

Reinventar a cidade: reflexões sobre o movimento hip hop e suas insurgências políticas

Brenno Brandalise Demarchi¹

Wesley Vaz Oliveira²

Recebido em setembro de 2023

Aceito em novembro de 2023

RESUMO

Diversos coletivos e frentes de mobilização social são constituídos a fim de vislumbrar novas possibilidades de existir, vivenciar a cidade e contestar as injustiças sociais, como é o caso do movimento Hip-Hop, um expressivo movimento social e cultural originado nos centros urbanos. O objetivo geral deste artigo consiste em refletir sobre como o movimento Hip-Hop possibilita contestar politicamente e ressignificar o espaço urbano, que, por vezes, é fincado na ausência de políticas públicas voltadas à população. Adotou-se a pesquisa exploratória e bibliográfica como procedimentos metodológicos. Como resultado, constatou-se que o Hip-Hop cria a possibilidade de transformar o espaço urbano segregado e excludente, em um lugar de protesto, entretenimento e reivindicação social – atuando, assim, atuando como um ativismo urbano, que orienta e conscientiza a comunidade.

Palavras-chave: Hip-Hop; Movimento Social; Espaço Urbano; Arte Insurgente/Arte de Contestação.

Reinventing the city: thoughts about the hip hop movement and its political insurgencies

ABSTRACT

Several collectives and social mobilization fronts are assembled in order to glimpse new possibilities of existence, to experience the city and to contest social injustices, as is the case of the Hip-Hop movement, an expressive social and cultural movement originated in urban centers. The general objective of this article is to reflect on how Hip-Hop makes it possible to politically contest and resignify the urban space, which is sometimes defined in the lack of public policies. Exploratory and bibliographic research were adopted as a methodological approach. As a result, it was seen that hip -hop creates the possibility of transforming the segregated and excluded urban space into a place of protest, entertainment and social demands, thus acting as an urban activism that guides and raises community consciousness.

Keywords: Hip-Hop; Social movement; Urban space. Insurgent Art/Art of Protest

¹ Doutorando em Antropologia Social (PPGAS/UFSC). Florianópolis-SC, Brasil. E-mail: brennodemarchi@gmail.com. Bolsista CNPq.

² Mestre em Sociologia pela Universidade Federal de Minas Gerais (PPGS/UFMG). Macapá-AP, Brasil. e-mail: wesleyvzolivera@gmail.com.

Introdução

A gênese do movimento cultural urbano Hip-Hop se configura nos guetos de Nova York, em 1980, tendo como *locus* de seu surgimento o bairro do Bronx, nos Estados Unidos. Absortos em um contexto histórico e político de segregação social, pobreza e preconceito racial, os jovens negros e hispânicos, na ânsia de vislumbrar novas possibilidades de existir e enfrentar as mazelas sociais, almejaram ressignificar suas práticas sociais, ocupando as ruas por intermédio das manifestações artísticas³ do *Break*, *Grafite*, *Dj* e o *Mc* (SOUZA, 2011).

Diante desse contexto, o movimento Hip-Hop surge enquanto potência política, artística e cultural emergente no espaço urbano das grandes metrópoles, capitaneado, em grande medida, por jovens periféricos e negros. Existe, portanto, uma íntima relação entre este movimento e o espaço urbano, visto que o localismo é uma de suas características expressivas – isto é, as experiências vividas em determinados espaço sociais, tais como favelas, periferias, conjuntos habitacionais etc., tornam-se a matéria prima para a produção artística, cultural e política do movimento Hip-Hop.

A cidade pós-industrial proporcionou um contexto fecundo para o desenvolvimento criativo entre os precursores do Hip-Hop, criando seu terreno cultural, o acesso ao espaço, aos materiais e à educação. Conforme assevera Rose (2021), a cultura Hip-Hop também emerge como uma fonte de formação de identidade alternativa e *status* social para os jovens que viviam em uma comunidade cujas instituições de apoio locais mais antigas haviam sido praticamente demolidas. Tais identidades se forjaram localmente em estilos e linguagem, nomes de rua e no estabelecimento de posses⁴. A identidade do Hip-Hop, portanto, está profundamente enraizada na experiência do território:

³ No Hip Hop, as linguagens artísticas – *Dj*, *Mc*, *Break* e *Grafite*, também são denominados de “elementos” e, por esse motivo, adotaremos neste trabalho essas denominações.

⁴ Grupo de pessoas inseridas no universo da cultura hip-hop, a qual se reúnem em prol de melhorias para suas comunidades, através de atividades e causas políticas, sociais e culturais de interesse do coletivo (ROSE, 2021).

Além da centralidade da nomenclatura, identidade e filiação ao grupo, rappers, djs, grafiteiros e breakers reivindicam território e ganham status local desenvolvendo novos estilos. (...) Os artistas de Hip-Hop usam o estilo como um aspecto de formação de identidade que joga com as distinções e hierarquias de classe ao usar mercadorias para reivindicar o terreno cultural. (ROSE, 2021, p. 63).

Posto isso, em que pese o interesse e as crescentes produções científicas sobre o tema, principalmente nas regiões sul, sudeste e nordeste do território brasileiro, faz-se necessária uma discussão no que diz respeito às suas mobilizações, reivindicações e ativismos no espaço urbano. Buscando evidenciar seus protestos, subjetividades e produções artísticas que intervêm e anunciam vozes historicamente silenciadas nas cidades, contribuindo, assim, para o campo da Sociologia Urbana, bem como para o debate em torno dos movimentos sociais urbanos e juvenis emergentes na contemporaneidade.

Seguindo nesse horizonte de análise, compreendendo que o Hip-Hop é um movimento social engajado que tem por objetivo criar possibilidades de transformação de uma realidade social, deteremos nossos esforços no intuito de contribuir para a discussão científica sobre a cultura, o espaço urbano e movimentos sociais contemporâneos, buscando analisar como esse movimento se consolida e quais são as estratégias utilizadas pelas pessoas que nele, é uma empreitada que se insere na iniciativa de reivindicar e garantir direitos sociais que paulatinamente estão sendo sistematicamente cerceados.

Adotamos como procedimentos metodológicos a pesquisa exploratória – realizada quando a pesquisa se encontra na fase preliminar –, contribuindo para se aprofundar sobre o assunto que será investigado e para o processo de definição e delimitação do tema da pesquisa. Também buscamos orientar a fixação dos objetivos e a formulação das hipóteses ou descobrir um novo tipo de enfoque para o assunto. Utilizamos também a pesquisa bibliográfica, realizando o levantamento e selecionando artigos científicos atinentes à temática do Hip Hop enquanto ativismo social e sobre o espaço urbano (FREITAS; PRODANOV, 2013; COSTA; COSTA, 2015).

Por fim, apresentamos as seções do artigo: na primeira, refletiremos sobre a cidade enquanto objeto social e histórico de análise científica, situando as configurações

que envolvem o espaço urbano, tais como os processos culturais e políticos dos grupos sociais. Em seguida, abordaremos a constituição histórica, política e cultural do movimento cultural urbano Hip Hop. A terceira, por sua vez, trata da relação e atuação deste movimento no espaço urbano e, por último, apresentaremos os resultados desta investigação.

A cidade e seus conflitos: identidades, estigmas e insurgências

Qualquer reconstrução das coisas envolve uma reconfiguração das relações sociais: ao criar e recriar a cidade nós criamos e recriamos a nós mesmos, tanto individual quanto coletivamente. Construir a cidade como um ser sensível é reconhecer seu potencial como um corpo político.

David Harvey

Como dissemos, nesta seção iremos nos deter na discussão sobre a cidade enquanto objeto social e histórico, destacando como o espaço urbano opera na constituição da identidade cultural e sociopolítica do Hip Hop. Ressalta-se que não iremos focar numa análise densa sobre a cidade, mas sim em como suas instâncias, sobretudo a estatal, corroboram para a emergência de novos protagonistas e ativistas sociais, como é o caso dos militantes desse movimento. Para compreendermos o Hip Hop enquanto movimento social de resistência é necessário identificar e compreender o *locus* de sua atuação, pois, ainda que hajam coletivos e sujeitos engajados em um contexto “rural”, o Hip Hop, como dito anteriormente, é um movimento majoritariamente “urbano”⁵.

Desse modo, é útil e necessário compreender que o contexto urbano não é um espaço estanque e homogêneo. Ele é uma categoria encarregada de sentidos e significados produzidos e rememorados social e historicamente. A cidade representa

⁵ Para este momento, não buscaremos retomar o debate entre o rural e urbano, isto é, as limitações e problemáticas que envolvem essas classificações. Entretanto, elas podem ilustrar genericamente o recorte territorial onde o Hip Hop atua. A respeito dessa discussão, mencionaremos o trabalho de Souza e Rodrigues intitulado “Planejamento urbano e ativismos sociais” (2004).

múltiplos contextos, pois revela aspectos sociais, culturais, políticos, econômicos e, também, artísticos.

Como nos recorda Lefebvre (2001; 2004), a cidade é um processo contínuo de disputas de conhecimentos, técnicas, políticas e capitais. O espaço produzido nos limites da cidade caracteriza-se por uma heterogeneidade, complexidade e dinamismo. É também o espaço que atrai tudo o que lhe circunda, por exemplo, pessoas, obras e coisas.

Ana Fani A. Carlos, lembrando o pensamento de Marx e Engels, afirma que “[...] a primeira condição da história é manter os homens vivos e a segunda é assegurar sua reprodução [...] O ato de produção da vida é, conseqüentemente, um ato de produção do espaço, além de um modo de apropriação [...]” (CARLOS, 2011, p. 63).

Em geral, o centro urbano desempenha um papel relevante, sobretudo no modo de produção capitalista, pois é o lugar onde situam-se as estruturas de decisão, os centros de poder, além da oferta de melhores condições infraestruturais.

Conforme enfatizado pelo sociólogo Tiajaru D’Andrea (2020), a história da periferia condiz com sua luta contra a invisibilidade. A invisibilidade operada pelo Estado fez com que os equipamentos serviços e serviços públicos chegassem à periferia com décadas de atraso em relação ao centro e às regiões onde habitam a elite econômica e política. Nos últimos anos, é fato que essa presença aumentou. No entanto, o poder público na periferia sempre operou na lógica do incompleto, do descontínuo e do improvisado. Juntamente à distribuição desigual dos recursos, há uma dinâmica própria de funcionamento interno do poder público que faz com que na periferia os serviços sejam precários.

D’Andrea (2020) também nos fala que, em meados de 1980, o termo *periferia*⁶ notadamente ganha visibilidade. Embora fosse conhecido pelos moradores, não possuía importância e era ausente de positividade. Nos primeiros anos da década de 1990 ocorre uma mudança substantiva no significado de periferia, tendo como seus principais expoentes as expressões culturais, em especial o movimento Hip-Hop, que passa a publicizar o termo. Nesse período emergem as primeiras ações culturais e políticas nas

⁶ Neste trabalho, a utilização de periferia em itálico corresponde ao conceito, à medida que sem itálico compete a dimensão territorial, social e geográfico, conforme enfatizado pelos estudos de D’Andrea (2020).

quebradas amapaenses, tendo como seus artífices os próprios moradores vinculados, em parte, às manifestações culturais do que posteriormente viria a ser conhecido como o Hip-Hop.

Como nos esclarece Walter Benjamin (1985), a história não se resume apenas na relação entre passado e futuro, mas na atenta observação de como o passado caracteriza o presente e também como o presente constitui o futuro. Assim, para o autor, resgatar os relatos a contrapelo das pessoas no cotidiano seria uma abordagem que permitiria compreender a própria história de construção da cidade (suas identidades, seus modos de vida, suas figuras históricas, seus monumentos etc.).

Retomando as palavras de Ana Fani A. Carlos (1996):

[...] o lugar é produto das relações humanas, entre homem e natureza, tecido por relações sociais que se realizam no plano do vivido, o que garante a construção de uma rede de significados e sentidos que são tecidos pela história e cultura civilizadora produzindo a identidade, posto que é aí que o homem se reconhece porque é o lugar da vida. O sujeito pertence ao lugar como este a ele, pois a produção do lugar liga-se indissociavelmente à produção da vida. (CARLOS, 1996, p. 29).

A autora adota a hipótese de Lefebvre, apoiada na ideia de que o Estado domina toda a sociedade porque se utiliza de estratégias para centralizar “[...] todas as organizações e todas as atividades da sociedade, constituindo-se centro de decisões e protegendo o funcionamento dos organismos sociais, na condição de colocá-los sob sua tutela.” (CARLOS, 2011, p. 65). Desse modo, a intervenção estatal contribui diretamente para a ampla exploração e manutenção da desigualdade, porque estabelece leis e instituições em favor “[...] da reprodução do capital e à produção de um espaço dominado” (CARLOS, 2011, p. 64). Segundo Lefebvre (2001), a cidade não é criadora de nada – quem cria são as pessoas –, mas centraliza as criações (as obras produzidas pela humanidade) através das redes de relações e das dinâmicas que elas acarretam entre os diversos atores e grupos sociais.

É importante sinalizar o hibridismo que caracteriza a identidade cultural e política do Hip Hop, dada sua configuração na contemporaneidade, na qual é atravessado pela globalização e o caráter de mudança constante ligado às numerosas informações que ultrapassam as fronteiras nacionais, fortalecendo intercâmbios

culturais. Nessa perspectiva, ao analisarmos o movimento assim como seus atores sociais e políticos, não é cabível nos determos em essencialismos, pois o hibridismo cultural, conforme alega Canclini (2008, p. 19), é composto por “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas.”.

Quer dizer, há configurações específicas do Hip Hop em determinados contextos sociais. Sendo assim, tanto as pautas políticas como sua produção cultural no espaço urbano são heterogêneas, pois são constituídas por subjetividades que experienciam modos de vida diferentes em lugares específicos. Contudo, pode existir semelhanças entre as demandas políticas e críticas sociais, visto que um bairro periférico partilha de vivências similares em outros estados e regiões.

Como afirma Marília P. Sposito (1993), quando ocorre a desestruturação de certas experiências citadinas através da “[...] atomização das práticas simbólicas e declínio de alguns centros comuns de consumo como cinema e teatro [...]” (SPOSITO, 1993, p. 172), é a juventude que propõe alternativas de pertencimento aos grupos. Além disso, a autora diz também que “[...] os bandos juvenis levam até a exasperação os enfrentamentos interculturais, as disputas pelos territórios e seu controle sócio-político; eles atestam a multiplicidade irreduzível de linguagens e estilos de vida, de estratégias de sobrevivência e de comunicação nas grandes cidades” (SPOSITO, 1993, p. 172).

Retomando a questão da centralidade, e também da periferia, Tepermen (2015) nos provoca a romper a suposição de que o centro tem aquilo que falta à periferia. Ou ainda, que existe produção cultural no centro e que esta tende a diluir quanto mais se afasta dele. Quando consideramos experiências como o Hip Hop – sendo este o eixo analítico central desta investigação – essa suposição cai por terra: as categorias centro e periferia se confundem. Podemos pensar como a periferia não é apenas consumidora precária do centro, mas, sobretudo, como ela também é produtora. Nessa relação, as contradições são expostas: a centralidade que antes era produtora, agora passa a ser consumidora dos produtos das periferias. Teperman (2015) afirma que um dos corolários da ideia de que a cultura “mora no centro” é a tendência a olhar as produções culturais “de periferia” de maneira estereotipada, atribuindo a elas uma unidade que não têm.

É válido ressaltar que o estigma é um traço identitário historicamente presente na identidade do Hip Hop. Isto é, por ser uma manifestação cultural e política que, em larga escala, é produzida por jovens da periferia e negros, há processos de estigmatização⁷.

Historicamente a sociedade buscou maneiras de estabelecer atributos e categorizações com intuito de confirmar a normalidade para um determinado grupo, ao passo que ao diferente confinou-se o estigma, caracterizado pela avaliação depreciativa do outro. Assim, marcada pela antecipação de determinados atributos de alguém em certos lugares, essa expectativa perante o outro é denominada por Goffman (1981) como a identidade social virtual à medida que os atributos reais do indivíduo são chamados de identidade social real. Quando ocorre uma dissonância entre essas duas identidades, o sujeito passa a ser desacreditado:

Assim, deixamos de considerá-lo criatura comum e total, reduzindo-o a uma pessoa estragada e diminuída. Tal característica é um estigma, especialmente quando o seu efeito de descrédito é muito grande - algumas vezes ele também é considerado um defeito, uma fraqueza, uma desvantagem - e constitui uma discrepância específica entre a identidade social virtual e a identidade social real. (GOFFMAN, 1981, p.6).

Diante do exposto, observa-se que o estigma é caracterizado sobretudo pela avaliação depreciativa do outro, em que a humanidade do sujeito é destituída e reduzida a um entendimento distorcido. Embora uma parcela do Hip Hop tenha ingressado na indústria da música⁸ e do entretenimento, obtendo prêmios musicais e adquirindo destaque em grandes emissoras de TV, os integrantes do movimento ainda convivem com o estigma. Porém, tal atributo pejorativo na ótica do movimento não é incorporado em vias de esmorecimento. Pelo contrário, é desse processo que desemboca suas insurgências políticas, como será demonstrado no transcurso deste trabalho.

⁷ O estigma não é um fenômeno social manifesto unicamente na contemporaneidade. Desde a Grécia Antiga os gregos já buscavam uma forma de demarcar e evidenciar, através de aspectos corporais, uma característica do status moral da pessoa.(GOFFMAN, 1981).

⁸ A inserção do hip-hop na indústria cultural configura-se como um espaço de negociação constante, na qual existiriam os “rappers politizados” e os “mais comerciais”(NASCIMENTO, 2015). Não é objetivo deste trabalho deter-se na discussão fincada na qualidade técnica e estética da música de protesto em meio às relações de mercado, mas, sim, na compreensão do movimento Hip Hop como instrumento político e produtor do espaço urbano.

Hip hop: resistência política, social e racial

Esta seção se ocupará de discorrer sobre a história do Hip Hop e sua correlação na dimensão urbana. Ressaltamos que ainda não é possível traçar com exatidão o surgimento da cultura Hip Hop somente por uma única versão. Como Ana L. S. Souza (2011) nos lembra, autores como Paul Gilroy, Stuart Hall e Néstor G. Canclini, “[...] concordam com a ideia de que não existe apenas uma única história do Hip Hop” (SOUZA, 2011, p. 58). Entretanto, uma das correntes mais expressivas assinala o bairro do Bronx, nos Estados Unidos, como o *locus* do seu surgimento, visto que o movimento consolida-se como cultura e obtém reconhecimento social e político nos anos 1980.

Na perspectiva de Marília P. Sposito (1994), o Hip Hop deve ser entendido através de dois fenômenos. O primeiro enquanto gênero musical, majoritariamente consumido pela juventude negra e trabalhadora; e o segundo como produção cultural, e, também, como “[...] produto da sociabilidade juvenil, reveladora de uma forma peculiar de apropriação do espaço urbano e do agir coletivo, capaz de mobilizar jovens excluídos em torno de uma identidade comum.” (SPOSITO, 1994, p. 16). Entre o período de 1930 até 1960, numa dinâmica social fincada em reformas urbanas, como fruto das mudanças na sociedade pós-industrial, a reestruturação urbana no bairro do Bronx gerou uma acentuada segregação social a qual várias famílias, principalmente os despossuídos no distrito nova-iorquino – jovens negros, hispânicos e imigrantes de origem italiana e irlandesa, foram atingidas pelo descaso social e negligenciadas no universo do “desgosto humano”⁹. Com efeito, inúmeros problemas sociais, como, por exemplo, a desigualdade social, o racismo, o tráfico, a pobreza etc., ditavam o cotidiano em que esses jovens estavam imersos.

No final de 1960, as mazelas sociais se intensificam juntamente com os confrontos no âmbito das questões inter-raciais. No seguinte excerto, Adjair Alves (2011) nos esclarece a respeito desse contexto:

⁹ Naquele período, essa era a denominação que a população nacional designava para o bairro do Bronx.

O Hip Hop é um movimento originário de uma época em que proliferaram grandes discussões sobre os direitos humanos e, na ordem dos fatos, os marginalizados nos guetos norte americanos se articulavam para fazer valer o espírito da luta social que se estabelece naquele contexto; a luta pelo reconhecimento. (ALVES, 2011, p. 117).

Assim, as questões de ordem humanitária, bem como a luta social pela cidadania, ganharam cores acentuadas nos discursos e pautas de enfrentamento dos movimentos sociais, sobretudo, com o surgimento de lideranças expressivas do movimento negro, tais como: Martin Luther King, Malcom X, Angela Davis, Rose Parks e grupos como os *Black Panther*¹⁰. Logo, indissociavelmente, a consciência política gestada pela luta dos movimentos sociais na luta civil exerceu forte influência na formação sócio-política nos primeiros integrantes do movimento Hip Hop.

Neste sentido, em face das problemáticas sociais, os jovens negros e imigrantes buscaram ressignificar as práticas sociais que ditavam negativamente o seu cotidiano. Para além do lazer e do entretenimento, começaram a ocupar as ruas do Bronx, promovendo festas. Por intermédio da música, da pintura e da dança, buscaram contestar e denunciar as repressões sociais a qual estavam submetidos.

Tendo como proposta contar a violência praticada no e contra o gueto, o hip hop toma como meios de expressão a própria linguagem daquilo que combate, como forma de contestação. [...] É a cultura organizando-se em movimento político e se estabelecendo como instrumento de mudança social. É a pontuação de um processo de motivação, autoafirmação de sua existência, como forma de enfrentamento às dificuldades que os desafiam no cotidiano do gueto. (ALVES, 2011, p. 121).

O acesso ao universo cultural do Hip Hop, para os jovens pobres dos guetos nova-iorquinos, criou possibilidades para um novo sentido existencial. Por exemplo, nesse tempo e espaço, existiam constantes confrontos por território, o que impulsionava os indivíduos a se organizarem em gangues, o que, por sua vez, fomentava a violência e o medo social. Dessa forma, o que antes eram combatidos com violência, agora, na órbita do Hip Hop, era canalizado em disputas de dança, poesia e música, conforme afirma Andrade (1999): “O Hip Hop foi criado e continua com o propósito de canalizar as

¹⁰ Conhecido como o Partido dos Panteras Negras, tratavam, em suas pautas, sobre a necessidade da organização grupal e da necessidade dos estudos para combater o preconceito e o racismo.

energias que poderiam estar voltadas a criminalidade centralizando-se nas produções artísticas” (ANDRADE, 1999, p. 26).

Impressionado com o potencial catalizador que o canto e a dança poderiam ser incorporados como meios fecundo de resistência e luta contra as mazelas sociais, Afrika Bambaataa¹¹ observa essas movimentações e, além de criar a *Zulu Nation*¹², formula o termo Hip Hop¹³.

Considerado o “papa do rap”, em meados de 1978, associando as artes do mc, do dj, do dançarino e do grafiteiro, cunha o termo hip hop. Ele foi influenciado por experiências jamaicanas, que lhe serviram de base para organizar grandes festas, encontros entre os jovens, nos quais a rivalidade foi deslocada do plano do enfrentamento físico para o enfrentamento artístico. Nessas festas, importava cultivar o desafio ancorado na ideia de que a competição, na qual a destreza no uso do corpo ganha centralidade, era o propósito dos encontros. (SOUZA, 2011, p. 64).

Cabe sinalizar que há uma íntima relação dessa cultura e o lugar onde ela se desenvolve.

A fonte que alimenta a criação cultural e artística dos integrantes do movimento é o lugar em que moram, são as “as comunidades” que frequentam e onde estão seus amigos, é a cidade desigual e contraditória em que vivem. O manancial artístico e cultural é alimentado pelas experiências do cotidiano: o lugar de moradia, a vizinhança, o encontro com os amigos, o futebol no fim de semana. (SOUZA; RODRIGUES, 2004, p. 101).

Diante do exposto, nota-se que as experiências vividas em um determinado lugar operam como estímulo para a construção da identidade dos integrantes do movimento, isto é, os acontecimentos que ocorrem nesses lugares servem de matéria-prima para a criação de raps, coreografias e grafites. Assim compreendido, se na gênese do movimento Hip Hop, esse lugar foram os guetos de Nova York; no Brasil, sua origem está nas favelas, periferias e nos conjuntos habitacionais.

¹¹ Mencionamos apenas o Afrika Bambaataa neste artigo, mas salientamos que há outros nomes importantes nesse contexto como GrandMaster Flash e DJ Kool Herc que precisaríamos aprofundar em outro momento.

¹² Organização de Hip Hop fundada por Bambaataa com o intuito de preservar o espírito da cultura, com base em princípios como o conhecimento, paz, amor, liberdade, justiça, igualdade, palestras, entre outros.

¹³ Em termos gerais, o termo Hip Hop significa movimentar os quadris (*to hip*, em inglês) e saltar (*to hop*).

O espaço urbano e o ativismo social do hip hop

Agora iremos abordar a relação do Hip Hop com o espaço urbano. Souza e Rodrigues (2004) entendem que o Hip Hop seria uma nova forma de mobilização e organização popular, desdobrando em um “novo ativismo urbano”. Aqui, cabe destacar a distinção entre ativismo social e movimento social e, nesse sentido, elucidar a relação destes com o movimento cultural em si.

A noção de ativismos sociais pressupõe, inexoravelmente, a atuação da sociedade civil, bem como os movimentos sociais. De acordo Souza e Rodrigues (2004, p. 83), “todo movimento é um ativismo social, mas a recíproca não é verdadeira: nem todo ativismo é um movimento”, pois, segundo os referidos autores, o ativismo se configura como uma categoria mais ampla.

O movimento social, por sua vez, pode se referir desde as reivindicações de caráter micro, não aprofundando o questionamento e a crítica, incluindo as lutas mais ambiciosas referentes ao âmbito político, econômico e cultural. Entretanto, os movimentos sociais são um tipo específico de ativismo, pelo fato de apresentarem um grau elevado de contestação à ordem social vigente, como é o caso do Hip Hop.

Estão voltados para transformações mais ou menos profundas da sociedade, tem horizonte de luta ampliado, ou seja, não fazem reivindicações puramente pontuais; pelo contrário, atuam em diversos níveis (e não apenas localmente), com preocupações de alcance maior e como aumento da justiça social, o combate à desigualdade, as críticas à segregação residencial e a luta contra o racismo, entre outras. (SOUZA; RODRIGUES, 2004, p. 84).

A cultura Hip Hop também acopla na sua essência aspectos inerentes ao movimento social. Por conseguinte, essa nova experiência tem um grande potencial e pode se transformar em importantes agentes políticos no debate sobre a cidade e na construção de propostas de organizar a vida e o espaço urbano (SOUZA; RODRIGUES, 2004).

É importante situar que esse movimento não se limita somente a uma configuração artístico-cultural, mas também política. Quer dizer, no sentido de expressar relações de poder, toda criação artística e cultural é política e vice-versa.

A diferença entre o Hip Hop e tantas outras manifestações artísticas é que, nele, o questionamento político é consciente e explícito, e a arte é, no fundo, o veículo do inconformismo de quem se identifica com e adere ao movimento. Ainda que temas como amor, saudade e alegria não sejam completamente deixados de lado nas letras de rap, a tônica da produção é a denúncia das injustiças e o clamor pela mudança. As formas de expressão do hip hop – o rap, o grafite e o break – são construções artísticas que expressam um significativo e contundente conteúdo de crítica social, apontando por vezes na direção da instituição de outras relações sociais e de poder. (SOUZA; RODRIGUES, 2004, p. 102).

Compreende-se, então, que o desejo pela modificação da realidade social, bem como a exteriorização de sentimento e perspectivas do cotidiano direcionando críticas ao governo ou determinada entidade pública, englobam o Hip Hop no sentido político. A cultura perpassa a política e ambas se tornam um único movimento; é a cultura como política e política da cultura.

De acordo com Alves (2011), os jovens, ao enfrentar as questões cotidianas pelo viés da cultura Hip Hop, criam a possibilidade de estabelecer uma cidadania alternativa. Em face dos contextos sociais com alto índice de vulnerabilidade social, as experiências são incorporadas como alimento de suas atividades culturais e artísticas, contribuindo para um processo de ressignificação das relações sociais.

O jovem da favela sonha um dia deixar o berço da miséria. A cultura adquire, neste contexto, uma expressão discursiva por onde sonho aproxima-se da realidade. Mc's, graffers, Dj's e b.boys, eles sabem que, nas favelas e cortiços, só há uma saída: a cultura. (ALVES, 2011, p. 131).

Observa-se, então, que a cultura é o instrumento indispensável para o constructo da cidadania. Os integrantes do movimento Hip Hop enfrentam os conflitos cotidianos da favela, lutando pelos direitos negados, pois, conforme afirma Alves (2011), os jovens transformam a miséria, a fome e a dor, em arte e em cultura, para daí construir as energias necessárias para transformar aquela realidade social.

É imperativo destacar a atuação dos quatro elementos e suas respectivas configurações no espaço urbano. O praticante de *break* (dança de rua), denomina-se *b-boy* ou *b-girl*. Segundo a ótica de Souza e Rodrigues (2004), o *break*, sendo caracterizado pela dança através dos movimentos do corpo, denota uma nova forma de expressão do ser humano e de ocupação simbólica do espaço urbano por meio das suas performances corporais. A resistência é inquestionável, uma vez que o corpo é o último reduto da resistência - a última coisa que se pode tirar de uma pessoa.

O *b-boy*, mesmo que pobre e desempregado, ocupa um espaço da cidade, reafirmando, com o corpo, sua existência [...]. No momento em que estão dançando ali, os *b-boys* estão levando sua arte, sua expressão, sua potência criativa - seu protesto - [...]. Nesse momento, os *b-boys* afirmam sua existência. (GOMES, 2004, p.104).

Outra forma de apropriação do espaço pelas expressões artísticas e culturais do Hip Hop, ocorre pela arte gráfica – o Grafite. Por intermédio do grafite, o sujo e monótono dão lugar ao colorido, à criatividade e ao protesto. Ao adentrar as periferias e conjuntos habitacionais, neste sentido, essa expressão artística, cultural e política, exprime uma outra forma de experimentar a cidade, com cores, texturas, linhas, experiência estética, traços, formas, intervenção política.

As críticas sociais são expressas claramente, sejam elas endereçadas ao racismo, à desigualdade ou à alienação. [...] as frases contêm uma mensagem de luta, resistência ou, simplesmente, uma mensagem para levantar a moral ou incentivar as pessoas que passam a refletir sobre alguma coisa. (GOMES, 2004, p. 107).

Na atmosfera do rap, a linguagem é a do cotidiano, com gírias e expressões locais. Como foi mencionado na seção anterior, a conjuntura social e política das periferias e dos conjuntos habitacionais são a matéria prima para a composição dos raps.

Este discurso é capaz de mobilizar as pessoas, é capaz de chamar a atenção para os problemas que afligem a população pobre (em especial os negros e mulatos). Nesse sentido, o hip hop funciona como uma ferramenta político-pedagógica, pois ele informa, cria um discurso e analisa a vida social. (SOUZA; RODRIGUES, 2004, p. 109).

Percebe-se que esse gênero musical, ao adentrar o espaço social, com o discurso crítico e suas práticas culturais, gera um significativo potencial mobilizador. Através do discurso e ações, os integrantes além de tensionar as medidas do Estado conservador, criam possibilidade de resistência e ressignificação de suas existências e da comunidade às quais pertencem.

Para analisar a intervenção política do hip-hop no espaço urbano, o enfoque central deste trabalho é na expressão musical do movimento, o rap. Em consonância com Moraes (2000), compreendemos a música – o rap –, como uma fonte documental relevante para mapear e desvendar zonas obscuras da história.

A música “Macapá Quebrada”, do coletivo de hip-hop amapaense Máfia Nortista, é emblemática ao relatar o cotidiano periférico ficando em mazelas sociais, a qual o rap é incorporado como ferramenta de denúncia contra o descaso social, como é possível visualizar na letra abaixo:

É Macapá Quebrada vem conhecer o meio do mundo
Foco principal pra mudar de assunto
Do que acontece, as notícias, os jornais
Um filme de terror baseado em fatos reais

O cenário é baixada, becos e pontes
Lugares onde a paz cada vez fica distante
Constante a luta diária pela sobrevivência
Semblante, tristeza, pobreza, carência
Convivência no meio de tudo que não presta
Criminalidade versus gente honesta
Pra nós é o que resta sufoco, desespero
A faca na cintura e ferramenta de guangueiro

Governo resume a cidade em cartão postal
Vai vendo os moleques tão na vida criminal
Pipoco, paulada, facada, assalto rola por aqui
Macapá Quebrada infelizmente é assim

Ponte, baixada, Macapá Quebrada
Bregoso na alta, Macapá Quebrada
Igreja e bocada, Macapá Quebrada
O que o RAP relata, Macapá Quebrada
Sofrida, mas viva, Macapá Quebrada
Josés e Marias, Macapá Quebrada
Esperança na lida, Macapá Quebrada
O que o RAP assina, Macapá Quebrada¹⁴

¹⁴ Conferir em Figueiredo (2017).

A princípio, observa-se que a narrativa do rap se assenta em contrapor lógica governante e midiática que tendem a escamotear a dinâmica social e as mazelas operantes na periferia. Segundo a lógica da música, o que é relatado pelo rap é um “filme baseado em fatos reais”, protagonizado pela comunidade periférica que vivencia fenômenos sociais como violência, crime e racismo. Tal premissa coaduna com a perspectiva de Camargos (2015), a qual defende que a sensibilidade do rap e o seu processo de compor priorizam os aspectos do cotidiano, no diálogo com o social e com as vivências observadas ou experimentadas.

A cidade de Macapá é enunciada tendo como raio discursivo o cotidiano da periferia eivada de problemáticas sociais, mas tendo como instrumento de intervenção de dada realidade e do mundo, o rap. Nota-se que as letras expressam imagens intimamente ligadas a aspectos sociais e indicam a existência de experiências conflitantes em torno da construção de um conhecimento que represente uma ideia, dentre outras possíveis, de cidade. Essa relação entre arte e vida, entre vida e sociedade, institui o rap como parte das questões de seu tempo, como linguagem que evidencia práticas sociais, representações, sentimentos e ações inscritas na vivência social (CAMARGOS, 2015).

Na letra acima, também é possível visualizar que o rap é a prática cultural que defende e assina a “Macapá Quebrada”, demonstrando a realidade periférica, ao contrário dos cartões-postais propagados pelo governo e pelas classes hegemônicas. Depreende-se que o espaço urbano é fonte de matéria-prima simbólica e, ao mesmo tempo, local de intervenção e protesto, com potencial mobilizador para reivindicar outras possibilidades de experienciar o espaço urbano (SOUZA; RODRIGUES, 2004).

Considerações finais

À guisa de uma conclusão provisória, dado que nosso objetivo não foi encerrar o assunto, elencamos como problemática de pesquisa analisar se o Hip Hop enquanto ativismo social, cultural e político na contemporaneidade, possibilitaria contestar politicamente e ressignificar o espaço urbano, que se caracteriza como uma arena de

conflitualidade e disputas sociais. Como foi possível apreender, a cidade não cria as coisas, quem a faz são as pessoas, produzindo significados e sentidos sociais e históricos.

Em face das problemáticas sociais, sobretudo em bairros negligenciados pela esfera estatal, novos agentes políticos surgem propondo debates sobre a cidade com o intuito de construir propostas de organizar a vida e o espaço urbano, como é o caso do movimento Hip Hop.

Constatamos também que a criação cultural e artística desse movimento é, sobretudo, política, uma vez que expressa relações de poder. Desde a sua gênese nos guetos dos Estados Unidos, o Hip Hop foi se configurando e atuando nesse sentido: propor novas alternativas para a realidade social, reconstruindo os significados desta, por intermédio de práticas artísticas e culturais para a juventude, bem como a necessidade de despertar uma consciência capaz de emancipá-los, enquanto sujeitos históricos, ativos e participativos no processo social.

Por fim, observou-se que o Hip Hop cria possibilidade de transformar o espaço urbano – segregado e excluído –, em um lugar de protesto, entretenimento e reivindicação social, atuando como um ativismo urbano que orienta e conscientiza a comunidade. Assim, caracterizado como um “novo ativismo social”, verificamos que esse movimento se configura como uma nova forma de mobilização e organização popular no espaço urbano.

Referências

- ALVES, Adjair. **Treinando a observação participante: juventude, linguagem e cotidiano**. Recife: Editora Universitária UFPE, 2001.
- ANDRADE, Elaine N. **Rap e educação, rap é educação**. São Paulo: Summus, 1999.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- CAMARGOS, Roberto. **Rap e política: percepções da vida social brasileira**. Boitempo Editorial, 2015.
- CANCLINI, Nestor G. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Edusp, 2008.

CARLOS, Ana F. A. **O lugar no/do mundo**. São Paulo: HUCITEC, 1996.

CARLOS, Ana F. A. “Da “organização” à “produção” do espaço no movimento do pensamento geográfico”. In: CARLOS, Ana F. A. ; SOUZA, Marcelo L.; SPOSITO, Maria E. B. (orgs.). **A produção do espaço urbano: agentes e processos, escalas e desafios**. São Paulo: Contexto, 2011.

COSTA, Marco A.; COSTA, Maria F. **Projeto de pesquisa: entenda e faça**. Rio de Janeiro: Vozes, 2015.

D’ANDREA, Tiaraju. **40 ideias de periferia**. São Paulo: Dandara, 2020.

FIGUEIREDO, Fabiana. Rio Amazonas, pontos turísticos e periferia de Macapá inspiram músicas: Compositores falam de canções que são sucesso e de novas produções: capital do Amapá, Macapá comemora 259 anos de fundação no sábado (4). **G1 – AP**, 01 de Fevereiro de 2017. Disponível em: <https://g1.globo.com/ap/amapa/noticia/2017/02/rio-amazonas-pontos-turisticos-e-periferia-de-macapa-inspiram-musicas.html>. Acesso em: 22 nov. 2023.

HARVEY, David. **Paris, capital da modernidade**. São Paulo: Boitempo, 2015.

LEFEBVRE, Henri. **Direito à cidade**. São Paulo: Centauro, 2001.

LEFEBVRE, Henri. **A revolução urbana**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

MORAES, José Geraldo Vinci de. História e música: canção popular e conhecimento histórico. **Revista Brasileira de História**, v. 20, p. 203-221, 2000.

NASCIMENTO, M. A. O rap e a indústria cultural: entre o underground e o mainstream. In: **V REA Reunião Equatorial de Antropologia**, Maceió, 2015, p. 1-20.

ROSE, Tricia. **Barulho de Preto: Rap e cultura negra nos Estados Unidos contemporâneos**. Tradução: Daniela Vieira e Jaqueline Santos. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2021.

SOUZA, Ana L. S. **Letramentos de reexistência – poesia, grafite, música, dança: Hip-Hop**. São Paulo: Parábola, 2011.

SOUZA, Marcelo L.; RODRIGUES, Glaucio B. **Planejamento urbano e ativismos sociais**. São Paulo: Editora Unesp, 2004.

SPOSITO, Marília P. A sociabilidade juvenil e a rua: novos conflitos e ação coletiva na cidade. **Tempo Social**, São Paulo, v. 5, n. 1-2 pp. 161-178, 1993.

TEPERMAN, Ricardo. **Se liga no som:** as transformações do rap no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.