



Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

Artigo

*A utilização do rap como ferramenta de participação política no
Brasil*

Doutoramento em Ciências da Comunicação

Estudos Avançados em Comunicação

Docente: Professora Maria João Silveirinha

Discente: Francisco Carlos Guerra de Mendonça Júnior

Ano Letivo 2014/2015

FRANCISCO CARLOS GUERRA DE MENDONÇA JÚNIOR

Artigo

A utilização do rap como ferramenta de participação política no Brasil

Artigo apresentado ao curso de doutoramento em Ciências da Comunicação na Universidade de Coimbra (Portugal), como integrante da disciplina Estudos Avançados em Comunicação, que é lecionada pela Professora Doutora Maria João Silveirinha.

COIMBRA (PORTUGAL)
2015

Resumo

Esse trabalho apresenta o desenvolvimento do rap como meio de participação política no Brasil. O rap é uma vertente do movimento cultural hip hop, que surgiu nos Estados Unidos na década de 1970. Essa manifestação artística foi criada pelos negros, que são historicamente excluídos, devido ao sistema de segregação racial, que existiu nos EUA até 1964. O hip hop ainda engloba o grafitti, break dance, MC's, beat box e DJ.

Prince (2006) e Guimarães (2007) explicam que o movimento se expandiu rapidamente pelo mundo, como meio de manifestação negra e também de outros grupos oprimidos. Guimarães explica que houve uma desterritorialização de cultura no hip hop, que é o processo no qual uma manifestação cultural surgida em um lugar é adaptada em outra localidade. Prince qualifica o hip hop como principal movimento negro do planeta, principalmente porque apresenta uma capacidade de adaptação aos problemas vivenciados nos países em que se expande.

Zeni (2004) comenta que o hip hop brasileiro se expandiu pelas periferias, que tem uma predominância de moradores negros, como fruto do período de escravidão, que foi abolida no Século XIX, mas ainda explica a atual desigualdade social e também o racismo. A exposição do rap na mídia brasileira é um assunto bastante debatido, porque vários artistas consideram que a imprensa brasileira incentiva o racismo. A proposta do rap brasileiro é justamente mostrar assuntos que não eram apresentados na imprensa.

Dessa forma, o presente artigo analisa o desenvolvimento do rap no Brasil e quais grupos se identificaram com o hip hop. Além disso, observa as mensagens expostas em letras de músicas e discorre sobre o debate da veiculação do rap na mídia.

Palavras-chave: Hip hop, Brasil, rap, mídia, participação política.

Abstract

This paper presents the development of rap as a means of political participation in Brazil. Rap is a strand of cultural hip hop movement, which emerged in the United States in the 1970s, as artistic expression of blacks, which are historically excluded due to the system of racial segregation that existed until 1964. The hip hop also includes the graffiti, break dance, MC's, beat box and DJ.

Prince (2006) and Guimarães (2007) explain that the movement expanded rapidly around the world, as a means of black expression and of other oppressed groups. Guimarães explains that there was a culture of deterritorialization in hip hop, which is the process of a cultural event arose in one place and adapted elsewhere. Prince qualifies hip hop as main black movement of the planet, mainly because it has a capacity to adapt to the problems experienced in countries where expands.

Zeni (2004) comments that the Brazilian hip hop has expanded in the peripheries, which has a predominance of black residents, as a result of the period of slavery, which was abolished in the XIX century, but resulted in the current social inequality and also racism. The exposure of rap in the Brazilian media is a subject very debated because several rappers consider that the Brazilian press encourages racism. The proposal of the Brazilian rap is to show issues that were not presented in the press.

Thus, this article analyzes the development of rap in Brazil and which groups were identified with hip hop. In addition, observe the messages displayed in lyrics and discusses about the debate of placement of rap in media.

Keywords: Hip hop, Brazil, rap, media, political participation.

SUMÁRIO

1. Introdução ao hip hop.....	05
2. O desenvolvimento do rap brasileiro como representante das minorias.....	08
3. O debate sobre a inclusão do rap brasileiro na mídia.....	18
Considerações finais.....	23
Referências bibliográficas.....	26

1. Introdução ao hip hop

O fim da segregação racial nos Estados Unidos, em 1964, não resultou na solução de todos os problemas sociais vivenciados pelos negros naquele país. Excluídos de vários direitos por oito décadas, os afroamericanos continuaram a ser maioria nas periferias norte-americanas. Prince (2006) relata sobre a escassez de espaços disponíveis para que eles pudessem expressar os seus problemas, até o surgimento do hip hop. Esse movimento cultural, que engloba várias manifestações artísticas, passou a ser a principal ferramenta para expor as questões sociais e também explorar o orgulho em ser negro, mesmo em um cenário de exclusão.

O hip hop é um termo que significa, em uma tradução literal, movimentar os quadris (to hip, em inglês) e saltar (to hop). De acordo com Rocha, Domenich e Casseano (2001), o movimento foi criado pelo DJ Afrika Bambaataa¹, que utilizou essa nomenclatura para agrupar uma série de manifestações artísticas, organizada por ele no bairro do Bronx, em Nova Iorque. O movimento hip hop conta seis vertentes: os MC's (Mestres de Cerimônia), os DJ's (disc-joqueys), o rap, o beat box, que é a reprodução de sons com a boca, a dança, que se manifesta pelo break e a pintura, expressa através do grafitti.

Prince (2006) afirma ainda que o hip hop surge em um contexto de decadência urbana em Nova Iorque. De acordo com o autor, estavam se expandindo as gangues nos Estados Unidos. Esses grupos surgiram no bairro de Bronx, em Nova Iorque, e estavam cometendo crimes e atos de vandalismo. Como forma de demarcação ou invasão de território, as gangues utilizavam a pichação.

DJ Afrika Bambaataa era mais um adepto das gangues, mas, que segundo Prince (2006), observou os malefícios disso e criou eventos hip hop. Tais eventos reuniam grupos para disputas de danças, grafitti e música. Esses encontros, realizados no Bronx, começaram a mudar a realidade social do bairro. Rocha, Domenich e Casseano (2001) apontam que *“Bambaataa percebeu que a dança seria uma forma eficiente e pacífica de expressar os sentimentos de revolta e de exclusão, uma maneira de diminuir as brigas de gangues do gueto e, conseqüentemente, o clima de violência”*.

¹ Afrika Bambaataa é o pseudônimo adotado por Kevin Donovan, um DJ norte-americano que nasceu em Bronx, no estado de Nova Iorque. Ele se tornou conhecido como o pai do hip hop, por ser o primeiro a adotar o termo e também organizou as bases técnicas e artísticas do movimento. Bambaataa criou vários raps, através de gravações de músicos, bem como liderou o movimento “Libertem James Brown”, quando este artista estava preso. Brown foi o criador do soul e tido por muitos como o maior nome da história da black music. Bambaataa inclusive passou a trabalhar com James Brown. O DJ já lançou 19 discos e 12 singles.

Bambaataa utilizava palavras com ideais positivos como lema da Zulu Nation Universal, entidade criada pelo DJ para organizar os eventos hip hop. De acordo com Prince (2006), o lema era o seguinte: "*conhecimento, sabedoria, compreensão, liberdade, justiça, igualdade, paz, união, amor, respeito, trabalho, diversão, superar o negativo com o positivo (...)*". Os eventos de hip hop começaram a transformar a realidade social do Bronx, fazendo com que a violência fosse substituída por uma disputa harmônica e artística. Ainda segundo Prince (2006), Bambaataa e a Zulu Nation fizeram eventos para expandir o hip hop, primeiramente em Nova Iorque e, depois, em vários locais dos Estados Unidos ainda nos primeiros anos da década de 1970.

Tella (1999) explana que os praticantes dessa arte eram pessoas que não tinham oportunidades de estar na mídia e nos principais locais de destaque da sociedade. Nesse contexto, o hip hop passa a ser uma forma de afirmação dos negros e pobres através da cultura, mesclando o bem-estar de se fazer cultura com a necessidade de contestação aos problemas vivenciados por eles.

Segundo Rocha, Domenich e Casseano (2001), o rap, que é a expressão musical do hip hop, nasce de uma fusão de vários ritmos africanos, como o blues, o spiritual, o soul, o reggae e o funk. Zeni (2004) ressalta que o orgulho de se afirmar como negro através do rap tem uma ligação estreita com os Direitos Civis, já que eles vivenciaram e conseguiram extinguir a segregação racial. Guilherme (2008) relata que muitas músicas de rap são inspiradas nos discursos dos dois principais líderes da luta pelos Direitos Civis, que são Malcom X² e Martin Luther King³. De acordo com Prince

² Malcom X foi o nome que ficou conhecido o revolucionário Malcom Litle e que depois mudou o nome para Al Hajj Malik Al-Shabazz. Ele nasceu em Omaha, nos Estados Unidos em 1925 e morreu em 1965. A mudança de nome aconteceu após uma viagem a Meca, a cidade sagrada dos islâmicos, em 1964. Malcom X teve uma adolescência entregue as drogas e as bebidas e foi preso cometendo assalto em 1946. Na cadeia, passou a estudar o islamismo, e quando saiu em 1952, se tornou um dos líderes negros mais carismáticos. O revolucionário defendia a separação das raças, a independência econômica e a criação de um Estado autônomo para os negros. Tinha o apoio da Nação Islã, quando defendia uma resistência violenta. Entretanto, após viajar para Meca, aceitou uma proposta de conciliação com os brancos. Foi morto com quatro tiros enquanto discursava em 1965 e o motivo não se sabe, mas a principal suspeita é de participação do próprio grupo Nação Islã. O livro autobiografia de Malcom X foi lançado ainda em 1965, logo após a sua morte, e conta com parceria do escritor Alex Haley. A obra é considerada um dos dez livros de não-ficção mais importantes de todos os tempos, segundo publicou a influente revista Time em 1998.

³ Martin Luther King Júnior foi um líder revolucionário negro, que nasceu em 1929 e morreu em 1968. A sua ideia de revolução era baseada em princípios de amor ao próximo e da religião, já que também era pastor protestante. Ele se tornou um dos nomes mais importantes na luta pelos direitos civis dos negros nos Estados Unidos e inspirou outros movimentos semelhantes por todo o mundo. Em agosto de 1963, Martin fez um discurso em Washington, para mais de 200 mil pessoas, defendendo a união e coexistência de harmonia entre os negros e brancos. Esse discurso ficou conhecido como "*Eu Tenho um Sonho*" e foi fundamental para a conquista dos Direitos Civis dos Negros, em 1964, já que pressionou as forças públicas a aprovar a nova legislação. Em uma pesquisa feita pela Universidade do Wisconsin em 1999, "*Eu Tenho um Sonho*" foi eleito como o discurso do século. Luther King era o odiado por segregacionistas do sul e foi assassinado por um deles em 1968, antes de uma marcha. James Early Ray assumiu o crime e depois negou. Para ele, Luther King era um traidor que atrasava o país economicamente e socialmente.

(2006), o Bronx, bairro que foi o berço do hip hop, também era um local repleto de imigrantes, sobretudo, de países da América Central, como Jamaica e Porto Rico. Eles buscavam escapar da pobreza em seus países subdesenvolvidos, para ir atrás do sonho americano, de ter melhores condições de vida. Dessa forma, Guilherme (2008) aponta que o movimento se espalhou rapidamente em ambientes onde residiam outros imigrantes. O autor ressalta que *“muitos não conseguiram o sucesso esperado, pelo contrário, o que encontravam em terras norte-americanas era preconceito de cor, condições insalubres, moradia e segurança, quase tão ruins quanto às condições encontradas de sua terra natal”*. As mesmas condições de vida encontradas por esses estrangeiros residentes nos Estados Unidos também eram vividas pelos negros norte-americanos. Com isso, eles se uniam aos demais adeptos do hip hop e colocavam aparelhos de som nas ruas, para expressarem seus sentimentos em relação aos problemas sociais vivenciados nas cidades e bairros que viviam.

Em 1982, foi realizada a primeira turnê internacional do hip hop. Prince (2006) relata que vários artistas norte-americanos viajaram para duas semanas de apresentações na Europa, sendo uma delas na Inglaterra e a outra na França. Esse foi o primeiro passo para a globalização do movimento e fez com que jornalistas de vários países viajassem para os Estados Unidos, com o intuito de divulgar o exemplo do Bronx.

Atualmente, essa expansão do hip hop é mundial. Guimarães (2007) analisa que a expansão do hip hop possibilitou uma desterritorialização de culturas, que é o fenômeno de pessoas de diferentes lugares criarem identificação cultural, com algo que nasceu em outro ambiente, por conta da comunicação.

“A desterritorialização das culturas faz com que, mesmo estando espacialmente separados, os jovens de vários lugares do mundo criem novas identidades. Um dos exemplos dessas novas identidades pode ser localizado no movimento hip hop como um todo e mais especificamente no rap. Os meios de comunicação, a indústria fonográfica, a televisão a cabo e a internet, especialmente, tornaram-se os canais de “reunificação” das identidades culturais que se formam sem que o território da nação seja sua referência exclusiva. Com isso, outras identidades se sobrepõem de maneira cada vez mais contundente: a negra, a jovem, a excluída, a periférica”. (GUIMARÃES, 2007, p.176).

Mesmo com a diversidade de públicos adeptos do movimento, Gomes (2009) considera que o discurso politizado do hip hop é mantido devido a sua identificação com grupos excluídos. Os grupos podem não ser apenas os negros, como ocorria inicialmente. Prince aponta que, na adaptação do hip hop em uma localidade, muitas características padrões do movimento são mantidas, mas também surgem mudanças. A

diferenciação acontece devido a variedade de questões sociais, culturais e econômicas. Para melhor explicar isso, o autor traça um comparativo entre o desenvolvimento do rap na França, Japão e Cuba. Na França, os principais problemas sociais são vivenciados pelos imigrantes, com isso, o movimento se desenvolveu em bairros onde havia predominância de estrangeiros, sobretudo argelinos. Esses imigrantes passaram a cantar sobre a busca por mais direitos. Em Cuba, o hip hop passou a ser um movimento que contesta o sistema comunista vigente e incentiva a busca por ascensão econômica. O grupo Orishas, que é o mais famoso no rap cubano, assinou contrato com a gravadora EMI France e faz carreira na Europa. O Japão é um país onde as diferenças sociais são pequenas, por isso, as mensagens exploradas são voltadas para o lado pessoal, em que os músicos orientam, por exemplo, que as pessoas percam sua timidez e lutem pelos seus objetivos individuais sem medo.

2. O desenvolvimento do rap brasileiro como representante das minorias

Os bailes black eram comuns no Brasil desde os anos de 1970, que eram animados por músicas dos ritmos soul e funk, em cidades como São Paulo, Rio de Janeiro, Salvador e Brasília. Esse cenário, segundo Zeni (2004), contribuiu para a chegada do rap no Brasil, uma vez que o ritmo surge como nova criação da black music. Assim como o rap, o soul e o funk são ritmos essencialmente negros. Essa proximidade fez com que os adeptos do soul e funk passassem a se interessar pelo rap, que estava em ascensão no mundo.

Ainda segundo Zeni (2004), as primeiras manifestações de hip hop no Brasil surgiram por volta do ano de 1984, no centro de São Paulo. O autor aponta que o break dance foi a primeira vertente do hip hop a chegar ao Brasil, com vários b-boys dançando na região próxima a estação de metrô São Bento. Nesse cenário, Zeni relata que o rap surgiu como um canto improvisado para acompanhar as manobras corporais do break, em que *“os rappers cantavam na rua, improvisando ao som de latas, palmas e beat box (imitação das batidas eletrônicas feitas com a boca)”*.

Nesse início, o rap era chamado no Brasil de “tagarela”, por ser apenas um canto falado, feito de improviso nas rodas de break dance. Os rappers desse período inicial não tinham preocupação com o conteúdo e tampouco faziam letras de protesto, como ressalta Zeni. Esse rap inocente e brincalhão passou a ser definido como “rap estorinha”, em uma designação que, para Zeni (2004), traz certo desprezo para as raízes

do rap nacional. Muitos rappers que passaram a ser famosos no cenário musical brasileiro surgiram nas rodas de break, como é o caso de Thaíde⁴.

O rap brasileiro passou a ganhar mais forma e conteúdo e se preocupar com o cenário pobre da periferia brasileira, assim como aconteceu nos Estados Unidos. Com poucos recursos para trabalhar, os rappers se uniram para gravar coletâneas. A primeira delas foi lançada em 1988, com o nome de “*Hip Hop – Cultura de rua.*” A dupla formada por Thaíde e o DJ Humberto Martins, o DJ Hum⁵, foi a que mais se destacou posteriormente no cenário do rap brasileiro, dentre os artistas que participaram dessa primeira coletânea. Nesse primeiro disco, Zeni (2004) relata que eles lançaram as músicas “*Corpo Fechado*” e “*Homens da lei*”, que falam mal da polícia e abordam sobre a lei do cão que vivem os habitantes de São Paulo. Essas músicas são consideradas pioneiras no chamado rap consciente e de atitude. A segunda coletânea de rap nacional foi lançada uma semana depois, com o nome de “*Consciência black*”. Esse disco contou com a presença do grupo Racionais MC’s, que lançou a música de contestação “*Pânico na Zona Sul*”. O Racionais MC’s posteriormente se tornou o grupo de rap brasileiro com maior número de discos vendidos.

Gomes (2009) aponta que o rap de intervenção passou a ser praticamente o único a ser cantado no final dos 1980 e, por isso, o ritmo se tornou “*uma manifestação ligada a grupos negros das periferias que expressavam suas visões de mundo e perspectivas de vida pela música, representando um meio fecundo para mobilização e conscientização*”. O autor ressalta ainda que essa luta intensificada por afirmação da raça negra é uma resposta social, já que a sociedade atual foi construída por uma geração que escravizou os negros. Por isso, os rappers veem na música negra uma forma de lutar contra os malefícios herdados do período da escravidão.

A escravidão deixou o racismo como uma das heranças negativas e esse malefício social faz com que o homem negro não tenha as mesmas oportunidades

⁴ Thaíde é o nome artístico do rapper Altair Gonçalves, que nasceu em São Paulo, em 1967. Ele iniciou a carreira em 1988 em uma parceria com Humberto Martins, o DJ Hum, que durou até 2001, por conta de divergências e dos planos de seguirem carreiras independentes. Thaíde e DJ Hum gravaram juntos nove álbuns. Thaíde ainda possui dois discos solos e um disco com a banda gaúcha Da Guedes. Ele também atua em outras áreas, como produtor, apresentador de televisão e ator. Como ator, ele participou do seriado “*Antônia*”, da Rede Globo, que foi exibido em 2006 e 2007. Ele também apresenta o programa “*A Liga*”, da Rede Bandeirantes, desde 2010.

⁵ DJ Hum é o nome artístico adotado pelo rapper e DJ, Humberto Martins, que nasceu em São Paulo e iniciou a carreira em 1985. Ele é considerado um dos precursores do rap brasileiro ao lado de Thaíde, seu antigo parceiro. DJ Hum gravou seis discos com Thaíde e formou em 2003 a banda Motirô, que segue em atividade. Com a banda Motirô, lançou em 2004 o single “*Senhorita*”, que foi indicada ao Prêmio HútuZ de 2005 nas categorias “Música do Ano” e “Vídeo-clipe do Ano”. O rapper C4bal, que ajudou na composição da letra e logo se separou da banda, ganhou o Prêmio HútuZ de “Revelação do Ano”, de 2005, devido ao sucesso que fez com a música. A música “*Senhorita*” faz parte do álbum “*Um Passo à Frente: Episódio 1*”, de 2005, o único do grupo Motirô. C4bal incluiu a música em seu álbum PROfissional Mixtape, de 2004.

sociais dos brancos. O rap brasileiro, segundo Gomes (2009), contesta e busca espaços pela igualdade, mas ao mesmo tempo se orgulha de ser negro e vangloria tudo que foi conquistado. A valorização da raça negra é, na análise de Gomes (2009), uma forma de construir *“uma nova visão do afrodescendente, como protagonista de ações propositivas que contribuam para soluções dos problemas de nossa sociedade ou para transformação da ordem social”*.

Nesse contexto, as músicas de rap tem o objetivo de denunciar a condição de excluídos e os fatores ideológicos que legitimam a segregação dos negros no Brasil e, segundo Silva (1999), os rappers reelaboram também a identidade negra de forma positiva. O autor analisa que o histórico de escravidão criou pejorativos enraizados na sociedade brasileira de que os negros são inferiores, por isso, o orgulho de ser negro enfatizado nas músicas é uma metodologia que incomoda e contraria o pensamento daqueles brasileiros que possuem um pensamento racista. Essa afirmação negra é ligada diretamente ao orgulho de ser descendente de africano, como enfatiza o rapper GOG na música *“Carta A Mãe África”*. O objetivo dessa música de GOG é cantar justamente sobre o orgulho de ser filho da África, isso é, descendente do continente africano. De acordo com Silva (1999), o discurso dos rappers é contundente e direto, porque visa conscientizar as pessoas de vários males sociais. O racismo é um tema priorizado, devido à identidade negra do rap.

“A afirmação da negritude e dos símbolos da origem africana e afro-brasileira passaram a estruturar o imaginário juvenil, desconstruindo-se a ideologia do branqueamento orientada por símbolos do mundo ocidental. Redefiniram dessa forma as relações raciais normalmente vistas como cordiais. Para os rappers, a condição concreta da população negra no Brasil indica que o discurso da cordialidade é apenas uma máscara que precisa ser retirada. A valorização da cultura afro-brasileira surge, então, como elemento central para a reconstrução da negritude”. (SILVA, 1999, p.30 – Imput ANDRADE).

Esse orgulho negro, que é enfatizado nas músicas de rap, estão nas raízes do movimento black power dos anos 70, que se orgulhava em afirmar que o *‘black is beautiful’* (preto é bonito). Dessa forma, Silva (1999) analisa que os jovens da atualidade estudam sobre o período dos black power e também sobre a segregação racial e as ações realizadas para derrubar esse quadro político nos Estados Unidos. Na realidade brasileira, os jovens negros procuram estudar o período de escravidão no Brasil e como foi a luta pela abolição. Com isso, símbolos das lutas afro-brasileiras,

como o ex-escravo Zumbi⁶, e afro-americanas, como o jornalista Malcom X, são valorizados nas músicas de rap. Os jovens somam isso ao imaginário típico da idade para idealizar como foram as lutas políticas e estruturarem os seus discursos e, conseqüentemente, as suas músicas. Silva (1999) analisa ainda que as referências africanas tornam-se um meio para que seja expresso um “autoconhecimento” juvenil através do hip hop.

“Autoconhecimento torna-se, portanto, uma palavra-chave para os integrantes do movimento hip hop. Apesar de referenciados no início nos símbolos afro-americanos, verifica-se posteriormente o deslocamento da poética em relação à simbologia afro-brasileira com o objetivo de melhor compreender a realidade específica experimentada pelo grupo.

Outro aspecto central do processo do autoconhecimento produzido pelos rappers encontra-se na valorização da experiência de vida” (SILVA, 1999, p.30).

Além de negros, esses rappers brasileiros também são jovens e, de acordo com Guimarães (2007) as pessoas dessa faixa etária tem o anseio de expressar os seus sentimentos. Daí, a música é a forma de demonstração ideal encontrada. Faustino (2001) aponta que a insatisfação com muitas questões sociais e econômicas é características do homem brasileiro em si e o hip hop passou a ser a forma ideal para a os jovens moradores da periferia terem a sua forma de expressão. Segundo o autor, eles já são munidos de uma inconformidade própria da juventude e o rap contribuiu para tomar consciência do mundo em que vivem, mas ao mesmo tempo da força e capacidade para modificá-lo se assim o quiserem. Faustino (2001) destaca ainda a independência que o hip hop tem com a burguesia, o governo e a academia, para se construir uma arte livre. Além disso, o autor ressalta que os primeiros discos brasileiros eram produzidos de forma independente, por pequenas gravadoras até mesmo sem registros legais e andava em contramão ao crescimento da indústria fonográfica.

O rap brasileiro, todavia, se popularizou e passou a envolver pessoas de

⁶ Zumbi dos Palmares foi um escravo, que nasceu em 1655 e liderou o Quilombo dos Palmares (atual cidade de União dos Palmares, no estado de Alagoas), um local de resistência dos escravos, que lutava em prol da abolição da escravatura. Ele nasceu livre, mas foi capturado aos sete anos por um padre católico, quando foi batizado com o nome de Francisco e aprendeu a língua portuguesa, além da religião católica. Zumbi retornou para um quilombo aos 15 anos e depois se destacou na resistência de ataques de portugueses em 1675. Ele discordou de uma possibilidade de negociação proposta pelo governo, pois a intenção era libertar apenas os quilombolas e a exigência de Zumbi é que os negros das fazendas também fossem libertados. Ele tornou-se líder do Quilombo dos Palmares em 1680, aos 25 anos. Sob o seu comando foram conseguidas várias vitórias contra os soldados portugueses. A população chegou aos 30 mil habitantes, em uma área equivalente ao território atual de Portugal. Em 1694, porém, o Quilombo foi totalmente destruído em um ataque organizado pelo bandeirante Domingos Jorge Velho. Zumbi conseguiu fugir, mas foi traído por um antigo companheiro e entregue as tropas portuguesas. Com isso, o líder negro foi decolado em 20 de novembro de 1695, aos 40 anos de idade.

diferentes classes sociais. Um exemplo é o músico Gabriel O Pensador⁷, branco e oriundo da classe média alta, que é um dos recordistas em vendas de cds no gênero musical. Filho de uma jornalista, que trabalhou em grandes emissoras, e oriundo da classe média alta, Gabriel frequentava as aulas da faculdade de comunicação social, quando iniciou no ramo artístico. Em 1992, o então estudante de comunicação gravou "*Tô Feliz (Matei o Presidente)*", que falava sobre o então presidente Fernando Collor de Mello⁸. A música foi censurada cinco dias depois de ter sido lançada, por ser considerado um incentivo ao assassinato de Fernando Collor, que passava por um processo de impeachment e deixou o governo antes da finalização do processo de cassação, para não perder os seus direitos políticos, mas, ainda assim, ficou inelegível por oito anos.

Gabriel, no entanto, teve algumas vantagens comerciais, que eram quase impossíveis para os demais rappers. Sempre presente em vários programas de televisão, ele assinou contrato com a gravadora de grande porte Sony Music no segundo ano de carreira e sempre teve um bom relacionamento com a mídia. Apesar de ser branco e rico, ele canta várias músicas sobre questões que interessavam aos ideais do hip hop, como igualdade social, condenação aos corruptos e racismo.

Dessa forma, o rap conseguiu popularização no Brasil, por permitir essa democracia, possibilitando pessoas de diferentes perfis a se expressar. Entre os artistas, estão jovens que estão sendo alfabetizadas, pessoas que saíram do mundo da criminalidade e estudiosos com formação no ensino superior. Silva (1999) analisa que a identificação de pessoas que fogem do perfil negro e pobre surge porque a classe média passa a ser prejudicada com problemas que são denunciados pelos cidadãos da periferia. Diante do silenciamento e indiferença para questões como racismo, miséria e corrupção,

⁷ Gabriel, o Pensador é o nome artístico de Gabriel Contino, que nasceu no Rio de Janeiro, em 1974. O rapper está em atividade desde 1992 e é filho da jornalista Belisa Ribeiro, que trabalhou nas emissoras de televisão Globo e Band. Gabriel também iria ser jornalista, mas trancou o curso de comunicação e seguiu carreira de rapper, mesmo branco e oriundo da classe média. Gabriel assinou contrato em 1993 com a gravadora Sony-BMG, na qual manteve vínculo até 2006. Ele massificou a sua música, sendo inclusive divulgado nos principais veículos de imprensa do Brasil. Gabriel foi indicado a 16 prêmios individuais e ganhou 11, bem como gravou sete discos. Ele também escreveu cinco livros, é criador de uma Organização Não-Governamental e participa de projetos ligados ao futebol.

⁸ Fernando Collor de Mello é um político e empresário brasileiro. Ele nasceu no Rio de Janeiro em 1949 e foi eleito presidente do Brasil nas eleições de 1989, sendo o primeiro presidente a vencer pelo voto direto, após a ditadura militar, que encerrou em 1985. Collor assumiu a presidência em 15 de março de 1990, mas renunciou em 02 de outubro de 1992, quando estava em julgamento o processo de impeachment, por conta de várias denúncias de corrupção. O intuito da renúncia era livrar-se da punição, mas não conseguiu. Collor perdeu os seus direitos políticos por oito anos. Collor chegou a tentar candidatura para a prefeitura de São Paulo em 2000, mas foi impugnado. Em 2002, foi candidato a governador do estado de Alagoas e perdeu. Em 2006, no entanto, foi eleito senador pelo estado de Alagoas, cargo que exerce até a atualidade. Antes de chegar a presidência da república, Collor foi prefeito de Alagoas (1979-1983), deputado federal do estado de Alagoas (1983-1987) e governador de Alagoas (1987-1989).

o hip hop passa a ser uma referência, perante uma sociedade que se recusa a ouvir esses problemas sociais.

Enquanto isso, Ramos (2009) observa uma evolução no rap, que é fruto justamente da interação com diferentes classes sociais e perfis, que provoca uma troca de conhecimento entre os rappers. O autor classifica que o rap foi evoluindo gradativamente e os músicos *“apresentaram surpreendentes sobreposições, frequentemente em uma mesma letra”*. De acordo com o analista social, os raps nacionais têm evoluído em conteúdo político e social, nos quais ele qualifica que esses textos poderiam estar inseridos em reportagens jornalísticas, pesquisas acadêmicas, inquérito policial, comícios políticos, entre outros espaços. Ramos (2009) define ainda que as músicas variam em gêneros como a narração de histórias, ou mesmo a argumentação em função de algo ou ainda as descrições de situações do cotidiano, etc.

Mesmo com a popularização e inserção de diferentes perfis sociais no movimento hip hop, a maior parte dos rappers cantam sobre questões que preocupam a periferia, como analisa Gomes (2009). O preconceito que os cantores de rap sentem e expressam nas canções é um desses assuntos bastante pautados. Esse preconceito não é só de cor ou em relação à classe social em que estão inseridos. Por se tratar de um estilo musical oriundo da periferia, o próprio rap é, de acordo com Andrade (1999), muitas vezes tido como algo marginalizado e que incentiva a criminalidade. Dessa forma, a autora afirma que o trabalho central do livro *“Rap e Educação, Rap é Educação”* é *“desmistificar o preconceito contra o rap, com uma pequena amostra de como foi produtivo utilizá-lo como incentivo pedagógico”*. Por isso, a mestre apresenta um livro em que vários autores, entre eles mestres, doutores e pedagogos, descrevem relatos positivos e cientificamente comprovados sobre experiências positivas da inclusão do rap na educação.

Os rappers entendem que existe uma rejeição popular para conhecer o trabalho deles e, por isso, expressam o sentimento de preconceito respondendo que o rap é a música do bem e da luta pela igualdade social. O rapper Antônio Luiz Júnior, o Rappin Hood⁹, é autor da música *“Rap, o som da paz”*, que explora um contexto em que mostra

⁹ Antônio Luiz Júnior, o Rappin Hood, é um rapper que nasceu em São Paulo, em 1971. O artista está atividade no rap desde 1990 e gravou três discos, todos eles são intitulados de *“Sujeito Homem”* e muda apenas a numeração (*“Sujeito Homem 2”*, *“Sujeito Homem 3”*). Rappin Hood ganhou três prêmios Hútuz. Ele fala em suas músicas de temas como diferenças sociais e raciais, mas também de temas alegres e do orgulho em ser negro. Ele ainda é apresentador de programas de rap. Rappin Hood iniciou os trabalhos em comunicação na rádio 105FM, de São Paulo, em 2001 e ainda trabalhou na emissora Heliópolis. Atualmente, apresenta o programa Manos e Minas na TV Cultura, que também é direcionado ao hip hop.

o estilo como responsável por divulgar a paz. A música cita que “*Rap é o som da paz, que prega união. Mais uma estrela da constelação. Meu compromisso, eu sei, não é em vão*”.

Silva (2012) relata inclusive que a violência está inserida nas letras de rap, porque faz parte da realidade em que os músicos estão inseridos. Essa inclusão da violência tem o intuito de combatê-la e não de incentivá-la. Porém, como se trata de um fenômeno devastador e demasiado preocupante, que é expresso em uma linguagem artística no rap, muitas vezes se cria uma alusão distorcida de que as músicas estão fazendo apologia à criminalidade e a violência. Um dos casos emblemáticos aconteceu com o grupo paulista Facção Central, que gravou a música “*Isso aqui é uma guerra*”, na qual detalha a ação dos criminosos e aponta que a única forma da sociedade respeitar o homem excluído é através de uma arma na mão.

Isso Aqui é uma Guerra

(Facção Central)

É uma guerra onde só sobrevive quem atira

Quem enquadra a mansão quem trafica

Infelizmente o livro não resolve

O Brasil só me respeita com um revólver, aí

O juiz ajoelha o executivo chora

Pra não sentir o calibre da pistola

Se eu quero roupa comida alguém tem que sangrar

Vou enquadrar uma burguesa e atirar pra matar

Vou fumar seus bens e ficar bem louco

Seqüestrar alguém no caixa eletrônico

A minha quinta série só adianta

Se eu tiver um refém com meu cano na garganta

(...)

No trecho apresentado da música de Facção Central, pode-se perceber que a composição afirma que a sociedade brasileira está em guerra e, por isso, “*só sobrevive quem atira*”. Além disso, aponta que os periféricos não conseguem ter oportunidade através dos meios sociais convencionais e afirma que “*infelizmente o livro não resolve*”. A música ainda descreve os tipos de crimes que são cometidos e ressalta que

essa é a única forma de ganhar respeito da sociedade, sem ter conseguido avançar nos estudos, quando diz: “*A minha quinta série só adianta, se eu tiver um refém com meu cano na garganta*”.

A música foi proibida de ser veiculada em programas de rádio e televisão, bem como o seu clipe teve a mesma restrição. A música também não pôde mais ser comercializada em cds ou dvds. A decisão foi do juiz Maurício Lemos Porto Alves, do Departamento Técnico de Inquéritos Policiais e Polícia Judiciária da Justiça de São Paulo e recomendação do promotor de justiça Carlos Cardoso. Foi publicado na decisão judicial que a música “*Incita a violência e dissemina o preconceito contra os negros*”. O promotor e os integrantes do grupo foram convidados para o Programa de Sônia Abrão¹⁰ na RedeTV!¹¹. O promotor afirmou que o processo surgiu após analisar o incentivo à criminalidade através das letras. Já Eduardo Taddeo¹², vocalista do Facção Central, se defendeu afirmando que a mensagem apresentada na música é similar ao que acontece com programas policiais, de mostrar a realidade violenta na periferia, mas em uma visão das pessoas que vivenciam aquela situação. Eduardo ainda ressaltou que o personagem do criminoso morre ao final do clipe, justamente para mostrar que o crime não vale a pena.

De acordo com Silva (2012), diversas músicas que retratam a violência, narrando fatos, posturas, atitudes e experiências dos marginais são confundidas como apologia, porque o senso comum está habituado a narrar os fatos como uma realidade distante e essas músicas retratam como uma realidade próxima e de uma forma poética. Essas músicas, no entanto, têm como objetivo mostrar a revolta social que leva as pessoas a cometer crimes e não apenas condenar os seus autores, o que causa a confusão, já que o discurso não é habitual no senso comum. Silva (2012) faz uma analogia do papel desses músicos com *rudie boys*. Albuquerque (1997) relata que os *rudie boys* surgiram nos guetos jamaicanos na década de 1960 e “*passaram a questionar as autoridades policiais e a ordem social enfatizando a delinquência e o enfrentamento do poder público*”.

¹⁰ Sônia Abrão é uma jornalista, que apresenta o programa “*A Tarde é Sua*” na emissora RedeTV!. O programa tem como alvo o público feminino e mostra temas do dia-dia, bem como debate sobre novelas e a vida dos artistas. Antes disso, ela trabalhou no programa “*A Casa é Sua*”, também da RedeTV!, quando recebeu o grupo Facção Central. O programa antigo tinha formato semelhante do atual. Ela ainda passou pelas emissoras SBT e Band, entre 2002 e 2006.

¹¹ Conteúdo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jMtqwyLYp38>

¹² Eduardo Taddeo foi líder e vocalista do grupo Facção Central, entre 1989 e 2013. Ele alegou desavenças quando se desligou da banda, em março de 2013. Desde então, Eduardo segue carreira solo, além de ter lançado o livro “*A Guerra Não Declarada na Visão de um Favelado*”, em 2012. Taddeo também participa de várias palestras nas periferias brasileiras, para falar sobre os problemas sociais, como também divulgar o seu livro.

E mesmo com a divulgação negativa na mídia, o Facção Central seguiu com o perfil de relatar sobre a violência na periferia. No álbum seguinte, *“A Marcha Fúnebre Prossegue”*, lançado em 2001, os músicos voltam a descrever a criminalidade vivenciada nas periferias. Na faixa 1, denominada de *“Introdução”*, o grupo apresenta uma mixagem com várias frases que foram divulgadas na mídia, associando a postura do Facção Central a criminalidade, por conta da música *“Isso Aqui é um Guerra”*. O grupo apresenta uma série de frases proferidas por jornalistas e pessoas da mídia, como Sônia Abrão, Fátima Bernardes¹³, Hermano Henning¹⁴ e João Gordo¹⁵.

A Marcha Fúnebre Prossegue – Introdução

(Facção Central)

“Rap que faz apologia ao crime, Facção Central”

“O Ministério Público ficou chocado”,

“Assusta a Justiça”

“Assim, é muito agressivo”,

“Mostra que o preconceito odioso já existe em parcelas da sociedade de que o pobre, o jovem da periferia, o jovem negro, é um potencial criminoso”

“Facção Central, cara, realmente é apologia ao crime, quem ouviu ficou apavorado”

“Sabe, eu acho uma apologia mesmo”,

“Facção Central trata-se portanto de um crime, é apologia da violência de ponta a ponta”

¹³ Fátima Gomes Bernardes Bonner é uma jornalista brasileira, que nasceu no Rio de Janeiro, em 1962, e formou-se na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Durante treze anos, entre 1999 e 2012, apresentou o telejornal brasileiro de maior audiência, o *“Jornal Nacional”*. Fátima dividia a apresentação com seu marido William Bonner, que segue no telejornal. Ela iniciou a carreira no jornalismo no *“Jornal O Globo”* em 1982, onde permaneceu até 1987, quando passou a trabalhar na Rede Globo como apresentadora do *“RJTV”*, o noticiário da Rede Globo no Rio de Janeiro. Em 1989, passou a atuar em rede nacional, quando começou a apresentar o *“Jornal da Globo”*. Ela ainda trabalhou no *“Fantástico”* e *“Jornal Hoje”*. Atualmente, apresenta o programa *“Encontro com Fátima Bernardes”*, que começou a ser exibido em 2012. O programa é mais informal do que um telejornal e conta com informações, debates, músicas, etc. Ela ganhou seis prêmios individuais de melhor jornalista do Brasil e um de melhor apresentadora e/ou animadora.

¹⁴ Hermano Antônio Henning é um jornalista brasileiro, que nasceu em Guarulhos, no estado de São Paulo, no ano de 1945. Ele atuou em veículos como *“Jornal O Estado de São Paulo”* e *“Revista Veja”*. Henning foi correspondente da Rede Globo na Alemanha, Inglaterra e Estados Unidos. Desde 1989, atua na emissora SBT (com uma interrupção em 1992, para ser novamente correspondente da Rede Globo). Ele ancorou a maior parte dos jornais da emissora SBT e atualmente trabalha no Jornal do SBT-Manhã.

¹⁵ João Gordo é o nome artístico de João Francisco Benedan, um apresentador de televisão e músico do gênero rock, que nasceu em 1964, em Guarulhos, no estado de São Paulo. Ele lidera e é vocalista da banda de punk rock Ratos de Porão desde 1983. João é conhecido por criar polêmicas, tanto na música, como em declarações nos programas de televisão, inclusive quebrando discos de artistas que ele repudia. João Gordo apresentou programas na emissora MTV Brasil entre 1996 e 2010. Depois disso, ingressou na Rede Record, onde trabalhou entre 2010 e 2012, mesmo depois de ter criticado abertamente a Igreja Universal, em que o líder da igreja é dono da Record. A banda Ratos de Porão lançou 32 discos, entre álbuns de estúdios, discos ao vivo, coletâneas e compilações. A banda participou de quatro filmes e João Gordo atuou como ator também no filme *“Deu Zebra”* de 2005.

(...)

Na faixa “*A Guerra Não Vai Acabar*”, Facção Central relata justamente que mesmo com a censura a qualquer música do grupo, a violência que eles denunciam nas letras não irá cessar. O grupo mostra em suas músicas que é necessário pensar um quadro social que provoca esse cenário preocupante e não censurar os músicos que denunciam essa realidade.

A Guerra Não Vai Acabar

(Facção Central)

Aí promotor o pesadelo voltou

Censurou o clipe mas a guerra não acabou

Ainda tem defunto a cada 13 minutos

Na cidade entre as 15 mais violentas do mundo

A classe rica ainda dita a moda do inferno

Colete à prova de bala embaixo do terno

No ranking do sequestro 4º do planeta

51 por ano com capuz e sem orelha

Continua apologia na panela do barraco

Ao empresário na Cherokee desfigurado

180 mil presos, menor decapitado, cabeça arremessada no peito do soldado

(...)

Pode censurar, me prender, me matar

Não é assim promotor que a guerra vai acabar

(...)

De acordo com Oliveira (2007), as músicas de Facção Central chocam a sociedade, porque quebram o discurso da mídia comercial, que mostra a pobreza e a violência de uma forma mais branda e procura apresentar a isenção daquela realidade. Todavia, essa mídia está a serviço de grupos beneficiados pelo sistema capitalista, por isso, Oliveira considera que essa elite não tem interesse em explorar um discurso que comova a população sobre os problemas da periferia. Além disso, as mensagens de choque exploradas no rap poderia causar rejeição no público, habituado a um discurso brando. Oliveira afirma que o Facção Central mostra os problemas sociais sem um

cenário bonito, sem uma apresentadora elegante e bem vestida e também sem sutilezas e frases bonitas, para realmente chocar o público sobre a gravidade das questões abordadas.

3. O debate sobre a inclusão do rap brasileiro na mídia

A discussão sobre a inclusão do rap na mídia brasileira é um dos assuntos mais polêmicos do cenário hip hop do país. Esse debate iniciou em 1999, quando o programa de reportagens especiais Globo Repórter produziu uma edição sobre o hip hop¹⁶, mas não contou com a presença do Grupo Racionais. A banda justificou nos shows que não aceitou ao convite da Rede Globo de Televisão, devido ao histórico de incentivo ao racismo da emissora, com a valorização da elite branca. O programa, com uma hora de duração, mostrou que o rap estava revolucionando a cultura das periferias e fazendo com que essas comunidades ganhassem um novo movimento cultural. Ao comunicar a recusa da entrevista, o apresentador do Globo Repórter, Sérgio Chapelin, ressaltou inclusive que o grupo era o mais influente do rap nacional.

Galvão (2009) relata que o Racionais é um grupo que teve o seu estouro no ano de 1997 e vendeu mais de um milhão de cópias sem aparecer na mídia e comercializando os discos em locais de distribuição independente, como camelôs, internet e os próprios shows da banda. A revista especializada em música Rolling Stone classificou, em uma seleção dos Cem Melhores, em 2008, Mano Brown como o 28º músico mais importante da história da música brasileira. O artista recusa-se a participar de programas televisivos da grande mídia, utilizando como argumento a manipulação das mensagens, distorção de conteúdo e o racismo. Dessa forma, Galvão (2009) aponta que ele é tido pelos hip hoppers como o mais radical dos rappers, por conta dessa aversão a mídia. Mesmo quando raramente aceita aparecer na mídia, ele prefere em programas ao vivo e em forma de entrevista, por ser um modelo em que Mano Brown acredita ser mais difícil de manipular, por não ter edição de imagens.

Quando houve a recusa à entrevista do Globo Repórter, iniciou um debate sobre a necessidade do hip hop se desenvolver em paralelo ao sistema midiático. A recusa de convites da maior emissora de televisão é uma forma de responder sobre uma possível exclusão dos pobres e negros na mídia brasileira, que eles classificam como branca e elitista. O rapper Genival Oliveira Gonçalves, o GOG, não aceita qualquer tipo de

¹⁶ Conteúdo disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=ZZ2HHTn-01I>

negociação com a Rede Globo, justificando que os objetivos dela são contrários ao do rap. Enquanto o rap busca valorizar o homem negro da favela, a Globo estaria, na visão de Genival, contribuindo para um apartheid social, no qual o branco tem todos os privilégios sociais. Dessa forma, GOG recusou o convite para participar de um evento produzido pela Rede Globo na programação da Copa do Mundo de Futebol de 2014, que foi realizada no Brasil. De acordo com o músico, o convite teria sido feito em conjunto com a Federação Internacional de Futebol (FIFA), que promove a Copa do Mundo. Ele tornou público à recusa, através da sua página na rede social Facebook¹⁷, fazendo com que essa carta fosse publicada em veículos de imprensa como o jornal *Diário de Pernambuco* e a revista *Caros Amigos*, bem como em sites especializados.

“A Rede Globo me mandou outro convite: querem que eu suba ao palco na Esplanada dos Ministérios no 15 de junho de 2014, num evento produzido em parceria com a FIFA e outros mais, com transmissão para todo o planeta. Gostaria dar minha resposta em cadeia mundial, aqui e agora, dia 06/12/13, dia do sorteio dos grupos para a Copa. Não aceito o convite, não negocio com vocês, não me procurem mais, esqueçam o meu nome. Ah, vocês patrocinam o apartheid brasileiro. Bando de Racistas! Tirem o nome de Nelson Mandela dos noticiários sujos de vocês! Me sinto melhor agora” (GOG, 2013, Publicação na rede social Facebook).

Em seu manifesto, GOG deu ênfase a Nelson Mandela, porque, na visão do músico, a Globo está sendo hipócrita em fazer homenagens a esse ex-presidente da África do Sul. Nelson Mandela lutou contra o apartheid legitimado na África do Sul, que dividia o país, por isso, foi preso. Dessa forma, a Globo não deveria homenageá-la, quando, na visão do músico, faz justamente o contrário no Brasil, valorizando a imagem do branco e contribuindo para o pejorativismo negativo do negro, que é determinante para que eles não tenham as mesmas oportunidades sociais.

O músico Rodrigo Vieira, o MC Marechal, também acredita que a mídia não acrescenta benefícios ao rap, por isso, recusa a maioria dos convites. No entanto, ele aceitou um convite feito pelo músico Marquinho OSócio, para participar de uma festa do Big Brother Brasil, na Rede Globo, em março de 2013. O rapper aproveitou a ocasião para cantar ao vivo trechos da música “*Vamos Voltar a Realidade*”, que apresenta várias críticas ao sistema televisivo brasileiro, a Rede Globo e ao próprio programa Big Brother Brasil. A letra aborda sobre a manipulação de conteúdo, a alienação do público e a necessidade das pessoas procurarem informações mais úteis, do que as midiaticizadas. A participação dele só foi exibida para assistentes, que compraram

¹⁷ Conteúdo disponível em: <https://www.facebook.com/GOGPoetta/posts/10151897684393124>

a transmissão ao vivo de todos os acontecimentos da casa. No programa da Globo, o nome não foi sequer citado e o vídeo também foi apagado do Youtube poucas horas depois de ser publicado.

Tanto GOG, como MC Marechal, buscam construir um mundo alternativo para as comunidades carentes, através do hip hop. Eles se recusam ao glamour de uma carreira como artista e aos convites de emissoras de televisão, para construírem uma alternativa com aqueles em que consideram seus semelhantes. Uma série de análises sobre a realidade da imprensa brasileira faz com que os músicos tenham esse posicionamento de distância dos meios de comunicação. Rocha (2011) considera que não existe uma obediência ao Código de Ética dos Jornalistas Brasileiros, que garante igualdade de tratamento das raças e ainda ressalta a importância de destacar os negros e as minorias. O autor aponta a existência de um processo de escolhas intencionalmente para o favorecimento da elite pensante. Os donos de empresas de mídia são ricos e, muitas vezes, brancos. Sendo assim, o conteúdo da programação é desenvolvido para o favorecimento desse perfil elitista, como sendo o ideal. Rocha (2011) argumenta assim que a escolha das matérias é um processo ideológico, que sofre interferência de uma série de questões econômicas da elite branca que domina a sociedade e, por isso, não há igualdade na exploração das raças.

“Escolher esta matéria ou aquela é um processo ideológico. A maioria dos publicitários no mundo ocidental é branca, de classe média, pertence a grupos dominantes, e isso reflete na elaboração de notícias, contribuindo para a reprodução de consenso da ideologia profissional e social, que subjazem no processo de elaboração de notícias”. (ROCHA, 2011, pp.63).

A estrutura na qual os meios de comunicação são formados contribui para a proliferação de ideias elitistas. Almada (2012) analisa que a imprensa brasileira em geral não cumpre o papel de ser um bem público, prestador de serviços à comunidade. As empresas de comunicação, sobretudo de radiodifusão, são concessões públicas autorizadas pelo Governo Federal, para que sejam administradas por grupos que devem cumprir o papel de prestar serviço informativo e imparcial para a comunidade. Todavia, a autora constata que essas concessões são entregues a grupos familiares inseridos na política e na classe dominante empresarial, que, em sua maioria, também conseguem as concessões através de influências políticas no Governo Federal. Almada (2012) argumenta que essa ligação com políticos faz com que as rádios sirvam aos interesses desses grupos, divulgando informações que os beneficiem. Com isso, é ampliada a popularidade do grupo político dono da concessão e as emissoras trabalham

estrategicamente para um objetivo particular, quando teriam sido criadas para beneficiar a comunidade, com informações de interesse público.

“Os meios de comunicação no Brasil são administrados como bens patrimoniais de natureza familiar. São gerenciados por elites descendentes dos grupos sociais que, no passado histórico do país, sempre gozaram de privilégios (inclusive o de formular e legitimar enunciados sobre o Outro e de difundi-los nos espaços de afirmação dos discursos sociais, a literatura científica e ficcional, entre eles) e que perpetuam, agora, através de aparatos tecnológicos cada vez mais sofisticados, mitos e estereótipos ainda fortemente presentes no imaginário coletivo. É deste imaginário que são absorvidas, reelaboradas e retransmitidas pelo *mass media*, representações carregadas de juízos de valor negativos sobre parcelas da sociedade” (ALMADA, 2012, p.26).

De acordo com Silva (1999), os rappers se colocam na condição de ‘anti-sistema’ e o posicionamento de recusar ser um produto da grande mídia faz parte disso. Outros fatores que acrescentam a essa condição de ‘anti-sistema’ são, segundo o autor, o fato dos rappers apresentarem críticas à história oficial, na qual eles observam que atendem aos interesses dos ricos e brancos. Nessa condição, a história passa a valorizar pessoas que exploraram os negros. Acrescenta-se a isso as críticas dos rappers a ordem social, ao racismo e a educação convencional, que é vista como alienatória e os hip hoppers observam que não atende aos princípios de formação dos jovens. Essa análise de entender que a educação não corresponde às expectativas parte do princípio que o modelo de ensino atual massifica e padroniza os estudos, não se preocupando com as particularidades do universo juvenil. Essas particularidades são referentes ao lugar onde eles moram, os seus sonhos, grupos e ambientes que convivem.

“É certo que a compreensão do universo juvenil deveria contribuir para que o processo pedagógico fosse elaborado a partir da experiência dos sujeitos concretos e não de uma abstração sobre o aluno. As pesquisas sociológicas confirmam que os adolescentes integrados aos movimentos juvenis elaboram interpretações próprias sobre problemas específicos localizados na estrutura social. Nesse sentido, o movimento hip hop constitui uma possibilidade de intervenção político-cultural construída na periferia paulistana. E se uma das formas de compreender os jovens é ouvi-los, o movimento hip hop certamente tem algo a dizer” (SILVA, 1999, p.25-26).

Como os rappers observam vários meios importantes para a construção de um cidadão não atendendo as necessidades, a busca então é pela criação de meios alternativos. Na visão de Silva (2012), o rap supre as necessidades que os outros meios culturais e educacionais não são capazes, por ser bem compreendida pelos jovens, em uma linguagem próxima da realidade deles e ter um grande poder de inclusão social. Todavia, há uma preocupação no rap com o processo de “higienização”, que é

autocensura de algumas mensagens, que facilitem a comercialização. Esse processo aconteceu com outros ritmos musicais, desde décadas atrás. Duarte (1999) afirma que temas e ritmos populares, eruditos e semi-eruditos, passaram pelo mesmo processo, para que houvesse uma nacionalização da música brasileira. A autora relata que a música popular teve que passar por um processo de civilização, ou seja, se adaptar a um padrão social aceito pelas elites. Como exemplo, as músicas perderam as características eróticas e corporais, particularidades de suas práticas pelas camadas populares da sociedade. Todavia, Duarte (1999) qualifica que esses temas negros e indígenas perderam a sua essência, deixando de ser uma manifestação real das camadas populares e passaram a ser simplesmente exemplos folclorizados a serem mostrados.

“Desde a época colonial, as danças praticadas pelas populações negras, como o batuque, o jongo, o samba, o lundu, recebiam condenação de instituições como a Igreja, que as encarava como formas de perpetuação do paganismo africano, enquanto eram toleradas pelos senhores, interessado na reprodução da mão-de-obra. Eram tidos como danças lascivas, pela proximidade dos corpos dos dançarinos, e pela prática da umbigada, em algumas delas. Praticados na periferia dos núcleos e nos aglomerados rurais, estas, como numerosas outras danças, serviam como delimitação dos limites “civilizados” mesmo após a sua introdução nas festas populares, como o Carnaval, e nos teatros, nas revistas musicais” (DUARTE, 1999, p.14-15).

No rap, a “higienização” se dá com os músicos deixando a origem revolucionária e anti-sistema do ritmo musical, para adotar um discurso mais comercial e entrar na mídia. Emicida é um rapper adepto das mudanças do rap e afirmou inclusive, em entrevista a “*Revista Trip*” de maio de 2011, que essa prática de manter uma tradição de apenas falar de problemas destroi o rap. O músico faz uma analogia com os esquerdistas praticando de forma errada o marxismo, pois, segundo ele, é necessário que hajam mudanças para que se tenha uma evolução e tanto o rap, como a esquerda, querem fazer vigorar um padrão estático a ser seguido. Emicida ressalta que inclusive não se sente a vontade nessa obrigação de estar vinculado ao social e aponta que tais mudanças sociais são de obrigação do governo e não do rap.

“Você vive uma situação que te impulsiona a escrever uma música falando da pobreza. Assinou um contrato, vendeu disco, fez show, ganhou dinheiro. Na segunda parte, quando era necessário mostrar que conseguiu um progresso que não é do crime, você esconde aquilo e repete a dose da pobreza. As pessoas compram de novo, porque adoram o sofrimento, mas já não é a sua realidade, é mecânico. De repente, o rap virou um partido político”. (EMICIDA – entrevista a Revista Trip de maio de 2011, disponível em: <http://revistatrip.uol.com.br/revista/198/paginas-negras/emicida.html>).

Rocha, Domenich e Casseano (2001) ressaltam que o distanciamento do rap com a mídia é fruto de uma associação que a mídia faz do rap com o crime. Várias reportagens, no entanto, já relataram sobre o rap em um cunho positivo, classificando os rappers como “sociólogos das periferias”. Ainda assim, vários hip hoppers preferem continuar distantes da imprensa, por acreditarem que a mídia é aliada do sistema que elas condenam. De acordo com as autoras, os rappers encontram nas rádios comunitárias, uma forma alternativa para divulgar os seus trabalhos. Essas rádios não tem caráter comercial e, por isso, não contam com restrições no discurso por questões comerciais, como acontecem nas rádios comerciais, devido aos patrocinadores. Além disso, são rádios formadas com um caráter social para um bairro, que mais se aproxima dos objetivos da periferia, do que a grande mídia. .

Por outro lado, Rocha, Domenich e Casseano (2001) utilizam o pensamento do dançarino e ativista social Nelson Triunfo¹⁸ para defender a divulgação do hip hop na mídia. Triunfo qualifica que a mídia é importante para o hip hop, desde que mostre a verdadeira cara do movimento. As autoras afirmam ainda que a globalização do movimento só foi possível devido a grande divulgação nos veículos de comunicação. O modo de se vestir, pensar e comportar-se no hip hop foi universalizado, justamente por conta dessa expansão das mensagens. O hip hop brasileiro também é valorizado na mídia, em revistas como “*Raça Brasil*” e as especializadas “*Rap Brasil*”, “*Som na Caixa*” e “*Revista SB*”. Outros exemplos são produtos exclusivos de rap, como programas nas emissoras MTV e Cultura, além de páginas na internet e emissoras de rádio.

Considerações finais

Percebe-se ao longo do artigo que hip hop se tornou uma ferramenta de participação política globalizada e apresentou capacidade de adaptação a diferentes realidades, o que foi determinante para essa expansão. Inicialmente ligado somente aos negros, o movimento passou a ser a forma de expressão de diversas classes oprimidas em vários países. Um exemplo de adaptação é o Japão, onde o número de negros é pequeno e a diferença econômica também não é um problema no país. Dessa forma, não

¹⁸ Nelson Gonçalves Campos Filho, o Nelson Triunfo, é um dançarino de break dance e ativista social. Ele nasceu em 1954, no pequeno Sítio Caldeirão, localizado no estado de Pernambuco. Nelson participou do início da implantação do hip hop no Brasil. Ele mora desde 1977 no estado de São Paulo e também foi dançarino de soul. Nelson teve a sua biografia lançada em março de 2014 pelo jornalista Gilberto Yoshinaga. O título da obra é “*Nelson Triunfo - Do Sertão ao Hip-Hop*”.

teria sentido abordar a questão racial ou social como prioridades no rap japonês, por isso, as músicas são voltadas para questões pessoais, como a liberdade individual.

O racismo e a desigualdade social são problemas graves no Brasil. Essa realidade influenciou diretamente no desenvolvimento do hip hop brasileiro com identidade negra, assim como ocorre na sua origem nos Estados Unidos. De acordo com Rocha (2011), não houve avanços históricos na discriminação, depois da abolição dos escravos no Brasil e existe a cultivação do pensamento de que os negros são incompetentes, por isso, não ocupam os melhores quadros da sociedade. De acordo com o Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA)¹⁹, mais de 70% dos brasileiros situados na faixa de vulnerabilidade social e econômica são negros. A análise separada do Índice de Desenvolvimento Humano (IDH) de 2010 reflete em um Brasil dividido por cor. O Brasil é o 70º país no ranking, que avalia a qualidade de vida das pessoas. Todavia, se separado por cor, o Brasil dos brancos ocuparia a 40ª colocação, enquanto o Brasil dos negros estaria em 104º lugar. Nos Estados Unidos, a desigualdade racial também é um problema. O país tem o 5º melhor IDH do mundo. Se considerado apenas os brancos, os EUA sobe para o primeiro lugar do mundo, já os Estados Unidos ocuparia a 28ª colocação.

A análise desses dados mostra que os problemas raciais e sociais estão profundamente ligados no Brasil e nos Estados Unidos, país em que surgiu o movimento hip hop. Os negros são os principais grupos oprimidos nesses países. Por isso, o hip hop brasileiro se mantém como um movimento negro, apesar de existir vários brancos como artistas e também entre os seus adeptos. O rap brasileiro é bastante politizado e trabalha com relatos sobre as principais questões raciais no Brasil.

Nos Estados Unidos, porém, as questões políticas já não são a prioridade nas letras de rap. As músicas abordam, em geral, sobre festas, mulheres e ostentação de riqueza, por parte de pessoas que viviam na pobreza. No Brasil, existe um crescente número de artistas que já adotam o desligamento do rap de questões políticas. A remodelação para criação de uma música mais comercial é uma perda para o movimento hip hop, pois o rap se tornaria um ritmo musical comum e sem um sentido especial que o fez se tornar objeto de pesquisa de muitos cientistas sociais. É o sentido político que o explica o hip hop como uma globalizada ferramenta de comunicação e de participação política.

¹⁹ Informação disponível em: <http://freelancerproducoes.com.br/post/abolicao-13-de-maio>

O movimento hip hop não apenas é apenas uma forma de divulgar músicas e outras artes. O rapper GOG considera que a chegada do hip hop transformou a realidade cultural das periferias brasileiras, por debater de forma aberta os problemas sociais. Além disso, os hip hoppers agem como atores sociais, realizando palestras e participando de entidades que promovem a cultura e a educação nas periferias do Brasil.

Conclui-se então que perder o discurso político significa também renegar as conquistas que o movimento possibilitou e descartar ainda outros benefícios que o hip hop pode acrescentar. Um exemplo é o caso de Angola, onde os rappers estão participando do Movimento Revolucionário Angolano, que realiza manifestações políticas desde 2011 e deseja o fim do mandato do presidente José Eduardo dos Santos, que está no poder desde 1979. Como a imprensa local é censurada, o rap é uma das poucas formas de manifestação exploradas pelo Movimento Revolucionário.

No Brasil, a censura foi abolida desde 1988, quando encerrou a ditadura militar. Porém, a questão da entrada na mídia é um debate intenso, porque o negro sempre foi colocado em papel inferior, sendo ligada a imagem de escravos ou de subservientes. Os negros e pardos são maioria no Brasil, mas os brancos prevalecem como personagens de destaque na mídia brasileira. Além disso, personalidades públicas negras são raras no país. Outro ponto de discussão na mídia brasileira é a exploração demasiada de conteúdos de entretenimento, que aliena o público e o distancia de questões sérias. Por isso, o rapper Marechal gravou a música “*Vamos Voltar a Realidade*”, que propõe a desconexão com a mídia, para que as pessoas priorizem a sua vida e a daqueles que estão próximos.

Sendo assim, o movimento, que tem objetivos de igualdade social e democracia racial, não pode também servir aqueles que agem contra os objetivos do hip hop. A entrada cordial na grande mídia não é impossível de acontecer, mas não é um simples convite para uma entrevista que muda o cenário e transforma, repentinamente, um meio elitista e excludente em um parceiro desse movimento negro e periférico. Essa não é a estratégia adequada para conseguir os objetivos traçados.

Para que o hip hop e a grande mídia sejam parceiros, é necessário que o negro tenha conseguido o devido respeito e espaço no âmbito social, econômico, cultural e também tenha uma representatividade na mídia, que seja equivalente a sua dimensão na sociedade. Enquanto a maior parte do conteúdo da mídia for de entretenimento que pouco acrescente para a reflexão e o rap for tido como algo marginalizado na sociedade, esses meios de comunicação não serão parceiros culturais do movimento hip hop. Com

isso, continuará a luta pela consciência da população através do rap, ou melhor, como GOG propôs na música “*É o Terror*”, gravada em 2000 no disco “*CPI da Favela*”, seguirá havendo a “*luta do vinil contra a alienação da novela*”.

Referências bibliográficas

ALMADA, S. (2012) *Prefácio* In: BORGES, R.C.S. e BORGES, R. (Orgs.) *Mídia e Racismo*. Petrópolis: DP et Alii Editora Ltda.

ANDRADE, E. N. (Org.) (1999) *Rap e Educação, Rap é Educação*. São Paulo: Summus.

DUARTE, G. R. (1999) *A arte na (da) periferia: sobre... vivências* In: ANDRADE, E. N. (Org.) *Rap e Educação, Rap é Educação*. São Paulo: Summus, pp. 13-22.

FAUSTINO, O. (2001) *Das ruas ao coração* In: ROCHA, J., DOMENICH, M. e CASSEANO, P. *Hip Hop: A Periferia Grita*. São Paulo: Fundação Editora Perseu Abramo, pp. 9-12.r

GALVÃO, T. V. B. (2009) *Comunicação, Política e Juventude: ‘Marginais Midiáticos’ do Hip Hop*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: UFRJ.

GOMES, S. M. (2009) *O hip hop como fonte documental para a construção do conhecimento da história e cultura afro-brasileiras*. Paranaíba, *Anais Unicentro 2009*, pp. P.1-4. Disponível em: http://anais.unicentro.br/siepe/2009/pdf/resumo_401.pdf.

GUILHERME, J. (2008) *Rap: A formação da juventude de periferia através das letras*. Trabalho de Conclusão de Curso. Brasília: UniCeub. Disponível em: <http://repositorio.uniceub.br/bitstream/123456789/1256/2/20264523.pdf>.

GUIMARÃES, M. E. A. (2007) *A Globalização e as novas identidades – O exemplo do rap*. In: *Revista Perspectivas*, vol.31, jan/jun, São Paulo: Unesp, pp.169-184

OLIVEIRA, R. C. (2007) *História, música e ensino ao ritmo dos excluídos: Músicas engajadas e problemáticas sociais na contemporaneidade*. Uberlândia, *Revista Cadernos História* vol.15 n.1. pp. 137-147.

PRINCE, E. G. (2006) *Hip hop culture*. Santa Barbara: ABC-CLIO.

RAMOS, A. P. M. (2009) *Figuras do discurso e (des)construção identitária: uma análise dos raps nacionais da última década*. Dissertação de mestrado. PUC Rio: Rio de Janeiro. Disponível em: http://www2.dbd.pucRio.br/pergamum/tesesabertas/0710522_09_cap_04.pdf. Acesso em 03 de janeiro de 2013.

ROCHA, J., DOMENICH, M. e CASSEANO, P. (2001) *Hip hop: A periferia grita*. São Paulo: Fundação Editora Perseu Abramo.

ROCHA, H. (2011) *Racismo e Mídia*. Brasília: Universidade de Brasília, Publicações Uniceb. Disponível em: www.publicacoes.uniceub.br/index.php/universitashumanas/article/view/1392/1504. Acesso em 02 de janeiro de 2013.

SILVA, J. C. G. (1999) *Arte e educação: a experiência do movimento Hip Hop em São Paulo* In: ANDRADE, E. N. (Org.) *Rap e Educação, Rap é Educação*. São Paulo: Summus.

SILVA, J. C. G. (2012) *Rap, a trilha sonora do gueto: um discurso musical no combate ao racismo, violências e violações aos direitos humanos na periferia*. São Paulo: USP. Colóquio Culturas Jovens Afro-Brasil Américas: Encontros e Desencontros, abr. 2012, pp. 1-17.

STAPLETON, K. R. (1998) *From the margins to mainstream: the political power of hip-hop*. In: *Media, Culture, Society*, vol.20. London: Sage Publications, pp. 219-234.

TELLA, M. A. P. (1999) *Rap, memória e identidade* In: ANDRADE, E. N. de (Org.) *Rap e educação, rap é educação*. São Paulo: Summus, pp. 55-64.

ZENI, B. (2004) *O negro drama do rap: entre a lei do cão e a lei da selva*. São Paulo: USP, *Revista Estudos Avançados*, v. 18, nº 50, jan/abr, pp. 225-241.