



Revista Brasileira de Estudos Urbanos e Regionais

ISSN: 1517-4115

revista@anpur.org.br

Associação Nacional de Pós Graduação e Pesquisa em Planejamento Urbano e Regional

PIETERSE, EDGAR

CULTURAS DA JUVENTUDE. E A MEDIAÇÃO DA EXCLUSÃO/INCLUSÃO RACIAL E URBANA NO BRASIL E NA ÁFRICA DO SUL

Revista Brasileira de Estudos Urbanos e Regionais, vol. 10, núm. 1, mayo, 2008, pp. 105-124

Associação Nacional de Pós Graduação e Pesquisa em Planejamento Urbano e Regional
Recife, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=513951693007>

- Como citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

CULTURAS DA JUVENTUDE

E A MEDIAÇÃO DA EXCLUSÃO/INCLUSÃO RACIAL E URBANA NO BRASIL E NA ÁFRICA DO SUL*

EDGAR PIETERSE

RESUMO Neste artigo assume-se que a condição urbana contemporânea está fortemente marcada por uma crescente pluralidade. Associada a esta mudança na natureza do contexto urbano, pode-se também observar a proliferação de lugares (sites) de engajamento político e de ação, sendo alguns deles formalmente ligados a fóruns institucionais do Estado, mas muitos outros podem ser caracterizados pela sua insistência em permanecer fora do Estado, uma forma de afirmar autonomia e clamar por termos próprios de reconhecimento e formas de agir. O artigo chama a atenção para o significado de uma categoria de atores urbanos – hip-hoppers – que ocupa uma posição “marginal” na relação com o Estado, mas que é muito relevante para a existência marginalizada da maior parte da juventude negra nas cidades do sul global, particularmente no Rio de Janeiro e na Cidade do Cabo. O artigo demonstra que as culturas hip hop oferecem uma poderosa estrutura de interpretação e resposta para a juventude pobre que sofre sistematicamente o impacto de forças urbanas extremamente violentas e exploradoras. A base do poder do hip hop (e congêneres) é sua complexa sensibilidade estética, que funde valores afetivos – como o desejo, a paixão e o prazer, mas também a ira e a crítica –, que por sua vez se traduzem em identidades políticas e às vezes em ação (ou seja, posicionamento) para seus participantes. Em última instância, o artigo procura associar o potencial da cultura política do hip hop a temas acadêmicos mais amplos, tais como participação, espaço público, cidadania e segurança.

PALAVRAS - CHAVE Hip hop; política cultural; violência urbana; exclusão/inclusão urbana; registros afetivos.

* Versões deste artigo foram apresentadas em dois seminários, em Barcelona (6-8 Novembro, 2006) e Johannesburgo (12-13 Março, 2007), respectivamente, reunidos sob o patrocínio do Centro Internacional para Acadêmicos Woodrow Wilson, do Centro para Cultura Contemporânea de Barcelona e do Banco de Desenvolvimento da África do Sul. Gostaria de agradecer aos membros destes seminários pelos seus comentários, e ainda a Christa Kuljian, por sua contribuição construtiva.

Um ponto de partida para este artigo é a idéia de que a natureza da condição urbana é substancialmente diferente hoje se comparada ao que era apenas algumas décadas atrás. Consequentemente, a forma como pensamos sobre quem e o que é incluído e excluído das cidades não pode ser concebida com as mesmas ferramentas conceituais que estavam à nossa disposição no passado recente. Hoje, a condição urbana é marcada por uma série de mudanças rápidas em termos de quem vive e se move pela cidade, pela forma como as infra-estruturas são projetadas e instaladas, pela proliferação de sinais que caracterizam as diferentes identidades – frequentemente em alternância – de determinadas partes da cidade; tudo isto, pode ser dito, tem aumentado a intensidade plural das cidades em quase todos os lugares.

A primeira seção deste artigo chama atenção para a natureza violenta e criminal de cidades do sul global e sugere que, se os aspectos desumanizantes dessas tendências não forem confrontados, é impossível imaginar, e muito menos forjar, uma cidade inclusiva. A violência gera uma exclusão traumática que é irremediável.

A segunda seção explora a importância das práticas culturais do *hip hop* como recurso para a juventude capturada pelas economias violentas, criminosas e sustentadas pelo tráfico de drogas nos bairros pobres dessas cidades. Após discutir sobre a definição do mo-

vimento *hip hop*, esta seção passará a uma descrição sumária de seu crescimento como *subcultura* no Brasil e na África do Sul.

A terceira seção explora a natureza deste movimento como manifestação política e como ela pode promover perspectivas de inclusão urbana. Na seção final deste artigo procura-se associar as principais conclusões sobre o potencial da política cultural do *hip hop* a temas mais abrangentes, como participação, espaço público, cidadania e segurança.

NATUREZA DA CONDIÇÃO URBANA

Para a maior parte da juventude negra e pobre em muitos países do sul global, a cidade se assemelha a um funil fortemente circunscrito que os leva a contextos em que têm muito poucas opções a não ser uma vida de violência, excesso e terror, devido à profunda privação que caracteriza suas condições de moradia e de vizinhança. Ailsa Winton (2004) nos lembra que o trabalho seminal de John Galtung (1991) sobre a violência estrutural identificou como a privação é em si mesma uma forma de violência.

(...) as compreensões de violência incluem dano psicológico e, por sua vez, a alienação, a repressão e a privação [...] Em contextos urbanos, é a privação enquanto desigualdade que é a mais importante forma de violência estrutural e também aquela que está relacionada de forma mais significativa com a emergência da violência reacionária cotidiana. A privação neste sentido inclui não só diferenças de renda, mas também a falta de acesso aos serviços sociais básicos, a falta de proteção universalizada pela previdência estatal, bem como a corrupção intensa, a ineficiência e a brutalidade, que geralmente atingem os pobres de forma mais intensa, e a falta de coesão social [...] Em situações de desigualdade severa e generalizada, os pobres urbanos são desconsiderados e marginalizados, e a sua condição de vida cotidiana aumenta a probabilidade da emergência de conflitos, crime e violência. (Winton, 2004:166-7)

A partir desta perspectiva, não é surpreendente verificar que a violência é realmente um fator dominante no cotidiano, particularmente nos enclaves urbanos onde a população pobre se concentra – as favelas no Brasil e as *townships* na África do Sul. Uma consequência determinante é a banalização da violência como rotina na resolução de conflitos ou nas relações com outras pessoas. A literatura sugere que isto é particularmente comum em sociedades que presenciaram conflitos no passado recente, tais como Colômbia (Ferrandiz, 2004), Nicarágua (Rogers, 2006), África do Sul (Standing, 2004) e Jamaica (Clarke, 2006), entre muitas outras (Winton, 2004). O tráfico de drogas se estabelece com facilidade nestas sociedades porque exige e produz violência. Quase todas as dimensões do tráfico de drogas envolvem a violência; por exemplo, uma guerra entre gangues que se deflagra para o controle dos mercados e do território, ataques contra viciados em ondas de *purificação social* (especialmente no Brasil) e as incessantes brigas e violências domésticas ligadas ao gênero (ver Sousa, 2005; Winton, 2004; Zaluar, 2006).

A violência estrutural, associada em particular a economias baseadas no comércio de drogas, dá origem a configurações espaciais particulares nas favelas, que restringem e direcionam o movimento das pessoas comuns. O geógrafo Marcelo Lopes de Sousa (2005: 6-7) oferece uma visão esclarecedora desta espacialidade:

O tráfico varejista de drogas implantado na favela combina uma forte hierarquia na escala da favela com uma organização em rede descentralizada na escala dos comandos. Em cada fa-

vela esta hierarquia compreende (em ordem decrescente): o dono do morro, os gerentes (aqueles que controlam os pontos de venda), os soldados (equipe de segurança), os “vapores” (vendedores de rua) e os “aviões” (transportadores entre vendedores). Cada grupo traficante ou quadrilha tem seu próprio território composto de uma ou mais favelas e, enquanto os traficantes que pertencem ao mesmo comando geralmente respeitam seus respectivos territórios, bandidos pertencentes a comandos rivais frequentemente tentam tomar posse dos territórios inimigos. Isto resulta em guerras territoriais que duram vários dias ou mesmo semanas, normalmente envolvendo várias quadrilhas pertencentes ao mesmo comando e imbuídos do espírito de ajuda mútua. A proteção dos negócios como também de outros aspectos mais simbólicos, como a demonstração de poder e virilidade (ver Zaluar, 1994; 2002a), tem contribuído não somente para um aumento do uso da violência entre quadrilhas criminosas, como também para um aumento da atmosfera de tirania vivida pelos habitantes da favela.

As descrições de ex-traficantes em *Culture is our Weapon* (Neate e Platt, 2006) capturam o modo como a vontade e a capacidade de praticar a violência são fatores-chave para se subir na hierarquia do tráfico, tanto em termos de *status* como de espaço. O balanço final da violência é desconcertante: “entre 1948 e 1999, estima-se que 13.000 pessoas foram mortas no conflito entre Israel e Palestina. Entre 1979 e 2000, mais de 48.000 morreram vítimas de ferimentos relacionados a armas de fogo na cidade do Rio” (Neate e Platt, 2006: 102). Em outras palavras, para as crianças negras,¹ crescer nas favelas do Rio de Janeiro significa crescer em uma zona de guerra, e os piores impactos psicossociais que isso acarreta ocorrem porque não se admite que de fato se vive um tempo de guerra.

Há muito mais para se dizer sobre a real dinâmica das gangues envolvidas no tráfico de drogas e as implicações da banalização (e internalização) da violência como parte inevitável da vida cotidiana; mas aqui se pretende apenas registrar a violência estrutural como parte do contexto social consolidado nas regiões pobres, identificando possibilidades existentes ou imagináveis para modificar essas condições, de forma a promover políticas e sistemas urbanos mais inclusivos e socialmente justos.

Se aceitarmos que a privação constitui uma forma de violência, a pesquisa sobre a privação urbana no Brasil e na África do Sul demonstra um claro padrão de diferenciação racial. A juventude negra e pobre está cada vez mais incapacitada de participar da economia formal, que continua sua transição dos setores primário e secundário para o setor terciário, baseado em serviços que exigem habilidades específicas da força de trabalho. Estas habilidades são inacessíveis aos pobres devido ao fracasso dos sistemas educacionais e às diversas condições familiares, que contribuem para abalar a auto-estima, confiança, tempo, apoio e oportunidade para o sucesso educacional. Deste modo, as seguintes conclusões acerca das tendências brasileiras não surpreendem:

Podemos também notar a presença da discriminação social no mercado de trabalho, onde a população não branca apresenta as maiores taxas de desemprego, a menor educação formal, os menores salários e é ocupada principalmente nas atividades informais. A taxa de emprego é diretamente proporcional ao nível de educação e é inversamente proporcional à idade, afetando os jovens com maior força. A taxa de desemprego cresceu entre 1993 e 1998 e é mais severa entre as mulheres (14,4%) e os não brancos, enquanto a taxa de desemprego para os homens é de 9,2%. Também encontramos condições de segurança mais baixas entre os domicílios chefiados por mulheres não brancas. (Morais et al., 2003:11)

¹ Refere-se aqui a um entendimento abrangente de *negritude* que inclui a população parda que reconhece e aceita a linhagem africana de seus ancestrais.

Condições muito similares são encontradas em cidades da África do Sul, como a Cidade do Cabo, onde os níveis de desemprego são substancialmente mais altos que no Brasil, no patamar de 28% (CCT, 2006:20). Esta taxa média esconde a taxa de desemprego nas áreas de população predominantemente pobre e negra, onde os níveis de desemprego superam os 50% (Parnell e Boule, 2006). A dura realidade é que a vasta maioria da população pobre da Cidade do Cabo permanece presa na condição de pobreza devido às condições sociais adversas que enfrenta em seus bairros e escolas, que tornam a realização educacional extremamente difícil. Na província do Cabo Ocidental, entre 48 e 55% dos estudantes que entram no sistema escolar acabam saindo antes de completarem 12 anos de estudo, e é desnecessário dizer que quase todos esses estudantes são negros e pobres (Department of Education, 2005). Além disso, menos de 10% dos estudantes oriundos de comunidades pobres que chegam a completar a educação secundária possuem as qualificações apropriadas para entrar no sistema educacional superior. As taxas de evasão no ensino superior atingem 50% antes que os estudantes completem a graduação. Desta forma, os pobres permanecem estruturalmente excluídos das novas oportunidades de emprego, que demandam qualificações mais altas associadas à educação e ao treinamento formais. Além disso, índices extraordinariamente altos de violência social nas famílias e comunidades pobres são frequentemente o padrão, em parte sustentados por gangues criminosas ligadas à droga, que servem como importantes fontes de governabilidade alternativa nestas áreas (Chipkin, 2005; Standing, 2004). Nos últimos anos, a maioria das *townships* negras (mas não exclusivamente) tem sido severamente prejudicada por uma epidemia de drogas, com o uso de “Tik” (metanfetamina de cristal) se tornando endêmico, alimentando a violência e aprofundando ainda mais a marginalização social e econômica da juventude pobre da cidade. Nestas condições, para a vasta maioria da juventude negra, a masculina em particular, o ingresso no mercado de trabalho formal é improvável, e sua participação nas atividades criminosas relacionadas à droga aumenta. Ademais, as estruturas das gangues que intermedeiam estas economias ilegais e ilícitas também provêm uma fonte de pertencimento e identidade, em um momento em que a perspectiva de falta de futuro pode tornar vulneráveis até as identidades mais sólidas.

Pesquisas de diversos acadêmicos indicam que durante as duas últimas décadas, juntamente com a intensificação do processo de globalização, a escala, a complexidade e a abrangência das economias (e dos mercados) de drogas têm explodido, deixando em seu rastro um legado devastador de violência (Castells, 1997; Naím, 2006). Durante este mesmo período, a retração e a reestruturação da economia – favorecendo os setores baseados em serviços, que requerem níveis maiores de qualificação – tenderam a agravar as desigualdades de renda na maioria das cidades, deixando os mais marginalizados em situações ainda mais precárias, e com pouca esperança de inserção no mercado de trabalho formal (UNDP 1999).

Como consequência destes fatores, muitos jovens negros, especialmente homens, se envolvem de uma forma ou de outra com as gangues que administram e dirigem particularmente o tráfico de drogas em áreas pobres. Os bairros pobres cumprem funções particulares em uma extensa e frequentemente globalizada cadeia de valor de produção, refinamento, manufatura, armazenamento, distribuição e consumo, em mercados locais, nacionais e globais. Em torno dessas atividades, as gangues relacionadas às drogas exercem um controle quase total sobre os territórios onde estão localizadas, frequentemente em colisão com elementos das forças de segurança (Souza, 2005).

Uma questão fundamental a ser considerada é que embora as atividades cotidianas relacionadas à droga façam uso da violência nas favelas e *townships* e estejam inseridas de forma generalizada nestas áreas, a cadeia de valor das economias da droga engloba diversos circuitos que se estendem muito além da favela, em espaços onde ocorre o comércio e onde os que mais se beneficiam do tráfico vivem, fazem compras e se entretêm – espaços que são ostensivamente separados da favela/*township*. Esta geografia da segregação de classe é reforçada pela economia política de atuação da polícia, pelo sistema de justiça criminal (tribunais e prisões) e pelas instituições reguladoras do Estado que reproduzem a exclusão e a segregação urbana (Souza, 2005). Em outras palavras, a intensa e extrema situação de violência recorrente nas favelas cria um desvio, no sentido de que a vigilância anti-drogas se preocupa apenas com os níveis mais baixos da cadeia de valor da economia da droga, sem tocar os níveis mais altos que detêm o controle e os lucros (Neate e Platt, 2006).

Isto certamente é entendido por certos “intelectuais orgânicos” da favela, que procuram “falar a verdade para o poder” a respeito deste uso desconcertante de dois pesos e duas medidas:

Mas o que você precisa entender sobre esta sociedade é que questões de violência e crime não envolvem apenas armas e drogas. No Brasil, as únicas pessoas que vão para a prisão são aqueles que roubam pouco. Aqueles que roubam muito ficam na liberdade. Colocar as pessoas em condições subumanas nas favelas? Quando eu mostro isso, sou criticado, mas isso é uma forma de violência. No Rio ainda há uma forte influência colonial. Ouvi dizer que uma garota negra em uma escola pública foi vítima de racismo. Ela se trancou no banheiro e tentou cortar sua pele para se tornar branca. Porém, quando se tenta falar sobre racismo, dizem que somos neuróticos. Isso é uma forma de violência. As crianças das favelas sempre vão para as escolas públicas, mas elas têm que trabalhar para suas famílias também. Por isso, as crianças das favelas nunca têm uma educação boa o bastante para entrar nas universidades públicas. Eles nunca têm uma chance. Aqueles lugares são tomados por crianças de classe média vindas de escolas particulares. Isso também é uma forma de violência. Você sabe... eu estou falando sobre os negros, mas isso também se aplica aos índios e brancos que não têm nada. As pessoas dizem que o hip hop só trata da violência, mas elas não entendem. O rap neste país é muito contra a violência, e faz muito bem. Claro que não é a única forma de ajudar as pessoas, mas eu sei que me ajudou. Algumas pessoas querem mudar o hip hop para “eu amo esta mulher” e esse tipo de coisa. Mas nós ouvimos isso tantas vezes em outros tipos de música, e eu te pergunto: as pessoas realmente têm todo esse amor?” (MV Bill² citado em Neate, 2003:191-2)

A partir desta observação, é oportuno passar ao papel da música popular, particularmente o *hip hop*, em desafiar a condição urbana predominante de crescente marginalização da juventude negra e pobre, oferecendo um sentido alternativo de lugar, de interpretação do mundo, e “uma capacidade de aspirar” (ver Appadurai, 2004).

GENEALOGIAS PARALELAS DO HIP HOP

Nesta seção do artigo eu defino os fundamentos do *hip hop* enquanto forma cultural e prática estética. Então irei, brevemente, relatar dois instrutivos e inspiradores exemplos de movimentos sociais movidos pela cultura no Rio de Janeiro e na Cidade do Ca-

² MV Bill (Alexandre Barreto) é um artista de *hip hop* oriundo de uma das regiões mais violentas da cidade do Rio de Janeiro, a favela Cidade de Deus.

bo, que lidam diretamente com as causas e resultados da violência e exclusão urbanas relacionadas à economia da droga, através da música popular e suas práticas associadas. Isto fundamentará a próxima seção do artigo, que irá explorar as potencialidades do *hip hop* como um registro de esperança.

Imani Perry (2004: 38) explica que “A música *rap* é uma forma mista. Como forma de arte, combina poesia, prosa, canção, música e teatro. Pode se apresentar como uma narrativa, autobiografia, ficção científica ou debate”. Na prática, o *hip hop* pode ser categorizado em cinco elementos centrais: a atividade do MC e do *rapper*, a discotecagem, o grafite, o *break* e aquilo que se denomina “conhecimento de si”, mesmo que este último seja motivo de controvérsia. Conhecimento de si, nomeado por Afrika Bambaata como o “quinto elemento” do *hip hop*, refere-se a uma consciência crítica a respeito da história negra e das raízes da opressão e exclusão racial. É considerado por alguns como um pré-requisito essencial para se ter um desempenho acima da média nos outros quatro aspectos da cultura *hip hop*. Com o passar dos anos, desde que o *hip hop* surgiu nos anos 1970, a música *hip hop* tem evoluído e mudado com incrível rapidez, engolindo cada vez mais em sua passagem a cultura popular americana (Chang, 2005; Shapiro, 2005). Atualmente, representa o gênero musical mais vendido no maior mercado musical do mundo – o dos Estados Unidos. Com seu crescimento exponencial de vendas e influência, o *hip hop* incorporou uma grande quantidade de outros símbolos culturais públicos, e se tornou globalizado em sua essência, constituindo uma profunda influência nas preferências de consumo (Neate, 2003). Dois países cujos cenários no *hip hop* são significativos são o Brasil e a África do Sul.

Existem paralelos espantosos no que diz respeito ao surgimento e ao crescimento do *hip hop* nas cidades brasileiras e, especialmente, na Cidade do Cabo, na África do Sul. Antes de mais nada, obviamente, o *hip hop* é um gênero musical afro-americano, que emergiu como a mais recente invenção musical da América negra, seguindo o *blues*, o *jazz*, o *soul* e o *funk*. Como acontece com estas outras formas, ele também se inspira nestas tradições mais antigas, retrabalhando-as e ampliando repertórios-chave e sensibilidades estéticas (Huq, 2006). Na próxima seção retomaremos ao *hip hop* americano, considerando algumas implicações deste movimento cultural.

HIP HOP BRASILEIRO E HÍBRIDOS POPULARES

O *hip hop* no Brasil tem suas origens em meados dos anos 1980, quando B-Boys (dançarinos de *break*) e artistas de *graffiti* começaram a aparecer em São Paulo, imitando e apropriando-se da forma musical que havia surgido nos Estados Unidos. Curiosamente, nos anos iniciais havia conflitos frequentes entre estes grupos, que competiam pelo território em diferentes praças públicas da cidade (Essinger, 2007). As primeiras coletâneas de *rap* apareceram em 1987 e 1988. Desde o início, os líderes *hip hop* se inspiravam na veia crítica de consciência negra do gênero, o que se reflete na coletânea de 1988 intitulada *Consciência Black*, que incluiu aquele que se tornaria o grupo brasileiro mais importante, Racionais MCs. Esta compilação “proporcionou às audiências uma visão da vida duríssima dos jovens pobres e negros na periferia de São Paulo, perdidos entre o crime e a privação social” (Essinger, 2007:2). Este elemento de “consciência” permaneceu crucial na cultura brasileira do *hip hop* durante a sua proliferação nos anos 1990, incorporando diferentes inflexões regionais à medida que se enraizava em diferentes centros urbanos do país. Por exemplo, o membro do grupo carioca Planet Hemp, Marcelo D2, lançou em

1998 seu primeiro álbum, uma fusão paradigmática de *rap* e samba. Assim, atualmente há múltiplos sub-gêneros no *rap* brasileiro, desde fusões com a música nordestina, ao *rock* (como no México e no Chile) e ao *reggae*, conforme adotado nas impressionantes melodias do *afroreggae* centradas nos tambores (Neate, 2003).

De forma significativa, os artistas de *hip hop* mais vendidos, Racionais MCs (de São Paulo) e MV Bill (do Rio de Janeiro) conduzem sua arte no registro da consciência negra. O auge da carreira dos Racionais foi o lançamento em 1998 de seu álbum *Sobrevivendo no Inferno*, que quebrou todos os recordes. Eles venderam acima de um milhão de cópias de um CD gravado de forma independente, e o vídeo que o acompanhava ganhou o prêmio de “escolha da audiência” na MTV Brasil, transformando-os num fenômeno nacional. Curiosamente, o vídeo descreve a rotina de um preso na véspera do conhecido massacre carcerário no dia 1 de outubro de 1992, com uma letra que, militantemente, responsabiliza o Estado pela chacina. Dada a popularidade e influência dos grupos de *hip hop* “conscientes”, cabe a seguinte afirmação de um analista:

O hip hop tornou-se uma das ferramentas centrais de crítica social para uma juventude marginalizada que tem poucas perspectivas de emprego e que possui acesso extremamente limitado à educação. Através do rap, os jovens aprendem sobre Zumbi dos Palmares – herói da luta contra a escravidão – e outros importantes líderes afro-brasileiros; eles aprendem sobre a história da luta da população brasileira para acabar com a ditadura militar; e para muitos, é por onde lhes são introduzidos conceitos de revolução, socialismo e democracia. (Marshall, 2003:1)

A outra figura emblemática do *hip hop* brasileiro é MV Bill. Ele foi criado e continua a viver no bairro periférico e de classe trabalhadora que se tornou famoso pelo filme *Cidade de Deus*. Ainda que esta área seja fisicamente diferente, comparada com a natureza mais transitória das favelas mais centrais, ela apresenta as mesmas condições sociais relacionadas à droga mencionadas na seção anterior. MV Bill se tornou uma figura de enorme sucesso no movimento do *hip hop* brasileiro, mas é uma exceção, na medida em que ele tem trabalhado consistentemente para aperfeiçoar sua prática artística ao lado de sua visionária agenda ativista, que utiliza os registros do *hip hop* para desestabilizar os discursos e estereótipos dominantes [do *mainstream*]. Além disso, MV Bill tem trabalhado continuamente na institucionalização de infra-estruturas populares de base voltadas à criação de oportunidades alternativas para que a juventude da favela possa se inserir em diversas atividades culturais. Esta prática se manifesta em sua própria narrativa sobre tomada de consciência através do *hip hop*:

No Brasil, o hip hop não é mais apenas um tipo de música, uma cultura; ele já se tornou um instrumento de transformação, de mudança da vida das pessoas. E este encontro foi para mim um momento de recomeço. Eu consegui superar meus traumas de infância. Os mesmos traumas a que muitos jovens como eu estão sujeitos e que não podem superar através do hip hop; o próprio hip hop me ensinou que não é a saída para tudo e todos; que através do hip hop é possível procurar diversos outros trajetos. O hip hop é apenas um de vários trajetos e há muitos jovens que precisam ter um encontro com este momento de lucidez, e eles não o têm. Isto é o que tentamos promover com a CUFA (Central Única das Favelas), tentamos promover este encontro com as pessoas, cada uma julgando por si mesma o que é bom ou ruim, tentamos levar esta oportunidade às pessoas. Eu acredito na teoria de que, quando damos uma oportu-

nidade a uma pessoa, nós temos a chance de trazê-la para este lado. Por outro lado, negar-lhes esta chance é provar que elas não são seres humanos porque não terão oportunidades na vida e, de algum modo, é contribuir para o seu assassinato e para o de suas vítimas. (MV Bill, entrevistado em Lou, 2005)

Com esta combinação de excelência artística e engajamento ativista, ele ganhou reconhecimento global, sendo honorificado pela Unicef em 2005. Foi uma posição que o tornou mais conhecido no Brasil e que permitiu que ele tivesse seu trabalho filmado em documentário – que expõe o cotidiano da juventude do tráfico de drogas em muitas cidades brasileiras – exibido em rede nacional de televisão no Brasil e aclamado pelos críticos. O documentário, por sua vez, estava ligado a um projeto de livro que também causou grande impacto na esfera pública nacional pelo país inteiro, especialmente devido ao fato de que teve como co-autor Luis Eduardo Soares (isto será elaborado adiante).

A prática cultural e a intuição política sagaz de MV Bill são espelhadas por outros atores no cenário brasileiro de *hip hop*/música popular. Já me referi à abordagem dos Racionais MCs, mas o outro exemplo proeminente é o movimento social organizado em torno da liderança de José Junior, o fundador do grupo AfroReggae (Neate e Platt, 2006). De alguma forma, eles foram mais além ao institucionalizar uma prática cultural crucial no nível das bases populares, com a ambição específica de fornecer uma governabilidade alternativa àquela das gangues da droga, porém, imitando delas os códigos disciplinares. A energia e a determinação de Junior foram bem captadas no seguinte comentário:

Junior descreve o AfroReggae como uma pirâmide, com a banda no seu ápice. Abaixo, há diversos tijolos: a caridade, os negócios e a cooperativa. A ONG trabalha em diversas favelas. Seu principal propósito é afastar as crianças do tráfico, dando-lhes meios de se expressarem. O AfroReggae organiza workshops de música, dança, capoeira e circo; tudo sustentado por trabalhadores sociais e assistência médica. Quanto aos negócios, é essencialmente uma empresa de produção. “Nós somos uma ONG que ganha seu próprio dinheiro”, sorri Junior. “Temos excelentes conexões urbanas e então estamos capacitados a produzir shows para as maiores estrelas brasileiras [...] Há a cooperativa, que lida com toda a parte de comercialização e cria oportunidades de emprego na favela. [...] O AfroReggae é uma ideologia – para ensinar cultura, responsabilidade social e criatividade. Hoje em dia, se você realmente quiser mudar uma situação, primeiro você precisa mudar a auto-imagem das pessoas naquela situação”. (Junior, citado em Neate, 2003: 199-200)

O *HIP HOP* DE CAPE FLATS

O *hip hop* também criou raízes na zona de Cape Flats, na Cidade do Cabo. Os incontestáveis “fundadores” do *hip hop* de Cape Flats foram os músicos do grupo chamado Prophets of da City (POC). O grupo foi fundado por Shaheen Ariefdien e Ready D. Desde o início, eles também se inspiraram na corrente da consciência negra militante do *hip hop* americano, porque ela oferecia uma ferramenta para interpretar e resistir a então virulenta máquina opressiva do regime do *apartheid* (Haupt, 2001; 2004). Como Ready D explica, quando Niggers With Attitude (NWA) lançou “Fuck Tha Policy” no final do anos 1980, “nós nos identificamos imediatamente com isso porque nós estávamos passando pelas mesmas coisas que esses caras estavam falando” (citado em Neate, 2003: 131). Ou-

tro grupo que surgiu junto com POC foi Black Noise, estabelecido por Emily XY?, que naquela época era na verdade uma professora escolar. Black Noise (ver discografia nas referências) sempre foi deferente, porque absorveu ativamente todas as dimensões do *hip hop* e usou-o como um veículo para o trabalho de base com jovens e crianças de comunidades pobres (Battersby, 2004).

Em meados dos anos 1990, alguns membros-chave do POC formaram um interessante grupo derivado chamado Brasse vannie Kaap (Caras do Cabo) (BVK) que optaram por cantar o *rap* no dialeto africâner de Cape Flats chamado *gamtal*. Artisticamente, na minha leitura, a obra do BVK é na verdade mais bem elaborada e interessante que a militância mais reducionista e dissimulada do POC e, até certo ponto, do Black Noise. Isso foi confirmado recentemente pelo primeiro lançamento de outro MC, Jitsvinger (intraduzível), que pratica sua arte em *gamtal* com efeito artístico brilhante. O *hip hop* oriundo de Johannesburg também transformou completamente o gênero na África do Sul ao longo dos últimos anos, com o aparecimento de excelentes grupos e MCs, como Skwatta Kamp, Proverb e Zubz, entre muitos outros. Retornarei adiante ao tema da qualidade artística, quando examinar o significado artístico e político do *hip hop*.

A maioria dos grupos da Cidade do Cabo também participa de uma vibrante e mais abrangente comunidade *hip hop* que trabalha com *shows* educacionais itinerantes envolvendo tópicos relacionados à educação, à conscientização e prevenção do HIV/AIDS e à exploração criativa. Sem dúvida, os membros do Black Noise foram os pioneiros e líderes neste sentido (Haupt, 2001; Watkins, 2001). A maior estação de rádio comunitária da Cidade do Cabo dedica um programa, intitulado *Headwarmers*, à comunidade de *hip hop* nas noites de sexta-feira. Este programa ofereceu (e continua a oferecer) uma plataforma para discursos abertos sobre a política e a prática de *hip hop*, e permitia que os fãs se engajassem com os grupos de *hip hop* e dividissem informações sobre eventos iminentes e oportunidades de mostrar novos talentos. A rádio fornece uma fascinante perspectiva dos repertórios discursivos das comunidades *hip hop* e do aprofundamento de uma ideologia compartilhada (Haupt, 2004).

Os cenários do *hip hop* no Brasil e na África do Sul são muito diferentes. Para começar, o tamanho do mercado brasileiro é enorme, e a cultura da música brasileira está bem estabelecida. Este definitivamente não é o caso na África do Sul, ainda que importantes mudanças estejam começando a aparecer no que tange à música *kwaito*. Os artistas de *hip hop* da África do Sul enfrentam dificuldades porque o público consumidor é mínimo; uma tendência não amenizada pela relutância das lojas de discos em ter disponível e muito menos em promover a música (Battersby, 2004).

HIP HOP COMO POLÍTICA DE RECONHECIMENTO E IRA...

No momento em que o *hip hop* americano está se tornando uma força desgastada, o resto do mundo está acordando para o poder transformador do *rap*. “No início, o *hip hop* americano era ótimo”, diz [MV] Bill, que começou a cantar *rap* em 1988, aos 12 anos de idade, depois de ter visto o drama sobre as gangues de Los Angeles, *Colors*. “Mas porque as gravadoras estavam assustadas com o conteúdo político e o discurso de gueto de bandas como NWA e Public Enemy, eles injetaram tanto dinheiro nos *rappers* que agora eles não sabem falar de outra coisa senão dinheiro – ou degradação feminina. A indústria

fonográfica emasculou o *hip hop* nos Estados Unidos. Mas, ao mesmo tempo, o *hip hop* se tornou uma forma de arte para os marginalizados do mundo” (Hodgkinson 2006).

Seria fácil construir uma narrativa sobre a “redenção terceiro-mundista” da tradição política e militante do *hip hop* para salvá-la dos caprichos do comercialismo. É certamente plausível argumentar que a orientação do *hip hop* pelo mundo é quase exclusivamente crítica, tentando “mantê-lo autêntico” e mais intimamente alinhado com a militância do *hip hop* em seu início (ver Haupt, 2004; Huq, 2006). Entretanto, isto seria muito simplista e ignoraria a complexa estética que impulsiona a dimensão artística e, por extensão, a dimensão política do *hip hop*. Para desenvolver este ponto com mais profundidade, gostaria de me voltar para a análise pioneira de Imani Perry (2004:3) a respeito das “difíceis questões políticas e culturais apresentadas pelo *hip hop*”, sem cair na apologia da comercialização escancarada do gênero no contexto dos Estados Unidos em particular.

Perry argumenta que é necessário valorizar ao menos quatro grandes dimensões da prática artística do *hip hop*, para que se possa apreciar completamente sua estética e suas potencialidades. Em primeiro lugar, “há uma constante dinâmica de especificidade, ainda que o *hip hop* crie uma cultura jovem na escala nacional no que diz respeito às roupas, ao discurso e ao posicionamento ideológico e possua reverberações internacionais. A especificidade de um lar, de uma comunidade de artistas, constitui um elemento fundamental para a criação. Ela enraíza a música numa comunidade histórica, cultural e linguística e educa o ouvinte a respeito daquela comunidade específica” (Perry 2004:23). Assim, em todos os diferentes subgêneros da música *hip hop*, a contextualização da localidade e especialmente da comunidade (os “*home boys*”) é uma referência constante, assim como são também a identificação de quem é o MC e o grupo que se junta a ele/ela numa faixa específica e o seu local de origem. Esta dinâmica relacionada ao lugar é crucial e, durante alguns anos “insanos”, em meados dos anos 1990, ela provocou violentas guerras entre os grupos ditos da costa leste e da costa oeste, que deixaram Tupac Shakur e Biggie Smalls como tristes memórias. Este sentido de orgulho em relação ao lugar e à comunidade – e a concomitante necessidade de “representar” – é utilizada de modo semelhante nas tradições de *hip hop* tanto do Brasil como da África do Sul, que dá à música uma estética visual altamente urbanizada e sólida, frequentemente reproduzida em vídeos musicais.

Em segundo lugar, o discurso aberto é fundamental no *hip hop*. O discurso aberto se refere à não-regra de que quase tudo é permitido no *hip hop* desde que possa ser defendido artisticamente. Deste modo, Perry argumenta que “encontramos em muitos destes textos [de *hip hop*] o sexo ao lado da espiritualidade, a depravação junto com a beleza. Deveríamos estender o discurso aberto já existente no *hip hop* para nossa conversa sobre *hip hop* [...] Por ser uma forma de arte falada que nutre o discurso aberto, encontramos no *hip hop* um espaço dialógico no qual as vozes de artistas articulam idéias sobre a existência em várias formas de registros musicais” (Perry, 2004: 42-3). Quase todos os artistas de *hip hop* americanos prestam homenagem às suas linhagens *soul*, *blues*, *jazz* e, especialmente, *gospel*. Assim, considerando a obra do alto sacerdote do *hip hop* Tupac Shakur, encontram-se no mesmo CD faixas que vão denegrir e celebrar as mulheres; que promovem o materialismo de forma grosseira e transmitem mensagens anti-capitalistas; que celebram a comunidade e a disposição de tomar armas para proteger e aumentar o território. O erro frequentemente cometido por muitos críticos sociais é o de tentar decifrar uma política progressista consistente, sendo, porém, óbvia e invariavelmente frustrados. Em outro plano, este discurso aberto é crucial porque permite que

a contraditória e complicada política de identidade, comunidade, pertencimento e aspirações venha à tona com toda sua crueza não resolvida – sem nenhuma intenção de impedir a confrontação e o engajamento –, frequentemente na forma de posturas agressivas. Para compreender completamente a produtividade dinâmica do *hip hop*, deve-se estar aberto para a importância do discurso aberto no *hip hop*, que está intimamente ligado à dimensão do fazer artístico no *hip hop*.

Em terceiro lugar, os discursos do *hip hop* são densos e contêm múltiplas camadas. A destreza com as letras, através de jogos de palavras e o emprego do inesperado, é altamente apreciada tanto nas letras como nas batidas do *hip hop* (Berman, 1996; Huq, 2006; Neate, 2003). Isto também se liga a um desenvolvimento da tradição do diálogo praticado nas letras da música negra americana, no sentido de que a interação com outros MCs é um aspecto central do conteúdo e da rima do *hip hop*. Assim, fora as letras auto-referenciais, os MCs procuram sempre estender e retrabalhar diálogos com outros MCs, que podem ser tanto amigos/“*manos*” (“*homeys*”, ou seja “os de casa”) ou inimigos. Estas trocas normalmente exigem um conhecimento detalhado das políticas e das “*beefs*” (rixas) do *hip hop*, porque as referências são tipicamente sutis e escondidas nas rimas engenhosas.³

Outra dimensão da complexidade ou talento discursivo é o uso do “contraste dramático” (Perry, 2004). Um dos exemplos mais memoráveis seria o uso por Puff Daddy da música do The Police, “Every Breath She Takes”, para enfatizar seu tributo a Biggie Smalls – uma música que se tornou a mais tocada em muitos países do mundo. Não se poderia imaginar maior contraste do que aquele entre a banda de *rock* inglesa dos anos 1970, The Police, e o estilo de vida e a economia de imagens de Biggie Smalls. No caso do grupo de *rap* da África do Sul, BVK, ele também brinca com o tema musical da novela popular africâner chamada *Sevende Laan* (Sétima Avenida), que descreve um mundo africânder multiracial e perfeito, que está tão afastado da vida cotidiana das *townships* como se poderia imaginar. Mas, por meio desta produção espirituosa, eles também conseguiram explorar mercados diferentes e transmitir sua crítica social sobre a imaginação “ficcionalizada” das novelas televisivas, que apresentam negros bem comportados assimilados pela cultura branca africâner.

Um dos meus exemplos favoritos da natureza do discurso de múltiplas camadas do *hip hop* é uma faixa do Common, “A Film Called (Pimp)”, de seu brilhante CD, *Like Water for Chocolate*. Nesta faixa, ele se envolve em um diálogo entre um cafetão politicamente consciente (bom exemplo do inesperado!) e uma de suas mulheres trabalhadoras potenciais. O que se segue na faixa é um efervescente e engenhoso diálogo (ou “chamada-e-resposta”) entre o cafetão, que diz que ele apenas “*cafeteia* com a verdade” e que quer oferecer um serviço, expondo suas prostitutas “a determinado papel, à liberdade e à cultura, como um cafetão moralmente correto deve fazer”; e então promete levar a prostituta para “a terra prometida de um cafetão, onde nenhum homem pode te quebrar”. Em resposta, a prostituta a quem ele fez a proposta diz: “Negão, você não me conhece, quem é o garanhão sou eu, eu vou te “cafetear”, vou te fazer escrever poesia pra mim, eu sou de uma terra chamada dinheiro, você é muito devagar pra mim... Você acha que vou arriscar o meu e depois te dar o dinheiro? Aquela merda já era. Eu tenho minha própria cavalaria, vou furar teu umbigo e te colocar numa pista. Na verdade, ando procurando uma puta que seja abstrata”. Mais para o final da faixa, quando é óbvio que ela já o venceu como principal protagonista da faixa, ele se conforma, dizendo: “Vá se ferrar, que eu vou virar pregador...”. Este diálogo contém ironia, inversões surpreendentes de papéis,

3 Um excelente exemplo de *hip hop* engenhoso e inventivo é o CD duplo do OutKast, vencedor do prêmio Grammy em 2004. Esta foi uma produção seriamente *funky* e iconoclasta, que reuniu subgêneros e registros textuais (e visuais) em combinações jamais vistas anteriormente no *hip hop*, e que acabou por ganhar não apenas aceitação do *hip hop* nas ruas, mas também por atrair públicos de fora do *hip hop*.

identidades incongruentes, apelações nostálgicas a épocas passadas de estilo e classe, resgate da figura do bandido na cultura negra popular, a autocrítica, a idéia de que há uma linha divisória muito tênue entre o cafetão e o pregador. E a riqueza textual exclui comentários sobre as batidas hipnóticas e *funky* que literalmente impelem a música para frente. Este é um artista que é conhecido por ser abertamente politizado e consciente, mas que também está procurando expandir seus registros e suas habilidades como escritor de uma forma que claramente revigora e amplia o gênero. Em outras palavras, a faixa, enquanto arte é brilhante, ainda que sua política seja obscura e, possivelmente, até questionável. Essa ambiguidade é precisamente o subtexto da peça, impossibilitando ao ouvinte chegar a uma zona de conforto politicamente correta. Também enfatiza que, no *hip hop*, diversos níveis de discurso coexistem: “Conhecer a gíria pode ser um nível; conhecer profundamente a música *hip hop*, em geral, pode ser outro; conhecer a cidade natal do cantor ou seu bairro, mais um outro, e conhecer os artistas como membros de sua própria comunidade seria ainda outro... O nomear às vezes funciona como um elemento-chave na sinalização do subtexto” (Perry, 2004:31).

Por último, e possivelmente a questão mais perturbadora, é que uma das principais funções políticas do *hip hop* no contexto americano seja o “*Shine-ism*”, que denota “exemplos incontidos de masculinidade e excesso *negros* que assustam a sociedade e a cultura convencionais, explorando seus temores e simultaneamente desafiando a privação econômica que oprime as comunidades americanas” (Perry, 2004:29). Segundo Perry, isto remonta ao papel do malandro (“*trickster*”) que “subverte seu próprio poder relativo através da trapaça e da destreza verbal”. A autora também identifica os chamados “negões maus”, cujo papel, desde a escravidão, “caracteriza a pessoa negra que se recusa a se submeter às regras da sociedade, que é destemido e rebelde e que ri das regras de adequação e regulação social” (Perry, 2004:29). Nesta leitura, a primeira imagem que surge é a de MV Bill e seu discurso eloquente (citado acima) sobre o medo da classe média brasileira em relação à mensagem e à força potencial do *hip hop* de falar a verdade para o poder.

Entretanto, há outra dimensão nisso tudo. O *gangsta rap* e o *rap* R&B tendem a ir a outro extremo: ambos os gêneros alimentam estereótipos sobre negros, especialmente homens negros, e exageram e celebram os mesmos estereótipos. Deste modo, o *gangsta rap* celebra o “bandido fora da lei” que vive a vida extravagante ao máximo – carros atraentes, armas, mulheres na espera, bebidas à vontade e festas na piscina, além de qualquer outra coisa que a imaginação possa invocar. Isto envolve uma apropriação e resignificação das marcas mais exclusivas, a fim de indicar para o sistema que os negros americanos entrarão nos clubes de golfe, nos bares exclusivos e nos restaurantes de primeira classe, mas sem deixar a rua. Em outras palavras, os ideais do *establishment* branco ficam completamente deturpados e remoldados como significantes da cultura *hip hop* e não da sociedade branca. Um repertório simbólico igualmente indulgente e excessivo estabelece-se para o sexo e as relações sexuais: a vida extravagante é tipicamente acompanhada por mulheres excessivamente sexualizadas que estão determinadas a ficar inteiramente à disposição do MC em questão. Obviamente, em um determinado plano trata-se de simples fantasia, mas em outro significa que, apesar da exclusão econômica e social em larga escala por parte dos Estados Unidos convencional, os Estados Unidos negro está corroendo os símbolos culturais de superioridade e dominância através de sua apropriação deliberadamente crassa. Esta leitura não pretende justificar ou minimizar o caráter politicamente problemático do *gangsta rap* e do seu gêmeo contemporâneo, o R&B, mas chamar a atenção para os inevitáveis efeitos culturais do *hip hop mainstream* nos Estados Unidos.⁴ Christa

4 Imani Perry desenvolve este ponto de forma mais aprofundada, que vai além do meu atual objeto: “A construção histórica da negritude, em oposição à ‘brancura’, na qual a negritude é demonizada, se tornou parte da consciência desta forma de arte. Enquanto as gerações anteriores de negros americanos utilizaram vários meios para estabelecerem uma autodefinição que negasse a construção da negritude como sendo demoníaca ou depravada, muitos membros da geração do *hip hop* escolheram, em vez disso, se apropriar e explorar estas construções como ferramentas metafóricas para a expressão do poder. Devido ao fato de que este gesto é extremamente agressivo (pois ele reivindica o poder através principalmente da voz dos homens negros, o que, dada a estrutura racial dicotomizada dos Estados Unidos, retira o poder dos Estados Unidos branco, mesmo que isso se opere apenas através do medo dos brancos), a comunidade negra geralmente não percebe estes atos como sendo de traidores com ódio de si próprios, da forma que poderia perceber os atos de negros que adotassem outras posturas estereotipadas. Pelo contrário, estes jovens podem ser vistos até como suportes de um tipo particular de empoderamento negro. Obviamente, esse tipo de empoderamento se relaciona a um nível mais abrangente de impotência” (Perry, 2004:47-8).

Kuljian, uma colega de trabalho, sugere: “É uma resposta a uma sociedade que valoriza o excesso e o ganho material como a expressão mais elevada do sucesso”.

Estas quatro dimensões do *hip hop* – especificidade, discurso aberto, discurso em camadas múltiplas e “*Shine-ismo*” – o tornam uma forma complexa e dinâmica de cultura popular que oferece um rico reservatório de materiais para a construção de identidades. O *hip hop* oferece não somente compreensões e perspectivas sobre o funcionamento do mundo, mas também como se posicionar – política, estilística, ideológica, social e psicologicamente – nesse mundo. Os estudos de caso do Rio de Janeiro e da Cidade do Cabo enfatizam como o *hip hop* politicamente consciente oferece uma ideologia coerente para se resistir às fragmentadas realidades de espaços e estilos de vida cotidianos dominados pelas gangues da droga, em busca de alternativas mais sólidas.

Entretanto, a práxis do AfroReggae sugere que isso não é simples. Além de uma narrativa mais abrangente e politizada a respeito da exclusão e marginalização estruturais ligadas à cumplicidade oficial com os lucros do tráfico de drogas, especialmente nos circuitos mais altos da cadeia de valor, o líder do AfroReggae, José Junior, sabe que ele deve espelhar a disciplina e a hierarquia da cultura de gangues. A questão é que ele sabe que seu movimento deve oferecer um lar e um sentido de pertencimento alternativos, porque é isso que as gangues oferecem em primeira instância, além do acesso aos recursos financeiros, que não estão disponíveis por meio da participação no mercado de trabalho formal. Em outras palavras, a solução não é simplesmente uma questão de restaurar o sentido de identidade, orgulho e dignidade destes jovens para que então, de alguma forma, eles milagrosamente consigam permanecer na linha estreita do estilo de vida alternativo que o movimento oferece. Novamente, MV Bill captura claramente esta dinâmica quando argumenta:

Eles não tem a oportunidade de se tornarem outra coisa; cada um deles é seu próprio juiz e pode dizer o que é certo ou errado, mas a criminalidade atualmente no Brasil se tornou apenas mais uma opção; parte meu coração dizer isto, mas a criminalidade de hoje se tornou, tragicamente, uma bela opção para aqueles que nascem sem perspectivas. Não vou ser hipócrita e dizer o contrário porque isto é o que eu vi, esta é a verdade e mesmo eu tenho dificuldades em dizer para alguém “Saia do tráfico de drogas”, porque eu não tenho nada melhor para oferecer. E não é suficiente oferecer assistência, caridade, coisas pequenas, porque a televisão mostra as coisas boas da vida e isso é o que todos estão querendo.”⁵

Simultaneamente, MV Bill fala também sobre sua organização de *hip hop*, a CUFA (Central Única das Favelas), que busca oferecer alternativas para os jovens. O fato com o qual ele tem que se conformar, nesse contexto, é que, tendo em vista os fatores estruturais mais amplos que reproduzem as economias criminosas, ele não é tão ingênuo para acreditar que sua intervenção fragmentária seja por si só uma solução. Esta pode ser a razão pela qual ele recentemente colaborou com o proeminente antropólogo/criminologista brasileiro, Luis Eduardo Soares, na produção de um livro – *Cabeça de Porco* – e um documentário sobre a violência urbana em nove cidades brasileiras. Este livro traz à tona a escala e a convergência da violência urbana no Brasil e em particular o fato de que aqueles que perpetram a violência nas favelas são cada vez mais jovens e mais numerosos. O livro tem a intenção de alertar o *establishment* brasileiro e também, sem dúvida, de ser uma forma de mobilização de recursos externos para apoiar iniciativas como a CUFA e o AfroReggae. Mais importante, esta iniciativa sublinha o fato de que são necessárias inter-

⁵ Entrevista publicada na revista Leros, de junho de 2005. Disponível em: www.leros.co.uk (acessado em outubro de 2006).

venções estruturais para lidar com a violência urbana, intervenções que possam operar em conjunto com programas de base popular inspirados no *hip hop*, como aqueles de MV Bill, e iniciativas educacionais em prisões juvenis (ver Pardue, 2004). Soares fala muito claramente sobre os tipos de reformas/transformações que são necessárias, em sua resposta à pergunta: *Você acha que ter acesso a informação, educação superior e projetos que aumentam a auto-estima poderia ser uma saída para a violência?*

*Sem dúvida. Estou convencido disso. Em nosso livro, não esquecemos a importância do poder econômico, mas enfatizamos a importância da inter-subjetividade, do simbolismo, da afeição, da psicologia e da cultura. Não que sejam aspectos mais importantes, mas porque a sociedade não tem dado a eles a atenção adequada. Temos que oferecer à juventude no mínimo o que o tráfico de drogas oferece: recursos materiais, é claro, mas também reconhecimento, um sentimento de pertencimento e de valor. Enfim, há uma fome mais profunda que a fome física: a fome de afeição e de reconhecimento, que aumentam a auto-estima [...] Acho que a repressão deveria ser o último recurso. Antes dela, há muito o que ser feito no sentido da prevenção, como a reinserção, a educação e o estímulo à auto-estima. Se queremos que alguém mude, temos que fornecer as bases. Ninguém muda se pensa que não vale nada. Queremos exterminar a juventude pobre ou integrá-la? Perdoar e dar uma segunda chance também significa nos perdoar e nos dar uma segunda chance, como sociedade. Não seria ótimo termos uma chance de escapar da culpa terrível de ter abandonado milhares de crianças ao destino de pegar uma arma?*⁶

⁶ Entrevista com Luis Eduardo Soares. Disponível em: www.dreamscanbe.org/controlPanel/materia/view/433 (acessado em outubro de 2006).

Soares levanta duas questões. A primeira, que é vital não perder de vista a humanidade da juventude negra que cresce em meio ao terror e a um abandono social efetivo. Não existe a possibilidade de recuperar esta classe de (*não*) cidadãos para integrar uma política urbana inclusiva se não se reconhecer a necessidade fundamental de eles se afirmarem como pessoas. Claramente, em meus dois exemplos, a posição de rejeição social entrelaçada com a redundância econômica está fortemente correlacionada com a raça. Deste modo, grande parte da recuperação da ação para que uma política abrangente seja possível requer um confronto com o racismo institucional. A segunda, que a escala das reformas preventivas identificadas por Soares envolve o Estado. Os jovens pobres continuarão a enfrentar futuros truncados enquanto as instituições estatais de justiça penal não forem transformadas para adotar a filosofia que trata a repressão como último recurso. Evidentemente, os projetos de *hip hop* nas favelas e *townships* não são capazes de, sozinhos, darem conta dessa tarefa ambiciosa. O que eles oferecem de fato é um ponto de partida vital para que os jovens possam agir em lutas culturais e políticas mais abrangentes e em diversas instâncias para conseguir tanto o reconhecimento quanto as reformas voltadas para prevenção.

Entretanto, para a juventude negra e pobre ter uma voz significativa, isto deve acontecer em seus próprios termos, e é justamente isso que os registros do *hip hop* potencialmente oferecem. Em primeira instância, isto significa uma política e uma estética de ira e de crítica militante perante a atitude mal disfarçada de dois pesos e duas medidas da sociedade convencional (*mainstream society*). Aqui eu tenho em mente letras e análises potentes de lideranças do *hip hop* como MV Bill, Racionais MC, Black Noise, BVK, Jitsviniger, Proverb, entre muitos outros. No caso brasileiro, o impacto dos grupos de *hip hop* como Racionais MC, que vendem acima de um milhão de unidades, é certamente profundo. Em segundo lugar, nos complexos registros estéticos que a cultura *hip hop* instiga, os

jovens devem ser encorajados a buscar suas identidades, aspirações, contextos sem muita censura. A expressão artística criativa pode potencialmente criar uma nova linguagem política e um novo registro simbólico que seja significativo para os jovens e impenetrável e alienante para as elites e classes médias. Esta é a questão de fato. Para o engajamento político ocorrer, deve-se forçar os poderosos e privilegiados a reconhecer suas diferentes culturas e suposições, que normalmente se tornam invisíveis por serem a norma social – se eles estão interessados em se engajar ou “fazer a diferença” como parte de uma política cosmopolita mais abrangente. Isto é uma pré-condição para “uma ética de mutualidade em um contexto urbano”, como invocado por Ash Amin. Por último, os registros do *hip hop* oferecem à juventude pobre uma plataforma para criarem diversos tipos de redes regionais, nacionais e internacionais de engajamento e apoio mútuo, a fim de promover uma agenda de escalas múltiplas que permita unir múltiplas especificidades locais. Pesquisas feitas sobre a práxis da Slum Dwellers International sugerem que as políticas locais de reconhecimento tendem a funcionar de forma muito mais eficaz se reforçadas por redes globais de solidariedade e intercâmbio (Appadurai, 2004).

CODA: IMPLICAÇÕES CONCEITUAIS PARA A INCLUSÃO/EXCLUSÃO URBANA

James Holston argumenta que a multiplicação de reivindicações pela cidade que segue a intensificação da urbanização esgota as noções tradicionais de cidadania. Ele argumenta a favor de uma avaliação da “cidadania insurgente” que, segundo ele, surge de “batalhas em torno do significado de ser membro do Estado moderno” (Holston, 1998:47). Além disso, a cidadania “muda, expandindo seu domínio à medida que novos membros surgem para apresentar suas reivindicações, e erodindo-o à medida que novas formas de segregação e de violência criam obstáculos a esses avanços. Os locais de cidadania insurgente são encontrados na interseção destes processos de expansão e erosão” (*Ibid.*, p.48). Evidentemente, grande parte da prática cultural do *hip hop* consiste em dar voz e reconhecimento à posição marginalizada das comunidades pobres e de seus residentes e, ao mesmo tempo, em propor uma concepção alternativa de vida cotidiana, justiça urbana e inclusão, uma concepção dirigida aos fatores econômicos e institucionais sistêmicos que reproduzem essa situação, conforme refletido na análise de MV Bill e outros MCs citados anteriormente. Neste sentido, pode-se argumentar que a essência das práticas de *hip hop*, em termos de seus registros simbólicos, suas intervenções localizadas no espaço e suas reformulações (de praças públicas, estações de trens, estacionamentos, etc.), consiste em aprofundar a cidadania insurgente e oferecer um caminho diferente de participação na esfera pública da cidade.

Entretanto, enquanto as práticas do *hip hop* continuarem desconectadas de outros espaços e domínios da prática política urbana, seu potencial transformador continuará enfraquecido. Mostrei em outros escritos que a forma mais eficaz de se conceituar e abordar a política urbana é por meio da interseção de cinco domínios institucionais e interdependentes da prática: (1) fóruns políticos representativos; (2) mecanismos políticos “neocorporatistas” que se compõem de organizações representativas, principalmente o governo, o setor privado, os sindicatos e, às vezes, organizações de base comunitária; (3) ação direta ou mobilização contra políticas estatais ou em prol de demandas políticas específicas; (4) a política da prática do desenvolvimento, especialmente no nível das bases

populares; e (5) contestação política simbólica, que se expressa através da contestação discursiva na esfera pública (Pieterse, 2005; 2006).

As culturas *hip hop* tanto no Brasil como na África do Sul estão fortemente relacionadas às intervenções ativistas de base – no domínio da prática do desenvolvimento – para fornecer refúgios de segurança e aprendizado para crianças e jovens pobres, espaços onde se fomentam uma socialização alternativa e um sentimento de lugar devido ao quinto elemento do *hip hop*: o conhecimento de si próprio. Entretanto, procurar ligações explícitas com as iniciativas adotadas pelo Estado é potencialmente perigoso para o *hip hop* enquanto discurso verdadeiramente aberto, como ilustra o estudo de caso realizado por Derek Pardue sobre o *hip hop* como ferramenta pedagógica em uma prisão juvenil em São Paulo. Comparando o *hip hop* “livre” com o programa educacional patrocinado pelo Estado, Pardue (2004: 429) encontrou “diferenças significativas no processo de representação e *performance*, especialmente nos casos das letras de *rap* e do grafite”. Ele notou particularmente que os instrutores moderavam os discursos sobre raça, racismo e brutalidade policial, a favor de uma sensibilidade muito mais comunitária, em que as noções abstratas de construção da comunidade eram valorizadas. Tal estratégia pode obviamente tirar do *hip hop* sua força, tal qual descrita na seção anterior a respeito dos registros do *hip hop* na tentativa de se tornar uma prática política de ira e confrontação, a fim de perturbar as estruturas normativas da sociedade e da cultura convencionais. Não obstante, Pardue (2004) também reconhece que, apesar do risco de domesticação do *hip hop*, existe grande mérito em se ter um Estado que se dispõe a patrocinar programas de serviço público que mantêm as lideranças do *hip hop* com emprego remunerado e com uma plataforma para estender suas sensibilidades artísticas e estéticas. E não há, obviamente, como prever o tipo de loucura e ira que poderia surgir dos impulsos criativos e transgressivos dos jovens apresentados às habilidades e idéias do *hip hop* “com uma mensagem” ou agenda.

Em último lugar, as práticas culturais do *hip hop* sublinham a importância de se prestar mais atenção aos registros *afetivos*, ao projetar uma política urbana agonística e inclusiva como aquela reivindicada por acadêmicos como Amin (2006), Connolly (2002), Massumi (2002) e Thrift (2004) (cf. Hemmings 2005). O afeto é muito mais importante no pensamento e no julgamento do que foi reconhecido anteriormente. O que isto implica é que “os modos de consciência afetivo e cognitivo” estão ambos sempre em ação quando atuamos. Mais especificamente, “a tomada de decisões voltada para a ação é sempre marcada por orientações afetivas preliminares de percepção e julgamento, que servem para reduzir o peso do material considerado em análises custo-benefício, julgamentos de princípios e experimentos reflexivos” (Krause, 2006). Em outras palavras, como nos sentimos e as diferentes formas de predisposições internas são elementos vitais de nosso ser enquanto agente (político) urbano, com grande influência sobre os tipos de possibilidades coletivas que irão ou não ter repercussão. Dadas as alternativas, antes impensadas, de ação e emoções inconcebíveis que o *hip hop* pode engendrar entre a juventude urbana, ele certamente se qualifica como uma fonte potencial de esperança, no sentido proposto por Ash Amin no seu comentário em fórum de discussão na Internet: “A esperança pode funcionar como um afeto urbano, uma ética de *mutualidade* em um contexto urbano cheio de diferenças e diversidade. A partir desta visão, muitos elementos podem ser reunidos, incluindo uma política de restituição, justiça redistributiva, aspiração e fé”. Entretanto, isso parece exigir que instituições como a CUFA, Black Noise e AfroReggae se tornem mais fortes e se multipliquem.

Em resumo, ainda que eu tenha conseguido apenas tocar na superfície da política e da estética culturais do *hip hop*, está claro que ele oferece pistas vitais sobre o processo de desenvolvimento de novas linguagens para a compreensão da inclusão e exclusão, especialmente em cidades contemporâneas do sul global. Neste sentido, o *hip hop* certamente não é perfeito, sendo particularmente falho no que diz respeito ao empoderamento da mulher e à política cultural feminista, mas também é suficientemente fértil para ao menos lidar com este vetor de exclusão particularmente difícil. Os registros e práticas culturais cotidianos desse grupo cada vez mais numeroso de jovens nessas cidades são claramente atores cruciais na luta mais abrangente por cidades inclusivas; então, como urbanistas, vamos nos sintonizar aos ritmos.

Edgar Pieterse é diretor do Centro Africano para Cidades da University of Cape Town e pesquisador associado no Instituto Isandla. E-mail: edgar.pieterse@uct.ac.za

Artigo recebido em outubro de 2008 e aprovado para publicação em janeiro de 2009.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMIN, A. 2002. "Ethnicity and the multicultural city". *Environment and Planning A*, Vol. 34(6): 959-80.
- _____. 2006. "The Good City". *Urban Studies*, 43(5/6): 1009-23.
- APPADURAI, A. 2004. "The Capacity to Aspire: Culture and Terms of Recognition". In RAO, V.; WALTON, M. (eds). *Culture and Public Action*. Stanford CA: Stanford University Press.
- BADSHA, F. 2004. "Old Skool Rules/New Skool Breaks: Negotiating Identities in the Cape Town Hip Hop Scene". In WASSERMAN, H; JACOBS, S. (eds) *Shifting Selves: Post-Apartheid Essays on Mass Media, Culture and Identity*. Cape Town: Kwela Books.
- BATTERSBY, J. 2004. "'Sometimes it feels like I'm not black enough': Recast(e)ing Coloured through South African Hip-Hop as a Postcolonial Text". In WASSERMAN, H.; JACOBS, S. (eds) *Shifting Selves: Post-Apartheid Essays on Mass Media, Culture and Identity*. Cape Town: Kwela Books.
- CASTELLS, M. 1997. *The Power of Identity*. Volume II of The Information Age: Economy, Society, and Culture. Oxford: Blackwell.
- CHANG, J. 2005. *Can't Stop. Won't Stop. A History of the Hip-Hop Generation*. New York: Picador.
- CHIPKIN, I. 2005. "'Functional' & 'Dysfunctional' Communities. The Making of Ethical Citizens". In ROBINS, S. (ed.) *Limits to Liberation after Apartheid. Citizenship, Governance & Culture*. Oxford: James Curry.
- City of Cape Town (2006). *Integrated Development Plan 2006/2007*. Cape Town: City of Cape Town Municipality.
- CLARKE, C. 2006. "Politics, Violence and Drugs in Kingston, Jamaica". *Bulletin of Latin American Research*, Vol. 25, (3): 420-40.
- CONNOLLY, W.E. (2002) *Neuropolitics: Thinking, Culture, Speed*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Department of Education, 2005. "A Human Capital Development Strategy for the Western Cape." Cape Town: Provincial Government of the Western Cape.
- DOLBY, N.E. 2001. *Constructing Race: Youth, Identity and Popular Culture in South Africa*. New York: State University of New York Press.
- ESSINGER, S. 2007. "Brazilian Rap." Disponível em: http://www.allbrazilianmusic.com/en/Styles/Styles.asp?Status=MATERIA&Nu_Materia=928 [Acessado em 6 de maio de 2007]

- FERRÁNDIZ, F. 2004. "The Body as Wound: Possession, Malandros and Everyday Violence in Venezuela". *Critique of Anthropology*, Vol. 24(2): 107-33.
- GALTUNG, J. 1991. *Peace by Peaceful Means: Peace and conflict, Development and Civilization*. Oslo: International Peace Research Institute.
- GORDON, J. R. 1999. "Hip-Hop Brasileiro: Brazilian Youth and Alternative Black Consciousness Movements". Presented at the AAA Meetings. Stanford University.
- HAUPT, A. 2001. "Black Thing: Hip-Hop Nationalism, 'Race' and Gender in *Prophets of da City* and *Brasse vannie Kaap*". In ERASMUS, Z. (ed.) *Coloured by History, Shaped by Place. New Perspectives on Coloured Identities in Cape Town*. Cape Town: Kwela Books.
- _____. 2004. "Hip in the Age of Empire: Cape Flats Style". In PIETERSE, E.; MEINTJIES, F. (eds) *Voices of the Transition: The Politics, Poetics and Practices of Social Change in South Africa*. Johannesburg: Heinemann.
- _____. 2005. "Identity and the Politics of Representation in Hip-Hop". In DISTILLER, N.; STEYN, M. (eds.) *Under Construction: 'Race' and Identity in South Africa Today*. Johannesburg: Heinemann.
- HEMMINGS, C. 2005. "Invoking Affect: Cultural theory and the ontological turn". *Cultural Studies*, Vol. 19(5): 548-67.
- HODGKINSON, W. 2006. "Only Hip Hop can Save Us". *The Gaurdian*, January 13. Disponível em: http://arts.guardian.co.uk/filmandmusic/story/0,,1684722,00.html#article_continue [Acessado em 19 de outubro de 2006].
- HOLSTON, J. 1998. "Spaces of Insurgent Citizenship". In SANDERCOCK, L. (ed.) *Making the Invisible Visible*. Berkeley: University of California Press.
- HUQ, R. 2006. *Beyond Subculture: Pop, Youth and Identity in a Postcolonial World*. London: Routledge.
- KENNEDY, L. 2000. *Race and Urban Space in Contemporary American Culture*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- KRAUSE, S.R. (2006) 'Brains, Citizens, and Democracy's New Nobility'. *Theory & Event*, 9(1): 1-6. Versão disponível em: http://muse.jhu.edu/journals/theory_and_event/v009/9.1hrause.html. Acessado em 30 de agosto de 2006.
- LIPSITZ, G. 2001[1994]. "Disaporic Noise: History, Hip-Hop, and the Post-colonial Politics of Sound". In HARRINGTON, C. L.; BIELBY, D. D. (eds.) *Popular Culture: Production and Consumption*. Oxford: Blackwell.
- LOU, V. 2005. "MV Bill – The Interview". *Leros Magazine* de junho. Disponível em: <http://www.brazilianartists.net/articles/mvbill/theinterview.htm>. Acessado em 30 de outubro de 2006.
- MARSHALL, J. 2003. "Hip-Hop in Brazil." *People's Weekly World Newspaper*, 07/10/03. Disponível em: <http://www.pww.org/article/view/3749/1/171/>. Acessado em 28 de fevereiro de 2007.
- MASSUMI, B. 2002. *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Durham: Duke University Press.
- MORAIS, M. P.; CRUZ, B.O.; OLIVEIRA, C.W.A. 2003. "Residential Segregation and Social Exclusion in Brazilian Housing Markets". Texto Para Discussão, No 951, Brasília: Ministério do Planejamento Orçamento e Gestão e Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada.
- NAÍM, M. 2006. *Illicit. How smugglers, traffickers, and copycats are hijacking the global economy*. London: William Heinemann.
- NEATE, P. 2003. *Where you're at: Notes from the frontline of a Hip Hop Planet*. London: Bloomsbury.

- NEATE, P.; PLATT, D. 2006. *Culture is our Weapon: Afroreggae in the Favelas of Rio*. London: Latin American Bureau.
- PARDUE, D. 2004. "Writing in the Margins': Brazilian Hip-Hop as an Educational Project". *Anthropology and Education Quarterly*, 34(4): 411-432.
- _____. 2005. "Brazilian Hip-Hop Material and Ideology: a Case of Cultural Design". *Image & Narrative. Online Magazine of the Visual Narrative*, no. 10. Disponível em: www.imageandnarrative.be. Acessado em 28 de fevereiro de 2007.
- PAMELL, S.; BOULLE, J. 2006. " 'Somewhere, over the rainbow'...realising economic rights through extended local government intervention in post-apartheid Cape Town." Material não-publicado. Cape Town: Environmental and Geographical Sciences Department, University of Cape Town.
- PERRY, I. 2004. *Prophets of the Hood: Politics and Poetics in Hip Hop*. Durham & London: Duke University Press.
- PIETERSE, E. 2005. "Transgressing the Limits of Possibility: Working Notes on a Relational Model of Urban Politics". In SIMONE, A.; ABOUHANI, A. (eds.) *Urban Processes and Change in Africa*. London: Zed Books.
- _____. 2006. "Building with Ruins and Dreams: Exploratory thoughts on realising integrated urban development through crises". *Urban Studies*, 43(2): 285-304.
- ROGERS, D. 2006. "The State as a Gang: Conceptualizing the Governmentality of Violence in Contemporary Nicaragua". *Critique of Anthropology*, 26(3): 315-30.
- SHAPIRO, P. 2005. *A Rough Guide to Hip-Hop*. 2nd Edition. London: Rough Guides Ltd.
- SOUZA, M. L. S. 2005. "Urban planning in an age of fear. The case of Rio de Janeiro". *International Development Planning Review*, Vol. 27(1): 1-19.
- STANDING, A. 2004. "Out of the Mainstream: Critical Reflections on Organised Crime in the Western Cape". In DIXON, B.; VAN DER SPUIJ, E. (eds) *Justice Gained? Crime and Crime Control in South Africa's Transition*. Cape Town: UCT Press.
- THRIFT, N. 2004. "Intensities of feeling: Towards a spatial politics of affect". *Geographika Annaler*, 86B, (1): 57-78.
- UNDP (United Nations Development Programme) 1999. *Human Development Report 1999: Globalization with a Human Face*. Oxford: Oxford University Press.
- WATKINS, L. 2001. "'Simunye, we are not one': ethnicity, difference and the hip-hop-pers of Cape Town". *Race & Class*, 43(1): 29-44.
- WINTON, A. 2004. "Urban violence: a guide to the literature". *Environment and Urbanization*, Vol. 16(2): 165-84.
- ZALUAR, A. 2006. "Brazilian drug worlds and the fate of democracy". *Interventions*, Vol. 7(3):338-41.

ABSTRACT *It is assumed in the paper that the contemporary urban condition is marked by an increased pluralistic intensity in cities. Coupled to this shift in the nature of the urban context, one can also observe a proliferation of sites of political engagement and agency, some of which are formally tied to the various institutional forums of the state, and many that are defined by their insistence to stand apart from the state, asserting autonomy and clamouring for a self-defined terms of recognition and agency. This paper draws attention to the significance of one category of urban actors – hip-hoppers – that can be said to occupy a "marginal" location in relation to the state but uniquely relevant to the marginalised existence*

of most poor black youth in cities of the global South, particularly Rio de Janeiro and Cape Town. The paper demonstrates that hip hop cultures offer a powerful framework of interpretation and response for poor youth who are systemically caught at the receiving end of extremely violent and exploitative urban forces. The basis of hip hop's power is its complex aesthetical sensibility that fuses affective registers such as rage, passion, lust, critique, pleasure, desire, which in turn translates into political identities, and sometimes agency (i.e. positionality), for its participants. In the final instance, the paper tries to link conclusions about the potential of hip hop cultural politics to larger academic themes such as participation, public space, citizenship and security.

KEYWORDS *Hip hop; cultural politics; urban violence; urban exclusion/inclusion; affective registers.*