadurecimento à mensagem contida no *rap*, Mano Brown, para justificar sua sobrevivência, parece estar se referindo ao *rap* enquanto *atividade de rapper*. Pertencendo à primeira geração do *rap* nacional, e tendo concluído apenas o ensino fundamental, sua bagagem cultural inicial adviria de referências anteriores ao próprio *rap*, sobretudo oriundas da tradição da música negra brasileira, da *black music* estadunidense, além de autores e militantes da luta pelos direitos civis nos Estados Unidos. De acordo com a pesquisa de José Carlos Gomes da Silva (1998), nos encontros na Praça Roosevelt, a partir de 1989, as fontes principais de leitura e pesquisa dos *rappers*, abrangiam autores e figuras como Florestan Fernandes, Clóvis Moura Joel Rufino, Alex Haley, Malcolm X, Martin Luther King e Jesse Jackson.

Com relação ao *rapper* Gas-Pa, também é possível encontrar claras menções ao *hip-hop* como um dos pilares de sua trajetória ativista.

É uma agonia lembrar o que eu era antes do *hip-hop*! Aliás, só não chega a ser agonia mesmo porque eu entendo que foi uma fase e foi necessário passar por tudo aquilo pra ser quem hoje eu sou. Como eu digo em algumas letras, ele me trouxe sabedoria, o hábito da leitura pra expandir o meu campo de visão sobre o mundo em que vivo. (GAS-PA, 2010).

*Public Enemy*, Racionais MC’s e o *rapper* maranhense Preto Ghoetz teriam exercido grande influência no percurso artístico e político de Gas-Pa. “*Public Enemy* foi fundamental e necessário pra eu ser o que sou hoje. Por eles eu entendi que o *rap* era algo mais que uma música, mas sim um instrumento de luta racial/classista”. (GAS-PA, 2010). Sobre a influência do Racionais MC’s, o *rapper* carioca destacou a produção do grupo na década de 1990: “Os Racionais também, naquele momento (que se frise bem isso) também foi muito importante. Contar a minha história sem falar neles, é mentira”. (GAS-PA, 2010). E conclui sublinhando a participação de Preto Ghoetz – falecido *rapper* do grupo Clã Nordeste – em sua formação política. “Agora, pro meu trânsito de artista comprometido com a luta para militante orgânico teve um cara chamado Preto Ghoetz que foi tudo pra mim, inclusive um



amigo. Uma amizade cheia de problemas, admito, porém fundamental para minha história na luta revolucionária”. (GAS-PA, 2010).

Por fim, em entrevista ao portal *Rap nacional*, no ano de 2009, o *rapper* Eduardo falou sobre os benefícios de ter conhecido o *rap* na adolescência. Num primeiro momento, com relação à recusa do crime, expôs:

O *rap* surgiu na minha vida quando eu ainda era um pré-adolescente, em plena formação física e mental. Imaturo, sem senso crítico e analítico, eu estava debutando na compreensão da engrenagem sórdida da sociedade. Nessa época, eu estava começando a entender o significado de palavras como: desrespeito, individualidade, ódio, racismo, tortura e exclusão. Eu era apenas mais um menino, reflexo dos garotos das favelas, que admirava e se espelhava nos criminosos que ascendiam socialmente através da arma e do sangue de terceiros. O contato com o *rap* representou inicialmente a minha salvação. É mais do que certo que inevitavelmente eu seria do crime, pois sempre fui inconformado com a minha condição financeira, fruto das falcaturas da alta sociedade. (EDUARDO, 2009).

Em seguida, comentou sobre a contribuição do *rap* na ampliação das possibilidades de acesso a noções e conceitos do campo do pensamento social, o que teria lhe permitido aprimorar-se intelectualmente e aprofundar sua visão política.

Antes do *rap*, eu nunca tinha discutido sobre a luta de classes ou sobre a necessidade de políticas afirmativas relacionadas à questão do cidadão negro. Nunca tinha ouvido falar sequer a respeito de auto estima, amor próprio, coletividade, unidade, segregação racial e social, guerrilheiros, regimes tirânicos, democracia e revolução. Com o passar dos anos, e com as muitas experiências de vida adquiridas, eu fui regando mais e mais essa semente plantada no meu cérebro pra que eu pudesse colher bons frutos e dividi-los com o povo. A cada nova letra que eu escrevia, minhas opiniões e pontos de vista estavam mais lapidados e fortificados. (EDUARDO, 2009).

## **EDUCADORES DA PERIFERIA**

Refletir sobre iniciativas político-culturais articuladas ao *hip-hop* é relevante, já que, no caso do *rap* nacional, olhar para as mensagens transmitidas nas composições musicais e para a forma como atuam e se formam os *rappers* significa diagnosticar a visão de mundo e a prática política de sujeitos que expressam um pouco do que experimentam, sentem e pensam os oprimidos das densas periferias brasileiras. Jovens que forjaram um movimento artístico de crítica social que mostra ter a capacidade de promover uma dinâmica coletiva de formação política.

A ocorrência de uma experiência educativa – no caso, *autoeducativa* – é demonstrada pelo fato de que boa parte dos *rappers* ativistas localiza na audição da música *rap*, na sua prática enquanto *rapper* e no ativismo de outros *rappers* o ponto alto do processo de formação/transformação de sua visão de mundo. As informações apresentadas na seção anterior apontam para a existência de um circuito no qual esses sujeitos, ao mesmo tempo



em que têm em sua formação política a presença de composições musicais e práticas ativistas de outros *rappers*, fomentam o desenvolvimento de percepções mais fundas da realidade que cerca os pobres nas cidades.

Por observar que nesse processo os *rappers* ativistas aparecem simultaneamente como *educandos* e *educadores* vinculados a grupos sociais subalternizados, examino os significados políticos do seu ativismo conectado às formulações de Gramsci sobre o papel dos intelectuais no que chamou de “progresso intelectual de massa”. Esforço-me, entretanto, para analisar a militância dos *rappers* ciente de que a atenção dada por Gramsci às experiências e aos processos educativos no âmbito dos grupos sociais subalternos não descola cultura e materialidade e diz respeito à construção de uma nova hegemonia, de uma sociabilidade que supere a burguesa.

Vale lembrar que o fenecimento dos conselhos de fábrica – 1919-1920 – em Turim, a ascensão do movimento fascista e a derrota do proletariado em países como Alemanha e Hungria impuseram a Gramsci a reflexão sobre as causas do fracasso do movimento operário europeu, bem como da restauração do poder burguês. As notas de Gramsci que resultaram nos *Cadernos do cárcere*, nesse sentido, orbitavam o propósito fundamental de compreender os motivos pelos quais a revolução não havia se concretizado naqueles anos iniciais da década de 1920. Assim, o reconhecimento de que a estrutura complexa da sociedade civil nos países da Europa ocidental conferia à burguesia uma frente político-cultural capaz de sustentar o *status quo* – mesmo sob os impactos da crise econômica e da organização dos trabalhadores – fora fator expressivo para que o autor dos *Cadernos* enfatizasse a esfera superestrutural do embate de classes.

Porém, como sublinha Jorge Luis Acanda (2006, p. 189), “Se o ideológico tem importância na relação entre estrutura econômica e processos superestruturais, não é por isso que se deve cair num ‘ideologismo’ que entende a superestrutura como uma esfera ético-política hipostasiada”. O próprio Gramsci, no Caderno 7, elucida que, no conceito de bloco histórico, “[...] as forças materiais são o conteúdo e as ideologias são a forma, distinção entre forma e conteúdo puramente didática, já que as forças materiais não seriam historicamente concebíveis sem forma e as ideologias seriam fantasias individuais sem as forças materiais”. (GRAMSCI, 1999a, p. 238).

Gramsci identificou que, no capitalismo, a organização da cultura tende a resultar da atuação de uma série de instituições da sociedade civil – escolas, imprensa, igreja, associações diversas, nomenclatura de ruas, arquitetura, entre outras – que acabam por zelar pela reprodução da dominação e da hegemonia. O filósofo também notou a existência de uma camada de intelectuais cujas atividades contribuiriam para cimentar ideologicamente a ordem posta e reproduzir um mundo social compatível com as exigências da acumulação do capital. Por isso, inspirado na ideia de “espírito de cisão”, de Georges Sorel, entendia que educação para a emancipação só poderia se dar no interior de um processo autônomo, protagonizado pelos próprios subalternos. O “espírito de cisão” se traduzia, com isso, na criação de uma *nova cultura* em oposição às classes dirigentes e seus intelectuais, quer dizer, num antagonismo ao Estado burguês e ao capital. (DEL ROIO, 2006).



Formulações de Gramsci com relação ao papel dos intelectuais nessa dinâmica educativa são vistas no Caderno 12. O ponto de partida é o reconhecimento da presença, em algum nível, de atividade intelectual criativa em todos os homens. Apesar de nem todos terem na sociedade a função de intelectuais, todos seriam intelectuais na medida em que toda atividade humana conta com operação intelectual. O equívoco estaria, então, em procurar o critério de distinção entre intelectuais e não intelectuais nas atividades tidas, ou não, como intelectuais, ao invés de buscá-lo no conjunto geral das relações sociais em que essas atividades estão inseridas. Por conseguinte, em essência, a distinção entre intelectuais e não intelectuais não teria fundamento.

Não há atividade humana da qual se possa excluir toda intervenção intelectual, não se pode separar o *homo faber* do *homo sapiens*. Em suma, todo homem, fora de sua profissão, desenvolve uma atividade intelectual qualquer, ou seja, é um “filósofo”, um artista, um homem de gosto, participa de uma concepção de mundo, possui uma linha consciente de conduta moral, contribui assim para manter ou para modificar uma concepção do mundo, isto é, para suscitar novas maneiras de pensar. (GRAMSCI, 2001, p. 52-53).

A perspectiva de classe torna-se nítida quando reparamos que a elaboração gramsciana do conceito de intelectual pretende superar o que o autor designou “tipo tradicional e vulgarizado do intelectual” – aquele marcado, por exemplo, pela figura do erudito, do literato, do filósofo e do artista – e afirmar a necessidade de uma nova camada de intelectuais forjada no seio dos próprios grupos sociais subalternos. O intuito seria a generalização de um novo tipo de homem, inserido produtivamente na sociedade e consciente da estrutura histórico-social na qual se movimenta.

O modo de ser do novo intelectual não pode mais consistir na eloquência, motor exterior e momentâneo dos afetos e das paixões, mas numa inserção ativa na vida prática, como construtor, organizador, “persuasor permanente”, já que não apenas orador puro – mas superior ao espírito matemático abstrato; da técnica-trabalho, chega à técnica-ciência e à concepção humanista histórica, sem a qual permanece “especialista” e não se torna “dirigente” (especialista + político). (GRAMSCI, 2001, p. 53).

Nota-se que as preocupações culturais de Gramsci não são isoladamente *subjetivas*. Como escreveu Giorgio Baratta (2004, p. 147), “O nexos cultura-hegemonia ficaria incompreensível se não fosse iluminado pelo nexos cultura-produção”. A nova hegemonia se expressaria nas mudanças operadas na esfera produtiva e no movimento de formação de um novo senso comum. A organicidade do processo pode ser apreendida quando Gramsci, no primeiro parágrafo do Caderno 13, assevera que “[...] uma reforma intelectual e moral não pode deixar de estar ligada a um programa de reforma econômica; mais precisamente, o programa de reforma econômica é exatamente o modo concreto através do qual se apresenta toda reforma intelectual e moral”. (GRAMSCI, 2000, p. 19).

O propósito de elevação cultural das massas leva o autor dos *Cadernos* a observar com interesse os sinais de manifestação autônoma no contexto dos subalternos da sociedade. Afinal, qualquer organismo político que pretendesse contribuir para “[...] elaborar criticamente a atividade intelectual que cada um possui em determinado grau de



desenvolvimento [...]” (GRAMSCI, 2001, p. 53) deveria valorizar a autoatividade das massas e não desprezar o seu senso comum. Como recomendou Gramsci sobre a análise adequada dos movimentos populares, “O historiador deve observar e justificar a linha de desenvolvimento para a autonomia integral a partir das fases mais primitivas, deve observar cada manifestação do soreliano ‘espírito de cisão’”. (GRAMSCI, 2002a, p. 140). Nesse parágrafo do Caderno 25, com “autonomia integral” Gramsci finca o horizonte de superação da subalternidade, da exploração de classe e da separação entre dirigentes e dirigidos. Entretanto, como a sugestão é “observar cada manifestação”, o faz sem descartar iniciativas e movimentos que porventura não se manifestem plenamente alinhados com o “espírito de cisão” necessário.

Por certo, para Gramsci, o senso comum dos grupos sociais subalternos consiste numa visão de mundo múltipla – inclusive em níveis de refinamento – e contraditória, que opera com fragmentos da realidade e é habituada a compreender os fenômenos a partir de oposições dualistas, dentro de um complexo de materialismo, dogmatismo e incoerência. (DEBRUN, 2001). Concepção assistemática que tende à reprodução social e que mostra a condição de subalternidade das massas populares.

Contudo, a despeito de seu caráter negativo, o senso comum não deixaria de portar elementos auspiciosos. Evidência de tal percepção pode ser encontrada no segundo parágrafo do Caderno 10, quando Gramsci distingue *ideologias* e *filosofia* não qualitativamente, mas quantitativamente. Por isso criticou o modo pelo qual o folclore costumava ser estudado, tido como algo “pitoresco”. Para Gramsci, “Seria preciso estudar o folclore, ao contrário, como ‘concepção do mundo e da vida’, em grande medida implícita, de determinados estratos (determinados no tempo e no espaço) da sociedade”. (GRAMSCI, 2002b, C27, §1, p. 133). Assim, o folclore não deveria ser visto como fenômeno grotesco, mas como algo sério, pois refletiria a própria vida cultural do povo.

Embora não desconsidere o valor das experiências populares na construção hegemônica, nunca é demais frisar que a apreciação do senso comum, em Gramsci, só encontra sentido no quadro do processo social que pode resultar em sua própria superação. O objetivo seria a organização crítica da consciência coletiva *a partir* do senso comum. Como expôs Guido Liguori (2007, p. 102), “O senso comum não é, *in toto*, um ‘inimigo a ser vencido’; deve-se instaurar com ele uma relação dialética e maiêutica para que seja transformado e, ao mesmo tempo, se transforme”.

Criticar, sugerir e introduzir referências a fim de esclarecer e aprender com as experiências concretas seriam, com isso, posturas necessárias ao trabalho educativo-formativo que pretendesse envolver grupos sociais subalternos. Os conselhos de fábrica italianos são um exemplo da busca pela materialização dessa reciprocidade dialética entre direção e espontaneidade. Naquele contexto, as relações estabelecidas entre os intelectuais que se aglutinavam na esfera do periódico *L’Ordine Nuovo* – incluindo Gramsci – e o movimento dos trabalhadores produziram uma dinâmica de educação mútua em que teoria e prática se retroalimentavam na luta política. (SCHLESENER, 2002).



O “progresso intelectual de massa”, expressão utilizada por Gramsci no Caderno 11, resulta, nesse sentido, do encontro entre *senso comum* e *filosofia*. A lacuna entre teoria e prática seria preenchida pelo trabalho histórico de massificação do “novo intelectual”, operação sintonizada com a elaboração de Marx (2007) que localiza na *práxis* revolucionária a dialética entre objetividade e subjetividade. O partido aparece, então, conectado à classe, ou seja, como expressão da organização dos subalternos, não como organismo exterior monopolizador da experiência. Desse modo, considerando a maneira episódica e desagregada pela qual, na visão de Gramsci, a história dos grupos sociais subalternos se processa, uma vez que suas iniciativas de rebeldia são sucessivamente minadas pela intervenção das classes dominantes, compreende-se a importância que o revolucionário sardo conferiu às experiências capazes de contribuir de algum modo para a edificação do nexo *intelectuais-povo*.

É nessa perspectiva que dedico atenção ao papel que muitos *rappers* têm realizado no contexto urbano brasileiro nas últimas décadas. Obviamente, as reflexões de Gramsci se vinculam a outro momento histórico, especificamente, aos embates avançados do movimento operário no contexto italiano e europeu das primeiras décadas do século XX. No entanto, suas categorias teóricas e sua elaboração sobre o modo de ser do “novo intelectual” –aquele que, inserido ativamente na vida prática, desmistifica relações de dominação, aponta contradições, persuade e organiza, ou, como define Edmundo Dias (2011, p. 44), “[...] aquele capaz de articular os problemas colocados por uma época a uma determinada classe social” –colaboram para a análise do ativismo de sujeitos que conseguem penetrar no universo simbólico dos grupos sociais aos quais se dirigem e semear elementos críticos ou, pelo menos, em desacordo com as referências de um contexto em que a hegemonia neoliberal no Brasil destituiu a política de sua dimensão *conflitiva* e impôs com êxito a sociabilidade do individualismo e do mercado. (OLIVEIRA, 2007).

São jovens da periferia urbana que contribuíram e ainda podem contribuir, por meio da música e do ativismo, para a organização crítica do *senso comum* que os rodeia e do qual emergem. A horizontalidade e a linguagem postas na relação entre *rappers* ativistas e jovens periféricos estabelecem a conexão necessária à existência de um trabalho pedagógico. Conexão promovida por produções musicais e intervenções culturais que costumam partir de noções não alheias aos entendimentos e às vivências dos oprimidos. Como disse Mano Brown, “Política de verdade é se fazer entender”. (MANO BROWN apud LEAL, 2007). Portanto, à medida que são capazes de problematizar aspectos do cotidiano periférico, perscrutar as causalidades do conjunto de experiências vividas nas cidades e tornar a realidade mais inteligível aos grupos sociais subalternos, os *rappers* ativistas colocam-se como *educadores da periferia*.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O patrimônio cultural da humanidade consiste em um amplo e complexo campo em processo. E é a organização social dos homens em um determinado momento histórico que



definirá de que modo os elementos constitutivos do conhecimento acumulado se relacionarão com a sociedade. Numa sociedade dividida em classes, as classes dominantes, capazes de organizar a maneira pela qual as demais se relacionam com o conhecimento, criam a estrutura educacional cuja função política maior é conservar a ordem social vigente. (TONET, 2001).

Em sua crítica à educação burguesa, Mariano Enguita (1989) alerta para a necessidade de se observar o processo de escolarização de modo a não identificar indiscriminadamente escola e progresso social. Se, por um lado, seria importante não desconsiderar as aspirações e movimentos populares no processo de universalização do ensino, seria fundamental não perder de vista os interesses dominantes presentes nesse processo. O autor busca desvendar as teias de dominação e condicionamento que atravessam a educação formal sob o capitalismo. A industrialização teria exigido um novo tipo de trabalhador, que aceitasse trabalhar para alguém e se submetesse às condições exigidas por este.

A escola não apenas pretende modelar suas dimensões cognitivas, mas também seu comportamento, seu caráter, sua relação com seu corpo, suas relações mútuas. Propõe-se organizar seu cérebro, mas no mais amplo sentido: não apenas alimentar um recipiente, mas dar forma ao núcleo de sua pessoa. (ENGUITA, 1989, p. 158).

Para Enguita, as pessoas prestariam pouca atenção ao que não é o conteúdo a ser ensinado, de modo que na esfera do controle, da disciplina descabida e da imposição de rotinas, a escola realizaria sua função essencial: a socialização para o trabalho assalariado.<sup>11</sup>

Diante disso, vale considerar a eclosão e o desenvolvimento de experiências autoeducativas não formais no âmbito dos grupos sociais subalternos, uma vez que estas podem contribuir para a socialização do conhecimento e para a produção de relações que apontam para a superação do metabolismo social regido pelo capital.

De modo geral, ao longo de aproximadamente três décadas, os *rappers* ativistas brasileiros vêm se colocando no papel de educadores da periferia. Acessando o universo simbólico e construindo um canal de reflexão coletiva sobre as causalidades do conjunto de experiências vividas por negros e pobres, os *rappers* ativistas se mostraram política e pedagogicamente capazes de impressionar uma geração de jovens periféricos. As apresentações e os debates na Praça Roosevelt, em 1989, a difusão das *posses* e coletivos de *hip-hop* na periferia paulistana e de diversas cidades brasileiras, o contato com entidades, partidos políticos e movimentos sociais, além da fundação de organizações regionais e nacionais do *hip-hop*, são experiências que revelam a busca desses sujeitos por transformar concepções de mundo e condições de vida de coletividades oprimidas nos centros urbanos.

Todavia, a afirmação de que os *rappers* se colocam como educadores *à medida* que se mostram capazes de tornar a realidade mais inteligível aos subalternos diz respeito ao cuidado de não valorização indefinida do fenômeno analisado. Afinal, viu-se que a militância desses artistas não se expressa de modo uniforme, tampouco se encontra necessariamente alinhada com o “espírito de cisão” posto aqui como referência à postura do



educador. Trata-se de um ativismo *heterogêneo*, por não manifestar objetivos, práticas e estratégias idênticas entre *rappers* e coletivos, e *contraditório*, por revelar percepções e atitudes que, em alguns casos, mais afluem para a administração das contradições sociais que para a sua superação. É nessa fronteira que o *hip-hop* militante acontece.

A figura do *educador da periferia*, portanto, se ofusca à medida que o *rapper* ativista, o coletivo e o movimento *hip-hop* se aproximam das esferas de exploração econômica e administração da pobreza. Em contrapartida, esse papel educativo se depura quando esses sujeitos se mostram capazes de construir experiências e narrativas que politizam o “social”, que introduzem a dimensão do conflito aproximando-se de um antagonismo ao Estado burguês e ao capital. Subjetividade que se coaduna com o “espírito de cisão” necessário ao “progresso intelectual de massa” e à resolução *efetiva* dos problemas que assolam a periferia.

## REFERÊNCIAS

- ACANDA, J. L. **Sociedade civil e hegemonia**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.
- ANGELO, D. Dexter, GOG e Coletivo Peso – como vai seu mundo? **Soul Art**. Entrevistados Eduardo Bustamante e Dexter. 04 nov. 2013. Disponível em: <<http://soulart.org/social/dexter-gog-e-coletivo-peso-como-vai-seu-mundo/>>. Acesso em: 02 abr. 2015.
- BAKER, S. **The history of rap and hip-hop**. Farmington Hills: Lucent books, 2006.
- BARATTA, G. **As rosas e os cadernos: o pensamento dialógico de Antonio Gramsci**. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.
- BRADLEY, A.; DUBOIS, A. **The anthology of rap**. Yale: Yale University Press, 2010.
- BRASIL. Ministério da Cultura. Programas e ações – Pontos de Cultura. 2015. Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/pontos-de-cultura1>>. Acesso em: 13 jul. 2015.
- CARVALHO, I. MV Bill e Dexter minam o campo periférico. **Revista Fórum**, ed. 132, 31 jan. 2014. Entrevistados Dexter e MV BILL. Disponível em: <<http://www.revistaforum.com.br/2014/01/31/mv-bill-e-dexter-minam-o-campo-periferico/>>. Acesso em: 20 jul. 2015.
- DAVIS, M. **Cidades mortas**. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- D’ANDREA, T. P. **A formação dos sujeitos periféricos: cultura e política na periferia de São Paulo**. 2013. 309 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.
- DEBRUN, M. **Gramsci: filosofia, política e bom senso**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2001.



DEL ROIO, M. T. Gramsci e a educação do educador. **Caderno Cedes**, Campinas, v. 26, n. 70, p. 311-328, set./fev. 2006.

DEXTER, D. **Portal rap nacional**. 2011. Disponível em: <[www.rapnacional.com.br](http://www.rapnacional.com.br)>. Acesso em: 19 maio 2013.

DIAS, E. F. Educação, luta de classes e revolução. **Germinal: marxismo e educação em debate**, Londrina, v. 3, p. 43-49, fev. 2011.

EDUARDO. Eduardo – Facção Central. **Portal rap nacional**. 2009. Disponível em: <<http://bacteria2009.blogspot.com.br/2009/08/eduardo-facciao-central.html>>. Acesso: 13 mar. 2012.

EDUARDO. Palestra aos moradores do bairro Chácara Flórida – Embu-Guaçu-SP, 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=yxxRmBjbkxM>>. Acesso em: 20 fev. 2015.

ENGUITA, M. F. **A face oculta da escola: educação e trabalho no capitalismo**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1989.

FACÇÃO CENTRAL. A guerra não vai acabar. In: A marcha fúnebre prossegue. São Paulo: Discoll Box, 2001a. 1 CD.

FACÇÃO CENTRAL. Sei que os porcos querem meu caixão. In: A marcha fúnebre prossegue. São Paulo: Discoll Box, 2001b. 1 CD.

FÉLIX, J. B. Chic Show e Zimbabwe: a construção da identidade nos bailes black paulistanos. 2000. 2002 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

GARCIA, W. S. “Diário de um detento”: uma interpretação. In: NESTROVSKI, A. (Org.). **Lendo música**. São Paulo: Publifolha, 2007.

GARCIA, W. S. **Ouvindo Racionais MC's**. Ensaios sobre arte e cultura na Formação. São Paulo: Coletivo Nacional de Cultura do MST, 2006.

GAS-PA. Companheiro Gas-Pa lança novo CD de hip-hop. **Produto da mente**, 6 ago. 2010. Disponível em: <<http://assuntosprodutodamente.blogspot.com.br/2010/08/companheiro-gas-pa-lanca-novo-cd-de-hip.html>>. Acesso em: 14 set. 2012.

GAS-PA. O levante: somos a exceção. **Central Hip-Hop**. 2011. Disponível em: <<http://www.fazendomedia.com/o-levante-somos-a-excecao/>>. Acesso em: 13 maio 2014.

GRAMSCI, A. Apontamentos e notas dispersas para um grupo de ensaios sobre a história dos intelectuais. In: GRAMSCI, A. **Cadernos do cárcere**. Edição e tradução, Carlos Nelson Coutinho. Coedição, Luiz Sérgio Henriques e Marco Aurélio Nogueira. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001. v. 2.



GRAMSCI, A. Às margens da história: história dos grupos sociais subalternos. In: GRAMSCI, A. **Cadernos do cárcere – vol. 5**. Edição e tradução, Luiz Sérgio Henriques; Coedição, Carlos Nelson Coutinho e Marco Aurélio Nogueira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002a.

GRAMSCI, A. Dos cadernos miscelâneos: caderno 7. In: GRAMSCI, A. **Cadernos do cárcere**. Edição e tradução, Carlos Nelson Coutinho. Coedição, Luiz Sérgio Henriques e Marco Aurélio Nogueira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999a. v. 1.

GRAMSCI, A. Introdução ao estudo da Filosofia. In: GRAMSCI, A. **Cadernos do cárcere**. Edição e tradução, Carlos Nelson Coutinho. Coedição, Luiz Sérgio Henriques e Marco Aurélio Nogueira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999b. v. 1.

GRAMSCI, A. Maquiavel. Nota sobre o Estado e a política. In: GRAMSCI, A. **Cadernos do cárcere**. Edição e tradução, Carlos Nelson Coutinho. Coedição, Luiz Sérgio Henriques e Marco Aurélio Nogueira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000. v. 3.

GRAMSCI, A. Observações sobre o “folclore”. In: GRAMSCI, A. **Cadernos do cárcere**. Tradução, organização e edição, Carlos Nelson Coutinho, Luiz Sérgio Henriques e Marco Aurélio Nogueira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002b. v.6.

HARVEY, D. **Neoliberalismo: história e implicações**. São Paulo: Edições Loyola, 2008.

HATCH, T. **A history of hip-hop: the roots of rap**. Minnesota: Red Brick Learning, 2006.

HIP-HOP, o pai que Dexter não teve. **Brasil de Fato**, out. 2012. Entrevistado Dexter. Disponível em: <<http://www.brasildefato.com.br/node/10950>>. Acesso em: 23 ago. 2013.

ICE BLUE. A eminência parda. **Revista Rolling Stone Brasil**, São Paulo, n. 39, p. 80-89, 2009.

KEHL, M. R. **A Fratria órfã**. São Paulo: Olho d’água, 2008.

KEHL, M. R. A passividade. In: NOVAES, A. (Org.). **Vida vício virtude**. São Paulo: Senac-São Paulo, 2009.

LEAL, S. J. **Acorda hip-hop**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

LIGUORI, G. **Roteiros para Gramsci**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.

MANO BROWN. A eminência parda. **Revista Rolling Stone Brasil**, São Paulo, n. 39, p. 80-89, 2009.

MANO BROWN. Eu questiono porque não basta ser. **Revista CULT**, ed. 192, 2014. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2014/07/eu-questiono-porque-nao-basta-ser/>>. Acesso em: 29 abr. 2015.



MARX, K. Teses sobre Feuerbach. In: MARX, K.; ENGELS, F. **A ideologia alemã**. São Paulo: Boitempo, 2007.

MITCHELL, T. **Global noise: rap and hip-hop outside the USA**. Middletown: Wesleyan University Press, 2001.

OFICINA de MCs da posse Enraizados. **Futebol, rap e samba**, 20 jan. 2008. Entrevista com Preto Zezé. Disponível em: <<http://futebolrapesamba.blogspot.com.br/2008/01/oficina-de-mcs-da-posse-enraizados-sp.html>>. Acesso em: 04 maio 2014.

OLIVEIRA, F. de. Política numa era de indeterminação: opacidade e reencantamento. In: OLIVEIRA, F. de; RIZEK, C. S. (Org.). **A era da indeterminação**. São Paulo: Boitempo, 2007.

PINHEIRO, J. Entre o bairro e a fábrica: os movimentos populares urbanos (MPUs). In: ROCHA, E. (Org.). **100 anos de movimento sindical no Brasil: balanço histórico e desafios futuros – seminário nacional da UGT**. Brasília: Editorial Abaré, 2010.

PORTAL suvaco de cobra. Entrevista com MV Bill. 2008. Disponível em: <<http://suvacodecobrahiphop.blogspot.com.br/2009/05/entrevista-com-mv-bill.html>>. Acesso em 02 abr. 2010.

RACIONAIS, MC's. Negro drama. In: Nada como um dia após o outro dia. São Paulo: Cosa Nostra, 2002a. 1 CD

RACIONAIS, MC's. Vida loka I. In: Nada como um dia após o outro dia. São Paulo: Cosa Nostra, 2002b. 1 CD.

SANCHES P. A. **Carta Capital**, 09 set. 2011. Entrevista com Preto Zezé. Disponível em: <<http://farofafa.cartacapital.com.br/2011/09/09/preto-zeze/>>. Acesso em 05 jul. 2012.

SCHLESENER, A. H. **Revolução e cultura em Gramsci**. Curitiba: Editora UFPR, 2002.

SILVA, J. C. **Rap na cidade de São Paulo: música, etnicidade e experiência urbana**. 1998. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1998.

SINGER, P. Movimentos de bairro. In: SINGER, P.; BRANT, V. C. (Org.). **São Paulo: o povo em movimento**. 4. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1983.

SPOSITO, M. P. A sociabilidade juvenil e a rua: novos conflitos e ação coletiva na cidade. **Tempo Social**, São Paulo, v. 5, n. 1-2, p. 161-178, 1994.

TAVARES, L. F. MV BILL. Leia entrevista com rapper carioca e veja o clip inédito da música 'O soldado que fica'. **Revista Trip/Uol**, 03 dez. 2012. Entrevista com MV BILL. Disponível em: <<http://revistatrip.uol.com.br/so-no-site/entrevistas/mv-bill.html>>. Acesso em: 01 fev. 2013.



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

TONET, I. **Educação, cidadania e emancipação humana**: crítica da colocação da cidadania como objetivo maior da educação e proposta de substituição pela categoria da emancipação humana. 2001. Programa de Pós-Graduação (Educação) – Universidade Estadual Paulista, Marília, 2001.

WACQUANT, L. **As duas faces do gueto**. São Paulo: Boitempo, 2008.

WALKER, I. **Hip-hop around the world**. Broomall: Mason Crest Publishers, 2008.

YOSHINAGA, G. K. **Resistência, arte e política**: registro histórico do rap no Brasil. Trabalho de conclusão de curso em Comunicação social. 20001. Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Comunicação Social – habilitação em Jornalismo) – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Bauru, 2001.

## Notas

<sup>1</sup> Professor da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – UFMS/CPNV. Doutor em Ciência Política pela Universidade Estadual de Campinas – IFCH/UNICAMP.

<sup>2</sup> Por “proposta comercial” me refiro ao quadro de referências temáticas em que a expressão na forma *rap* tende a cultivar o individualismo, o consumo de mercadorias, a ostentação de objetos de valor, o divertimento em casas noturnas, o machismo, entre outras noções, afastando-se do pertencimento racial e de classe que marcou o seu desenvolvimento inicial.

<sup>3</sup> Destaque para Thaíde e DJ Hum, Ndee Naldinho, Racionais MC’s, Facção Central, DMN – Defensores do Movimento Negro –, Athalyba e a Firma, Conexão do Morro, Consciência Humana, entre outros.

<sup>4</sup> *Crews* ou *posses*, que traduzindo significa tripulação, pelotão ou destacamento, foram termos utilizados por integrantes do *hip-hop* dos Estados Unidos na nomenclatura das organizações do movimento. Também é comum encontrar tais termos nos coletivos de *hip-hop* do Brasil.

<sup>5</sup> Menciono os coletivos Posse *Hausa*, de São Bernardo do Campo-SP; Posse *Zulu Nation Brasil*, de Diadema-SP; Posse Negro atividades, de Santo André-SP; Posse Rima & Cia, de Campinas-SP; Associação Hip-Hop Atitude Consciente e Posse Voz Ativa, do Rio de Janeiro-RJ; Quilombo Urbano, de São Luis-MA; Posse Lelo Melodia, de Natal-RN; Associação Metropolitana de Hip-Hop, de Recife-PE; Movimento Hip-Hop da Floresta, de Porto Velho-RO; Alvo Arte Independente, de Porto Alegre-RS; Cartel do Rap, de Foz do Iguaçu-PR; Nação Hip-Hop/Brasil e Movimento Hip-Hop Organizado Brasileiro – MHHOB –, ambas com núcleos em diversas de cidades do país.

<sup>6</sup> Cabe registrar que o número de *rappers* escolhidos responde aos limites dimensionais de um artigo. Ainda assim, buscou-se apresentar artistas de cidades distintas, com considerável repercussão e com diferentes visões políticas. Quanto aos nomes selecionados, decorrem do leque mais abrangente de informações colhidas sobre práticas, percepções e processos formativos.

<sup>7</sup> Informações extraídas do site: [www.cufa.org.br](http://www.cufa.org.br)

<sup>8</sup> A nova escola seria a geração do *rap* nacional que surge no fim dos anos 2000 – em boa medida vinculada às batalhas de MCs – e que se caracteriza por uma mudança de posicionamento diante da geração das décadas de 1980 e 1990, a “velha escola”. Maior escolaridade, maior acesso a bens de consumo, flexibilidade no trato com a grande mídia e considerável traquejo comercial seriam traços comuns a esses novos artistas e diferenciariam as escolas. *Rappers* como Emicida, RAPadura, Criolo, Projota e Kamau são alguns representantes desse novo contexto. Jovens da periferia, ouvintes do *rap* dos anos 1990, que em tempos de expansão do emprego, do



crédito e do acesso à internet e tecnologias em geral compõem, cantam e administram seu trabalho numa perspectiva de inserção e participação nos canais centrais da música brasileira.

<sup>9</sup> Ver o texto de Bárbara Gancia, “Cultura de bacilos”, publicado na Folha de São Paulo em 16/03/2007. O material pode ser lido em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff1603200703.htm> Recomendo, por sua vez, a leitura da resposta elaborada por Sérgio Vaz em “A periferia ataca a Ku Klux Klan: a cultura dos vacilos”, disponível em: <http://coleccionadordepedras.blogspot.com.br/2007/03/periferia-ataca-ku-klux-klan.html>

<sup>10</sup> O conceito de *educação* é entendido neste trabalho nos marcos da noção de *formação política*, ou seja, capacidade de se reconhecer pertencente a um campo político, perceber as determinações fundamentais da realidade social e agir a partir da oposição de classes que estrutura a sociedade capitalista. Como esclarece Gramsci, “A consciência de fazer parte de determinada força hegemônica (isto é, a consciência política) é a primeira fase de uma ulterior e progressiva autoconsciência, na qual teoria e prática, finalmente, se unificam”. (GRAMSCI, 1999b, p. 103).

<sup>11</sup> Cabe registrar que o próprio autor reconhece que a complexidade e abrangência alcançada pelo sistema educacional-escolar criam espaços de autonomia nos quais a prática social dos envolvidos que pretendem contribuir para a subversão da ordem posta adquire importância.

**Submetido em:** 30/04/2016

**Aprovado em:** 21/07/2017