

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM CULTURA E SOCIEDADE**

ALEKSEI TURENKO

**CENTRAL ÚNICA DAS FAVELAS E POLÍTICA
CULTURAL**

Salvador
2009

ALEKSEI TURENKO

**CENTRAL ÚNICA DAS FAVELAS E POLÍTICA
CULTURAL**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Cultura e Sociedade, Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Cultura e Sociedade.

Orientador: Prof. Dr. Paulo C. Miguez de Oliveira

Salvador
2009

Turenko, Aleksei.

Central Única das Favelas e política cultural / Aleksei Turenko. - 2009.
136 f.

Orientador: Prof. Dr. Paulo C. de Oliveira Miguez.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Comunicação,
Salvador, 2009.

Sistema de Bibliotecas - UFBA

1. Hip-hop (Cultura popular) - Brasil. 2. Rap (Música) - Aspectos sociais. 3. Política cultural. 4. Movimentos sociais. 5. Central Única das Favelas. I. Miguez, Paulo C. de Oliveira. II. Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Comunicação. III. Título.

CDD - 305.2350981
CDU - 316.35(81)

ALEKSEI TURENKO

CENTRAL ÚNICA DAS FAVELAS E POLÍTICA CULTURAL

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Cultura e Sociedade, Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia.

Aprovada em ... de de 2009

Banca Examinadora

Paulo César Miguez de Oliveira- Orientador _____
Doutor em Cultura e Sociedade, Universidade Federal da Bahia, Salvador
Universidade Federal da Bahia

José Marcelo Dantas dos Reis _____
Doutor em Sociologia das Organizações, Universidade de Paris VII
Universidade Federal da Bahia

Antônio Albino Canelas Rubim _____
Doutor em Sociologia, Universidade de São Paulo
Universidade Federal da Bahia

Só tinha de ser com você, Bisoca, que, todos os dias, me levanta do sofá e me empurra para o abismo, quer dizer, para a vida real. Só tinha de ser prá você, que me dá sorte na vida.

AGRADECIMENTOS

Este trabalho não poderia ter sido realizado sem o auxílio luxuoso de todos os professores, funcionários e colegas de curso. Sou-lhes muito grato. Agradeço especialmente ao professor Marcos Palácios, que, extremamente disponível, apresentou-me os primeiros livros que me permitiram entender o universo em que eu pretendia ingressar, depois de quase vinte anos afastado das lides acadêmicas; à professora Gisele Nussbaumer, que teve a paciência de ler o primeiro trabalho que escrevi sobre o assunto, ainda como aluno especial, e me deu valiosas dicas num momento decisivo; à Delmira, cujo providencial telefonema permitiu que eu me inscrevesse para a seleção aos 48 do segundo tempo; e à Isnaia Santana, prima-tia, excelente profissional da biblioteconomia, a quem costumo importunar sem a menor cerimônia, geralmente aos 16 do segundo tempo da prorrogação, e que sempre me socorre da melhor maneira possível.

Paulo Miguez é o segundo maior culpado pelo texto que vem a seguir. Adotou-me desde o dia da seleção, contra tudo e contra todos. Ocorre que o feitiço virou contra o feiticeiro. Adotei-o como orientador para sempre. Obrigado, meu caro, e reserve alguns horários, por favor, para o meu doutorado.

Não posso deixar de lembrar os familiares que estiveram sempre ao meu lado. Ivan e Lisa, meus assessores para assuntos de juventude, com quem aprendo diariamente, mais do que eles aprendem comigo, com certeza, e que me quebram galhos inenarráveis; Fátima, madrastra da melhor qualidade, que soube relevar as rebeldias e sempre gostou das minhas canções; Nadja, a grande irmã, parceira artística, excelente interlocutora, que acredita mais em mim do que eu mesmo, embora jamais me telefone; Aleksei e Vera, meus pais, que me ensinaram quase tudo, embora eu não tenha aprendido quase nada. Herdei todos os seus pequenos defeitos e nenhuma de suas grandes qualidades.

Finalmente, gostaria de agradecer a Deus, ainda que tenha morrido, segundo nos informam alguns filósofos, e ao Diabo. Este está vivo e sempre por perto, à espreita.

*Morreu de bruços no salmo 23,
sem padre, sem repórter.
sem arma, sem socorro.
Vai pegar HIV na boca do cachorro.
Cadáveres no poço, no pátio interno
Adolf Hitler sorri no inferno*

Racionais MC's

RESUMO

O presente trabalho pretende investigar se e em que medida as ações da Central Única das Favelas (CUFA) – organização pertencente ao movimento *hip hop* – podem ser consideradas como ações típicas de política cultural. Para isso, em primeiro lugar, referenciado em autores como Canclini e Yúdice, apresentamos o *hip hop* como um movimento produtor de cultura. Em seguida, realizamos uma revisão bibliográfica sobre o tema, com o intuito de demonstrar que a academia vem tratando, há algum tempo, o *hip hop* como um movimento cujas ações têm sido capazes de interferir política e culturalmente na realidade do público a que se dirige. Depois de traçar um breve panorama das políticas de cultura no Brasil e nos posicionarmos ao lado dos autores que entendem que políticas de cultura podem e devem ser formuladas e implementadas pelos atores da sociedade civil, examinamos as ações da CUFA em todo o país e relacionamos essas ações com as dimensões analíticas que, segundo Albino Rubim, constituem o universo de pertença das políticas culturais.

Palavras-chave: Movimento *hip hop*; CUFA - Política cultural; Política cultural – Brasil.

ABSTRACT

This work tries to know in what way the actions from Central Única das Favelas (CUFA) – an organization that has its origin in hip hop movement – can be considered as typical actions of cultural politics. To do it, firstly, based upon authors like Cancline and Yúdice, we present hip hop as a culture maker movement. Then, we did a bibliographical review about the theme to show that researchers in academic level have been dealing with hip hop as a movement whose actions have been able to make political and cultural interferences to the reality of the community linked to it. After presenting a brief panorama about the Brazilian politics related to culture and approaching authors to whom cultural politics should and must be formulated and carried out by civil society actors, we examine the actions of CUFA all over the country and relate those actions to analytical dimensions that, according to Abino Rubim, make the belonging universe of cultural politics.

Keyword: *Hip hop; CUFA- cultural politics; cultural politics – Brazil.*

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	9
2	CULTURA EM MOVIMENTOS	15
2.1	MOVIMENTOS SOCIAIS E CULTURAS DE MUDANÇA.....	15
2.2	CULTURA: UMA TRILHA CONCEITUAL.....	19
3	HIP HOP: NA VEIA E NA ACADEMIA	33
3.1	BREVE HISTÓRICO.....	33
3.2	O QUE DIZ A ACADEMIA.....	36
3.3	O QUE DIZEM OS <i>HOPPERS</i>	48
4	POLÍTICAS CULTURAIS E CULTURA DE RUA	56
4.1	AÇÃO CULTURAL: PARA AS MASSAS OU PELAS MASSAS?.....	56
4.2	BREVE HISTÓRICO DAS POLÍTICAS DE CULTURA NO BRASIL.....	60
4.3	NOVOS ENFOQUES.....	67
5	CENTRAL ÚNICA DAS FAVELAS: POLÍTICAS DE CULTURA NAS RUAS?	78
5.1	QUESTÕES PRELIMINARES E VISTA PANORÂMICA.....	78
5.2	A CUFA EM CLOSE-UP.....	84
6	AS DIMENSÕES DO IMPOSSÍVEL: CUFA E POLÍTICAS DE CULTURA	104
7	CONSIDERAÇÕES FINAIS	122
	REFERÊNCIAS	132

1 INTRODUÇÃO

Em 23 de março do ano de 2004, o Palácio do Planalto recebeu uma comitiva de artistas e grupos musicais com nome pouco usuais, como MV (Mensageiro da Verdade) Bill, Racionais MC's, Rappin Hood, entre outros, que reivindicavam apoio governamental para as ações culturais que vinham realizando junto às populações que vivem nas periferias das grandes cidades brasileiras. Essas ações consistiam na produção e difusão do movimento *hip hop*, uma espécie de cultura de rua que tem como elementos principais o grafite, manifestação de artes plásticas executada geralmente nos muros das cidades, o gênero musical denominado *rap* – sigla para a expressão inglesa *rhythm and poetry* – e o estilo de dança batizado de *break*.

O resultado imediato deste encontro foi a criação de um grupo de trabalho diretamente vinculado à Presidência, que ficaria encarregado de estabelecer as condições de viabilização para os projetos culturais dos *hoppers*¹. Falaremos mais sobre essa reunião e seus desdobramentos no corpo deste trabalho, mas o que importa relatar, no momento, é que o fato de o movimento *hip hop* ter conseguido força política para pleitear apoio direto da Presidência da República para seus projetos é indicativo de que o movimento já devia possuir um grau razoável de organização naquela época.

De fato, desde sua chegada ao Brasil, no início dos anos 1980², até aquele momento, o movimento *hip hop* cresceu bastante. Em 2004, já contava em suas fileiras com pelo menos quatro organizações que estavam estabelecidas em praticamente todo o território nacional. MH2O do Brasil (Movimento *Hip Hop* Organizado do Brasil), , Nação *Hip Hop* Brasil, Zulu Nation Brasil e CUFA (Central Única das Favelas) eram, e são ainda, as entidades que se encarregam de produzir e difundir o projeto cultural *hopper* no país. Em que pese as diferenças de concepção política ou a forma de encaminhar suas ações, todas elas se definem como movimentos de natureza política e cultural que buscam intervir na realidade da periferia, utilizando a sua própria linguagem, com o objetivo principal de conscientizar os seus jovens habitantes da situação de exclusão social em que vivem, através das chamadas ações afirmativas, criando os meios necessários para que a população excluída possa adquirir, de fato, a cidadania.

Efetivamente, o movimento *hip hop* começou a existir enquanto tal a partir do final da década de 80 e, àquela altura, já havia se transformado em algo mais do que uma manifestação da cultura de massas que disputava espaço no mercado artístico. Foi

justamente esse grau de organização que nos chamou a atenção, em 2006, quando estávamos em busca de um tema para a realização do trabalho final da disciplina Políticas Culturais, oferecida pelo Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade, que cursávamos como aluno especial. Àquela época, finalizamos o curso com a entrega de um trabalho intitulado *Movimento hip hop: política cultural*, que tinha a pretensão de afirmar, conforme o próprio título indica, que os *hoppers* organizados realizavam uma ação que deveria ser definida como política cultural. Este foi o ponto de partida para a pesquisa que ora apresentamos.

No entanto, nossas pretensões iniciais acabaram se tornando, como era de se esperar, bastante mais modestas. Abandonamos primeiramente, na medida em que a pesquisa se desenvolvia, a idéia de apresentar como objeto da pesquisa o movimento *hip hop*. Isso se deu, em primeiro lugar, pelo fato de que, conforme já foi dito acima, este movimento tomou dimensões nacionais e as organizações que o representam executam ações cuja amplitude vai além das possibilidades de pesquisa que se apresentam para uma dissertação de mestrado. Em segundo lugar – e certamente este é o motivo mais importante –, porque, depois de verificarmos as especificidades das diversas associações *hoppers*, acreditamos ser mais prudente não abordarmos o problema de uma forma sistêmica. A utilização da categoria movimento *hip hop* como ponto de partida para este trabalho nos obrigaria fatalmente a estabelecer uma unidade analítica entre as diversas associações que integram o movimento, o que poderia nos afastar das ações concretas que os seus atores executam.

Portanto, apesar de acreditarmos ser um fato a existência de um movimento *hip hop* no Brasil, decidimos trabalhar com apenas uma das associações, a Central Única das Favelas (CUFA). Escolhemos a CUFA – entidade que é uma OSCIP (Organização Sócio-Cultural de Interesse Público) – porque esta é uma organização que tem representação em todos os estados da Federação e está bastante organizada na maioria deles, realizando, conforme veremos adiante, trabalhos sistemáticos que não se restringem apenas a produção e divulgação da cultura *hip hop* e que se vinculam cada vez mais a projetos também relacionados à educação e a manifestações artísticas que não fazem parte do repertório, digamos assim, oficial, do universo *hip hop*.

Resta ainda esclarecer que nossa pretensão inicial de defender as ações dos *hoppers* – e agora, especificamente, as ações do *hoppers* da CUFA – como política cultural foi reduzida à pretensão de verificar se essas ações podem ou não ser classificadas desta maneira. Em suma, este trabalho tem o objetivo de verificar em que

medida as ações desenvolvidas pela CUFA podem ser entendidas como intervenções típicas de política cultural. Buscamos cumprir com o objetivo mencionado examinando, de um lado, os mais recentes documentos publicados por esta organização, que relatam os trabalhos comprovadamente realizados no sentido de dar conta da sua missão institucional e, de outro lado, nos servindo amplamente do trabalho de Rubim (2007a), que estabelece algumas dimensões analíticas para o estudo das políticas culturais. É assim, relacionando as ações concretas dos membros da CUFA nos diversos estados do país com as dimensões analíticas que compõem o espaço de pertença das políticas culturais apresentadas por aquele autor, que pretendemos verificar se o projeto cultural dessa organização pode ser qualificado como política cultural.

A produção acadêmica dedicada ao *hip hop* já pode ser considerada significativa. Desde 1996, quando Elaine Nunes de Andrade publicou o primeiro trabalho de que temos conhecimento sobre o assunto, muitos autores têm se dedicado ao tema, examinando-o sob os mais diversos pontos de vista. Movimento social, cultural, ação educativa não formal, prática identitária, forma de protagonismo social, gênero popular da pós-modernidade, cultura juvenil, cultura de rua, instrumento para a inserção no mercado de trabalho, todas essas são facetas que o movimento *hip hop* vem adquirindo, ao longo do tempo, sob os olhares da academia, a depender da área do conhecimento que se dedica a examiná-lo.

Um fato interessante é que, conforme poderemos verificar com mais detalhes adiante, os primeiros trabalhos acadêmicos sobre o *hip hop* o apresentavam geralmente como um movimento negro, jovem e de caráter identitário. Com o passar do tempo, os estudos passaram a se direcionar não somente no exame dos efeitos produzidos pelo *hip hop* na construção de identidades, como também para as ações concretas que esse movimento passou a realizar na sociedade, com o objetivo explícito de atuar no processo mais amplo de conscientização e inclusão social do jovem da periferia, por intermédio da sua produção cultural.

Essa progressiva ampliação dos enfoques sob os quais o *hip hop* tem sido pesquisado deve-se, certamente, à própria transformação do movimento no decorrer do tempo, no Brasil. No início da década de 80, quando as primeiras informações sobre o *rap*, o *break* e o grafite chegaram ao país, seus primeiros adeptos se identificaram com as mensagens produzidas por essas manifestações artísticas, que retratavam basicamente as condições de exclusão social em que viviam os habitantes, geralmente negros, dos guetos norte-americanos onde o *hip hop* foi concebido, no início dos anos 70. Na

medida em que os *hoppers* brasileiros foram adquirindo o *know how* necessário para produzir, eles mesmos, as suas próprias manifestações artísticas, o *hip hop*, no Brasil, passou a assumir características bastante específicas. Uma dessas características é a produção artística voltada, em uma parte significativa, para uma tentativa de organização e conscientização das populações jovens das periferias do país, e a conseqüente implantação de associações, nessas periferias, que buscam cumprir com esse objetivo.

A produção acadêmica tem, portanto, acompanhado este movimento e, por isso, além da perspectiva que relaciona o *hip hop* à construção de identidades, seus trabalhos têm apresentado cada vez mais esse movimento como uma ação organizada que busca interferir na realidade social. O trabalho aqui apresentado foi desenvolvido exatamente a partir dessa perspectiva. Pensamos que podemos justificar a sua elaboração pelas razões que apresentaremos em seguida.

Em primeiro lugar, porque nossa discussão sobre as possibilidades de a CUFA realizar ações típicas de política cultural se inscreve na perspectiva teórica que amplia, para a sociedade civil, o universo dos atores que podem estar envolvidos na formulação e implementação de tais políticas. De acordo com diversos autores que serão examinados detalhadamente no decorrer deste trabalho, o caráter público das políticas culturais não pode ser confundido com a intervenção estatal no domínio da cultura. Nesse sentido, políticas de cultura, desde que sejam submetidas ao crivo da sociedade, serão públicas independentemente dos atores que as estão formulando e executando. O presente trabalho pretende apresentar uma modesta contribuição nesse sentido, ao levantar uma discussão a respeito das possibilidades de uma entidade da sociedade civil – no caso, a CUFA – estar produzindo política pública de cultura, buscando oferecer subsídios que possam ilustrar, com o estudo de um caso concreto, a discussão teórica esboçada acima.

Em segundo lugar, porque a literatura por nós pesquisada sobre o *hip hop* não apresenta uma discussão específica sobre a possibilidade de este movimento estar ou não realizando política cultural. Já afirmamos acima que alguns dos trabalhos acadêmicos mais recentes sobre o assunto abrem a possibilidade de pensar o movimento *hip hop* sobre a perspectiva das políticas culturais, como veremos adiante, mas nenhum dos trabalhos pesquisados levanta claramente a hipótese que norteia o nosso trabalho, qual seja, a de que a CUFA realiza o que pode ser chamado de política pública de cultura. Nesse sentido, acreditamos que este trabalho pode contribuir, ainda que

modestamente, para a ampliação da visão acadêmica sobre o espaço de atuação das associações *hoppers*, especialmente a CUFA.

O presente trabalho, após uma Introdução que constitui seu capítulo 1, compreende outros seis capítulos. No capítulo 2 apresentamos inicialmente uma discussão realizada por Yúdice (2006) a respeito das ações culturais realizadas pela organização não governamental brasileira Afro Reggae, onde o autor afirma que este grupo cultural produz uma cultura de mudança e que os resultados alcançados têm ajudado a construir uma comunidade e têm influenciado positivamente na busca pela transformação das circunstâncias em que vivem as comunidades contempladas por suas ações. O texto de Yúdice (2006) é apresentado no capítulo como um exemplo da perspectiva que será adotada durante o trabalho acerca do significado público da atuação de grupos da sociedade civil que lidam com cultura. Em seguida, tentamos construir um caminho teórico que nos permitisse, ao mesmo tempo, delimitar o conceito de cultura com o qual trabalharemos e definir o *hip hop* como uma manifestação cultural e, por conseguinte, os movimentos que produzem essa cultura, açuma maneira geral, como movimentos culturais.

O capítulo 3 tem o objetivo de apresentar o problema da pesquisa. Para isso, apresentamos uma breve história do *hip hop*, desde o seu surgimento, nos EUA, até sua chegada ao Brasil e as formas que assume nas negociações que estabelece com as condições históricas específicas que encontra entre os seus novos adeptos. Aqui também procuramos verificar, como parte dessa história, algumas das peculiaridades das principais associações *hoppers* nacionais, com exceção da CUFA, cujas ações serão mais detalhadamente examinadas em capítulo posterior. Para cumprir o objetivo mencionado acima, também foi feita uma sucinta revisão bibliográfica a respeito da produção acadêmica sobre o assunto, enfatizando a progressiva ampliação da percepção, entre os estudiosos, sobre o caráter cada vez mais político-cultural do movimento *hip hop*.

O capítulo 4 tem o objetivo de apresentar um rápido histórico das políticas públicas de cultura no Brasil, bem como, através de revisão bibliográfica, situar-nos teoricamente de acordo com a linha de pensamento que define políticas de cultura como ações que podem e devem ser realizadas por instituições sociais que ultrapassam os limites das intervenções estatais.

É no capítulo 5 que apresentamos a CUFA. Tentamos fazê-lo o mais detalhadamente possível descrevendo suas principais ações culturais em praticamente

todos os estados da federação, desde os principais projetos, organizados em nível nacional, até as ações específicas em cada cidade onde a entidade possui as suas bases.

No capítulo 6, buscamos relacionar os dados obtidos sobre a CUFA com o texto de Rubim (2007a), já citado nesta introdução, onde o autor delimita o espaço de pertença das políticas culturais, apresentando dez dimensões analíticas importantes para a identificação de tais políticas. Nosso objetivo aqui foi, finalmente, verificar se a CUFA, enquanto entidade pertencente ao movimento *hip hop*, pode estar situada dentro do espaço de pertença que permita identificá-la como entidade da sociedade civil formuladora e executora de políticas públicas de cultura. É preciso deixar claro, no entanto, que quaisquer conclusões a que tenhamos chegado a partir desse trabalho, embora levem em conta a condição da CUFA como integrante do assim chamado movimento *hip hop*, não poderão ser generalizadas para todo o movimento.

Notas

- 1 *Hoppers* é o nome que se dá aos integrantes do movimento *hip hop*.
- 2 Uma breve história do movimento *hip hop* está disponível em:
<<http://www.movimentohiphop1.hpg.ig.com.br/histor.htm>>

2 CULTURA EM MOVIMENTOS

2.1 MOVIMENTOS SOCIAIS E CULTURAS DE MUDANÇA

George Yúdice, no capítulo V de seu livro *A Conveniência da Cultura* (2006), apresenta uma discussão sobre os movimentos sociais que surgiram no Brasil, principalmente a partir da década de 80, com o objetivo de combater a pobreza, a violência e o racismo. Ao mencionar esses movimentos, Yúdice está se referindo a uma espécie de ação social que começa a surgir a partir da segunda metade da década de setenta e que pode ser exemplificada com o aparecimento dos chamados blocos-afro na Bahia ou pela chegada do movimento *hip hop* em cidades como São Paulo e Rio de Janeiro, no início da década de oitenta. A partir da década de noventa, este tipo de movimento se alastra pelo país, sob a forma de pelo menos centenas de organizações não governamentais, associações de bairro e grupos comunitários instalados nas favelas e periferias das grandes cidades. Estas organizações da sociedade civil têm como ação política principal a produção e difusão de alguma modalidade artística e a utilização do trabalho artístico como forma de inserção social.

Uma das características específicas desta nova modalidade de ação política é que sua existência não está necessariamente atrelada à dinâmica da política partidária, nem mesmo possui significativas relações de dependência em relação ao poder público. As associações a que Yúdice se refere funcionam, em maior ou menor grau, em forma de redes que se interconectam com os mais diversos setores da sociedade – o que pode incluir, evidentemente, os partidos e as instituições públicas –, interferindo nos espaços deixados tanto pelo Estado, por conta de sua histórica omissão, quanto pelos partidos políticos, que centram suas ações na luta pelo poder. Seus objetivos fundamentais se relacionam, enfim, com a construção da cidadania e a inserção sócio-econômica da população alijada dessas condições.

Outra especificidade desses novos movimentos sociais é o veículo através do qual os objetivos mencionados acima são perseguidos. É que suas ações políticas se traduzem na ênfase colocada na importância da afirmação cultural dos grupos que as implementam. Essas organizações apresentam como principal argumento de sua existência a produção e a ação cultural como instrumento de mudança social.

Entre os movimentos abordados pelo autor, o que nos interessa reportar, no momento, pela semelhança de suas ações com o objeto desta pesquisa, é o Grupo

Cultural Afro Reggae (GCAR), fundado em 1992, em Vigário Geral, Rio de Janeiro, favela onde, pouco tempo antes, naquele mesmo ano, aconteceu o famoso massacre de 21 pessoas inocentes pela polícia, em suposta represália ao assassinato de alguns policiais pelo Comando Vermelho, uma das organizações que comandam o tráfico de drogas no Rio de Janeiro. O fundador do Afro Reggae, como esta organização é mais conhecida, José Júnior, que também já havia tido pequena participação no narcotráfico, é um DJ de funk, organizador e animador de bailes de periferia que acabaram por tornar viável financeiramente a criação daquele grupo cultural.

Yúdice, ao falar sobre os princípios fundadores do Afro Reggae, afirma:

No âmago da iniciativa de Júnior estava a idéia de que a música, como a prática que melhor caracteriza fusão e amostragem, poderia servir de plataforma para que a juventude da favela pudesse dialogar com a sua própria comunidade e com o resto da sociedade. (YÚDICE, 2006, p.208)

Quando dirige suas atenções para o Afro Reggae, nosso autor está, na verdade, ilustrando com um caso concreto aquilo que é o objetivo fundamental de seu livro: apresentar a idéia de que as rápidas transformações ocorridas em escala global, principalmente após a Segunda Grande Guerra, transformaram a cultura em um “recurso”. O conceito de cultura como um recurso, tal como proposto por Yúdice, juntamente com o de “culturas híbridas”, formulado por Nestor Canclini (2006), será o ponto de partida para as análises que desenvolveremos mais adiante acerca da hipótese de que o movimento *hip hop*, em particular a Central Única das Favelas (CUFA), faz política pública de cultura.

Discutiremos esses conceitos citados acima ainda neste capítulo, mas, a título de contextualização histórica, é preciso afirmar que o Afro Reggae, embora tenha sido escolhido pelo nosso autor para servir como exemplo de um dos usos possíveis da cultura contemporânea – o título do capítulo a que estamos nos referindo é “Cultura a Serviço da Justiça Social” –, não foi, no Brasil, o primeiro grupo cultural que apresentou como missão a luta pela cidadania por intermédio da produção cultural e das conseqüências que essa produção pode acarretar na vida daqueles que ainda não tem sua cidadania reconhecida. Poderíamos nos utilizar de exemplos mais antigos, como o grupo cultural e bloco de carnaval baiano Ilê Ayiê, que desde meados da década de setenta, trabalha, entre outras coisas, com a formação de percussionistas para a cena musical baiana. O próprio movimento *hip hop* já realizava, desde o início dos anos

oitenta, na região do ABC paulista, trabalho semelhante, formando dançarinos, compositores, DJs e MCs ¹, a partir do trabalho nas comunidades.

Prosseguiremos, no entanto, com a análise de Yúdice (2006) sobre o Afro Reggae, porque ela vai ao encontro do nosso pensamento a respeito das principais características, objetivos e conseqüências que a ação desses movimentos culturais pode sugerir, em termos do significado da expressão “políticas públicas de cultura”. Segundo o autor, a luta pela cidadania e a prática cultural como possibilidade de intervenção real no espaço público por parte daqueles que não podem acessar este espaço pelas vias, digamos, tradicionais – a escola, por exemplo – estão na base do surgimento de grupos como o Afro Reggae:

O princípio básico de seu trabalho está incorporado na prática da *batidania*, um neologismo que sugere que a cidadania está na batida e na batucada [...] da juventude da favela que havia sido acusada da formação da onda de arrastões. (YÚDICE, 2006, p.208) ²

Desde a sua fundação, o Afro Reggae vem expandindo as suas ações. Seu trabalho já é desenvolvido em várias outras comunidades carentes do Rio de Janeiro, como Cantagalo, Parada de Lucas e Cidade de Deus. Possui várias bandas (Afro Reggae, Banda Afro Reggae II, Afro Lata, Afro Samba) que geram renda para seus projetos sociais e implementou um Programa de Comunicação, que inclui a produção de jornais, programa de rádio – o Baticum – e está interligado em forma de rede pela internet. Transformou-se numa ONG, produz shows que combinam música, dança, capoeira, circo e teatro e já fez apresentações em todo o Brasil e diversas cidades no exterior. Em 1998, o Afro Reggae produziu um vídeo intitulado *Batidania: Power in the beat*, onde fica claro que, para esse grupo cultural,

[...] a música e a representação são atos de cidadania, pois apresentam um retrato diferenciado da juventude negra e pobre e porque essa é sua intervenção nas esferas públicas, ou, melhor ainda, sua forma de abri-las. (YÚDICE, 2006, p.211)

Embora tenha na banda Afro Reggae o carro-chefe de suas atividades, trabalhando em rede e conectando-se a astros ligados à chamada MPB (como Caetano Veloso e João Bosco), ou a artistas diretamente vinculados ao *hip hop* (como MV Bill e Thaide & DJ Hum), as ações do GCAR não se resumem aos trabalhos vinculados à indústria do entretenimento. A ONG amplia sua área de atuação para campos bastante diversos, através de programas que abrangem a prevenção contra a AIDS, direitos humanos,

educação e treinamento para inserção no mercado, especialmente nos setores de serviço e entretenimento, formando percussionistas, dançarinos e capoeiristas.

Em suma, a idéia fundamental que está por trás de grupos e associações como o Afro Reggae é que, através da valorização das manifestações artístico-culturais produzidas nos guetos e periferias das grandes cidades e de sua produção e difusão organizada e sistemática, pode-se dar início a um processo de conscientização daqueles que praticam essa cultura. Assim, fica claro que, de um lado, esses grupos culturais partem da premissa de que cultura é auto-afirmação, tomada de consciência, e que, de outro lado, é através das manifestações culturais que as classes subalternas podem interferir na esfera pública da sociedade, contribuindo dessa forma para o que Yúdice chama de “cultura de mudança”, ao comentar a letra de uma canção produzida pelo Afro Reggae, que afirma que “é uma nova era / esse é o novo estilo / de uma galera / que ninguém segura / dança, capoeira / tambores em fúria / funk e hip hop / samba e percussão / [...] tudo aqui é brother / tudo é sangue bom / tudo vai mudar / vai mudar / vai mudar.” (YÚDICE, 2006, p.210):

A letra reproduz a fusão dos sons e estilos que caracteriza as articulações que colocam o Afro Reggae no centro de uma cadeia de grupos e indivíduos trabalhando para mudar suas circunstâncias. No mínimo, poderíamos dizer que o Afro Reggae produz uma cultura de mudança. (YÚDICE, 2006, p.210-211)

Mais adiante, falando ainda sobre os possíveis efeitos da ação do Afro Reggae enquanto entidade da sociedade civil e ponderando a respeito dos custos e benefícios das articulações que o grupo realiza com o poder público, a mídia e outros grupos atuantes no terceiro setor, a propósito da possibilidade de cooptação de suas ações pelo *status quo* e também das críticas que lhe são dirigidas por tentar fazer um trabalho que seria da responsabilidade do Estado, contribuindo assim com os objetivos do neoliberalismo, Yúdice conclui:

Isso não é uma revolução; mas o Afro Reggae está construindo uma comunidade e está propondo uma série de causas que repercutirão positivamente entre os jovens com que ele trabalha. [...] Enquanto esses resultados estão longe de mudar as “reais relações de produção” e acumulação, eles são maiores do que aquilo que os políticos populistas, os traficantes de drogas ou as ONGs trouxeram às favelas. (YÚDICE, 2006, p.214-215)

De fato, não é uma revolução, mas parece que tem produzido resultados. Embora o GCAR não faça parte do universo específico com o qual trabalharemos

durante essa pesquisa, trouxemos as análises de Yúdice a respeito de suas ações, porque a abordagem deste autor em relação aos resultados que o Afro Reggae tem obtido nos servirá de referência para o caminho que estamos iniciando.

São, em última análise, esses resultados que pretendemos apresentar e discutir aqui, direcionando os nossos olhares para o movimento *hip hop*, tomando como centro das nossas atenções as atividades culturais desenvolvidas pela CUFA, tendo sempre como referencial a idéia de que suas ações representam a intervenção possível desses grupos na esfera pública, na medida em que o espaço público vem se transformando e permitindo, via novas tecnologias e produção cultural massiva, a sua participação. Afirmamos que essa é uma tentativa de participação política, que visa, em última análise, o protagonismo das classes subalternas na busca de sua cidadania. E, por conseqüência, pretendemos verificar se a CUFA, organização que faz parte do movimento cultural *hip hop*, realiza política pública de cultura.

No entanto, antes que possamos realmente constatar o que afirmamos, será necessário discutir o conceito de política cultural. E antes mesmo disso, há ainda a questão, sempre muito complexa, a respeito do conceito de cultura e suas implicações. Acreditamos ser absolutamente necessária uma breve revisão sobre a noção de cultura neste capítulo, porque o pressuposto de que partimos para creditar ao *hip hop* a condição de produtor de políticas culturais é o fato de considerarmos ele mesmo como um movimento cultural. Então, nossa discussão sobre o conceito de cultura tem o objetivo prático de buscar referências teóricas que nos permitam compreender e delimitar o universo *hip hop* como manifestação cultural e, por conseguinte, os movimentos que produzem e divulgam esta manifestação como movimentos culturais.

2.2 CULTURA: UMA TRILHA CONCEITUAL

O conceito de cultura é polissêmico. Seu significado varia de acordo com os interesses políticos e disciplinares que se apropriam da palavra. De acordo com Paulo Miguez ,

[...] à volta do significado do termo *cultura*, armou-se um amplo arco de interesses que inclui além da sociologia e da antropologia, áreas classicamente dedicadas à problemática, os estudos de comunicação, a ciência política, a história, a geografia, a crítica literária e, em anos mais recentes, também a economia. Daí a abundância de significados atribuídos à palavra *cultura*, como daí, também, a reconhecida escassez de consensos quanto ao que ela significa. Em se tratando da noção de *cultura*, advertem estudiosos de várias tribos, consenso mesmo só quanto à impossibilidade de chegar-se a um ... consenso [...]. (MIGUEZ, 2002, p.25)

As palavras acima nos valem como sábia advertência para que evitemos um longo, difícil e tortuoso caminho conceitual que, em primeiro lugar, foge aos limites estabelecidos para uma dissertação de mestrado e, em segundo lugar, poderia nos afastar irremediavelmente do nosso objetivo fundamental. Dito isto, pretendemos agora, de maneira rápida e sucinta, descrever o caminho teórico que nos levará aos conceitos de culturas híbridas e cultura como recurso, empregados, respectivamente, por Canclini (2006) e Yúdice (2006), e que ocuparão um lugar importante no trabalho que estamos iniciando. Nossa intenção com a exposição que segue não é, de forma alguma, demonstrar alguns poucos conhecimentos adquiridos nos bancos da academia, citando alguns autores importantes, mas, pelo contrário, tentar delimitar, da forma mais específica possível, o recorte teórico dentro do qual nos movimentaremos em busca dos nossos objetivos, construindo-o como um caminho, por intermédio desses mesmos autores.

Começaremos, portanto, com a apresentação de um conceito antropológico de cultura, porque a posição epistemológica que sua construção conceitual ocupa está na base dos conceitos com os quais operaremos neste trabalho. O conceito que nos servirá de ponto de partida para essa discussão foi formulado por Clifford Geertz :

[...] o conceito de cultura ao qual me atenho não possui referentes múltiplos nem qualquer ambigüidade fora do comum, segundo me parece: ele denota um padrão de significados transmitidos historicamente, incorporado em símbolos, um sistema de concepções herdadas expressas em formas simbólicas por meio das quais os homens comunicam, perpetuam e desenvolvem seu conhecimento e suas atividades em relação à vida. (GEERTZ, 1989, p.66)

Este conceito apresenta um deslocamento em relação à interminável discussão que ocorre entre os pesquisadores da cultura acerca de sua objetividade ou subjetividade, ou a respeito da existência de uma cultura material ou imaterial ou, ainda, se a cultura está na mente das pessoas ou se é constituída de padrões de comportamento aprendidos, discussão que somente contribui para a proliferação de obras antropológicas que se dedicam a “coleccionar” centenas de conceitos, que, afinal, não se aproximam do objeto de forma que possam, de fato, esclarecê-lo.

Cultura pode ser, então, quaisquer dos fenômenos relacionados com a ação humana, na medida em que possam ser interpretados como agentes ou depositários de um sistema de representação simbólica.

Essa postura conceitual possui implicações metodológicas. Se cultura é a rede de significados que determinados grupos sociais constroem para organizar a sua vida em comum, a análise desses significados só poderá ser interpretativa. Referindo-se à descrição etnográfica, Geertz afirma:

[...] ela é interpretativa; o que ela interpreta é o fluxo do discurso social e a interpretação consiste em tentar salvar o “dito” num tal discurso da sua possibilidade de extinguir-se e fixá-lo em formas pesquisáveis. (GEERTZ, 1989, p.15)

Em outras palavras, a análise da cultura, segundo esta posição epistemológica, seria uma busca da construção dos significados, por intermédio de sua interpretação. Analisar a cultura é escolher entre estruturas de significação e determinar sua importância dentro do contexto observado. Este caráter interpretativo implica no reconhecimento de que as narrativas que buscam construir os significados dos fenômenos culturais são, elas mesmas, apresentadas a partir do ponto de vista de quem as formula. Toda narrativa escolhe alguns caminhos e, conseqüentemente, abandona, ou deixa em segundo plano, outras possibilidades.

Nós, por exemplo, a partir dessa definição de cultura, escolhemos um caminho que nos leva a estar de acordo com os autores que defendem que aqueles padrões de significados apontados por Geertz como constitutivos da cultura são parte integrante das relações de poder que se estabelecem em qualquer sociedade, assumindo formas bastante específicas no sistema capitalista. Um desses autores é Antonio Gramsci.

Partindo da aceitação dos postulados marxianos de que o modo de produção capitalista tem como fundamento a existência de duas classes fundamentais – a burguesia e o proletariado – que possuem interesses históricos antagônicos, Gramsci se posiciona contra as teses da segunda Internacional Comunista, que faz uma leitura economicista dos textos de Marx a respeito das relações entre infra e superestrutura.

Intelectual com formação humanística, Gramsci não partilha das concepções mecanicistas da segunda Internacional, da qual é contemporâneo. Pelo contrário, sempre esteve em luta, no interior do movimento comunista, contra o determinismo econômico. Embora, como já foi dito, partisse das premissas básicas marxianas de que a contradição entre as forças produtivas e as relações de produção constitui uma lei do desenvolvimento histórico, acreditava que o termo *histórico* apresentado nesta formulação inclui necessariamente a ação humana:

A política é na realidade, num dado momento, o reflexo das tendências de desenvolvimento na estrutura, mas isto não significa que estas tendências tenham de se realizar necessariamente (SPN: 408 apud CREHAN, 2004, p.100).

Não haveria, portanto, para Gramsci um destino histórico, um *telos* único para a humanidade. O devir histórico é feito de possibilidades, mas, para que estas se realizem será necessária a intervenção da vontade humana. É esta vontade que provoca a ação coletiva. A história é produção humana e, nesse sentido, é o ato histórico que produz suas próprias leis. Gramsci *queria* a revolução, acreditava que o capitalismo produziria as contradições necessárias à sua superação, mas sabia que esta relação social só poderia ser superada por intermédio da vontade humana organizada em ação política.

É neste momento, estreitamente vinculada à ação política, que a questão da cultura aparece na obra de Gramsci. Segundo o autor, o domínio da burguesia na sociedade capitalista não se dá apenas a partir de sua posição superior na estrutura produtiva. A burguesia exerce a direção da sociedade capitalista também porque sua visão de mundo, seus valores, suas aspirações sociais, se apresentam nessa sociedade como interesses sociais gerais, ou seja, como valores universais. Em outras palavras, estamos falando da luta pela hegemonia, que ocorre fundamentalmente no domínio da cultura e que se revela, em Gramsci, importante instrumento para as classes dominadas na luta mais geral pela transformação da sociedade.

Temos até agora duas premissas básicas que, acreditamos, nos servirão como suporte teórico. Em primeiro lugar, entendemos cultura como tudo aquilo que se refere ao domínio do simbólico. Em segundo lugar, esse domínio está submetido, como todas as esferas da ação humana, à luta pelo poder, que reserva, historicamente, a determinadas classes e grupos sociais a hegemonia, que, por sua vez, permite o exercício da direção da sociedade. Resta ainda, a questão de localizar o campo, real e conceitual, onde acontecem as lutas pela hegemonia, tal como Gramsci a definiu. Neste ponto, nos aproximamos de Pierre Bourdieu.

É com o intuito de construir um novo instrumento teórico-metodológico de análise do domínio do simbólico que permita dar conta das suas complexidades específicas, que Bourdieu elabora o conceito de campo de produção cultural, a respeito do qual faremos, a partir de agora, uma resumida descrição.

O autor parte da idéia de que uma história da produção intelectual não pode ser desvinculada da história da constituição do corpo de especialistas que realizam concretamente essa produção e das lutas que esses especialistas travam entre si para terem o poder de tornar a sua visão de mundo preponderante num dado momento histórico. O campo seria, assim, um espaço estruturado de posições e tomadas de posições, formado pelos profissionais e instituições responsáveis pelo desenvolvimento da produção intelectual que lhe corresponde.

Bourdieu argumenta que o campo de produção simbólica estaria constituído de um campo artístico, de um campo religioso, de um campo das ciências e assim por diante, na medida em que os diversos setores da produção de bens simbólicos adquirem historicamente uma relativa autonomia em relação aos poderes econômicos e políticos da sociedade.

Embora possuam relativa autonomia, os campos da produção simbólica estão inseridos na luta mais ampla pelo poder que acontece na sociedade capitalista:

O campo de produção simbólica é um microcosmos da luta simbólica entre as classes: é ao servirem seus interesses na luta interna do campo de produção (e só nesta medida) que os produtores servem os interesses dos grupos exteriores ao campo de produção. (BOURDIEU, 2001b, p.12)

Os campos devem ser entendidos, portanto, como um campo de forças e um campo de lutas. Campo de forças porque as ações daqueles que produzem os seus bens simbólicos são condicionadas objetivamente pela estrutura pré-determinada do campo. Campo de lutas porque, embora as ações não sejam totalmente “livres”, ou seja, independentes da história, o campo se define também pelas lutas internas travadas pelos especialistas em torno do direito de fazer valer suas opções estéticas, ou científicas, ou religiosas, etc., como opções hegemônicas.

Em sua análise sobre a constituição do campo artístico, Bourdieu propõe alguns recursos metodológicos para desenvolver a sua teoria dos campos. A pergunta fundamental que pretende responder é a seguinte:

[...] o que as diferentes categorias de artistas e escritores deviam ser do ponto de vista do *habitus* socialmente constituído, para que lhes tivesse sido possível ocupar as posições que lhes eram oferecidas por um determinado estado do campo intelectual e, ao mesmo tempo, adotar as tomadas de posição estéticas ou ideológicas objetivamente vinculadas a estas posições. (BOURDIEU, 2001a, p.190)

Assim, em primeiro lugar deve-se realizar uma análise da posição que os artistas e intelectuais ocupam em relação ao campo do poder, buscando elucidar quais as relações que estabelecem com as classes dominantes; em segundo lugar, se deve proceder a uma análise da estrutura interna do campo, ou seja, tornar claras as posições que os diversos grupos concorrentes ocupam na luta pela legitimidade do seu ponto de vista; finalmente, é necessário entender qual o *habitus*³ que guia as condutas dos agentes da produção artística num determinado momento histórico.

Em outras palavras, quando se trata de explicar as produções específicas de um grupo de obras, a informação mais importante reside na forma particular da relação que se estabelece objetivamente entre a fração dos intelectuais e artistas em seu conjunto e as diferentes frações das classes dominantes. (BOURDIEU, 2001a, p.191)

É justamente neste ponto que aparecem as críticas de autores como Nestor Canclini ao modelo proposto por Bourdieu.

Quando este autor se refere à relação que se dá entre os artistas e a classe dominante como condição fundamental para desvendar a produção artística de um dado momento histórico, isso acontece em função de sua concepção de que a estética popular, embora se oponha à alta cultura construída pela burguesia – a primeira, definida pela *necessidade*, a segunda, pela *liberdade* –, permanece irremediavelmente subordinada a esta. Segundo Canclini (2004), a estética popular, em Bourdieu, é definida sempre pela referência à estética hegemônica, não possuindo, portanto, uma problemática autônoma.

Canclini propõe uma reformulação desse modelo de análise, que leve em conta o caráter relativamente autônomo da produção cultural das classes populares em relação à cultura hegemônica, considerada como a única legítima por Bourdieu:

La concepción de Bourdieu, útil para entender el mercado interclasista de bienes simbólicos, debe ser reformulada a fin de incluir los productos culturales nacidos de los sectores populares, las representaciones independientes de sus condiciones de vida y la resemantización que los subalternos hacen de la cultura hegemónica de acuerdo con sus intereses. (CANCLINI, 2004, p. 72)

Esta concepção a respeito da produção cultural das classes subordinadas não é nova. Já em Gramsci se pode notar um interesse pela cultura popular como algo que não se resume aos ditames da ideologia dominante. Seu interesse pela constituição de uma cultura nacional-popular na Itália vem da percepção de que as classes dominadas, se quisessem ocupar seu espaço político na luta pela hegemonia, deveriam construir um

sistema cultural que incorporasse elementos próprios, reelaborados a partir do que ele definiu como *bom senso*.

Idéia semelhante também pode ser encontrada entre os fundadores dos estudos culturais. Em 1957, Richard Hoggart (apud MATTELART; NEVEU, 2004) publica *Uses of literacy*, pesquisa realizada entre as classes trabalhadoras inglesas, que tem o objetivo de demonstrar que a indústria cultural, particularmente no que se refere à literatura escrita para esta classe, não determina totalmente os usos que os trabalhadores fazem das informações e representações que lhes são impostas. Havia, de acordo com os resultados da pesquisa de Hoggart, uma margem de ressignificação por parte dos trabalhadores pesquisados em relação aos produtos da indústria cultural que lhes eram ofertados.

Autores como Certeau (1994) e Martín Barbero (2003), embora com temáticas diversas, falam também sobre o poder produtivo do consumo. O primeiro autor descreve as astúcias que presidem as lógicas de comportamento cotidiano dos usuários, que estabelecem “táticas” a partir das quais se apropriam dos produtos culturais impostos pelo sistema, constituindo o que define como uma “rede de antidisciplina”. O segundo autor pretende compreender a comunicação como um processo cultural de produção de sentido, deslocando suas atenções para a análise do papel do receptor nesse processo. O receptor, para Martín Barbero, é um ator social que interage com os meios de comunicação, estabelecendo com eles uma *lógica de uso* que se torna concreta nas suas ações cotidianas.

As concepções acima resumidas se aproximam, mesmo que difiram nos objetos estudados, da formulação elaborada por Canclini a respeito das culturas subordinadas:

As veces, el desenvolvimiento de las culturas subordinadas da el soporte para movimientos políticos regionales, étnicos o clasistas que enfrentan al poder hegemónico y buscan outro modo de organización social. (CANCLINI, 2004, p.72)

Mas a discussão sobre as relações entre alta cultura e cultura popular, culturas dominantes e culturas subordinadas, se torna ainda mais complexa quando levamos em consideração o conceito de culturas híbridas formulado por Canclini (2006). No livro em questão, Canclini se propõe, através da noção de hibridação, construir um instrumento de análise que possa dar conta das grandes transformações que aconteceram no campo da cultura na contemporaneidade e que, no seu entender, dificultam as tentativas de compreensão desses fenômenos, quando baseadas nas classificações do

tipo moderno/tradicional, culto/popular ou hegemônico/subalterno. Não é o caso de se pensar, como querem os apóstolos da pós-modernidade, que essas oposições desapareceram e que nos resta compreender e celebrar as diferenças, mas que as fronteiras que as separam se tornaram cada vez mais tênues, conforme veremos a seguir.

Este autor argumenta que as mudanças sociais ocorridas principalmente a partir da segunda metade do século XX, com o incremento dos circuitos internacionais de comunicação, a expansão das indústrias culturais e a explosão das migrações, afetaram os sistemas tradicionais de cultura, modificando as relações entre o que se definia como o “culto” e o “popular” e as relações desses subsistemas com a cultura massiva. Esta, por sua vez, trouxe importantes inovações para os processos culturais globais, que são assim resumidas pelo autor:

- Novos *processos de produção* industrial, eletrônica e informática que reorganizam o que chamávamos de culto e popular.
- Outros *formatos*, que aparecem às vezes como um novo tipo de bens (desde a fotografia e as histórias em quadrinhos até a televisão e o vídeo.
- *Processos de circulação* massiva e transnacional, que não correspondem apenas às inovações tecnológicas e de formato, pois são aplicáveis a qualquer bem simbólico, tradicional ou moderno.
- Novos tipos de *recepção e apropriação*, cuja variedade vai da concentração individual a que se é obrigado quando se está muitas horas diante da tela da televisão ou do computador, até os usos horizontais do vídeo por grupos de educação alternativa para fortalecer a comunicação e a integração crítica. (CANCLINI, 2006, p.258)

Esses novos processos de produção, circulação e consumo culturais acabam por reestruturar as tradicionais fronteiras estabelecidas como o domínio das artes cultas e da cultura popular, na medida em que criam o que Canclini define como um processo de descolecionamento. Segundo o autor, “a formação de coleções de arte culta e folclore foi na Europa moderna, e mais tarde na América Latina, um dispositivo para organizar os bens simbólicos em grupos separados e hierarquizados.” (CANCLINI, 2006, p.302). É uma herança da modernidade a criação de um repertório específico pertencente ao que se convencionou chamar de arte culta. Historicamente, esse repertório surge com os museus e as bibliotecas que tinham, como ainda têm, na maioria dos casos, a função de colecionar os produtos referentes a este campo da cultura. Ser culto, portanto, significava conhecer o repertório estabelecido como representativo da arte culta. Os estudos sobre o folclore, representante paradigmático da cultura popular, também se desenvolveram a partir da necessidade de colecionar os artefatos desta cultura. Exemplo

disso, no Brasil, é o esforço de Mário de Andrade, na década de 30, quando secretário do Departamento de Cultura da cidade de São Paulo, em conhecer e coletar todas as manifestações possíveis da cultura popular brasileira, empreendimento que foi levado a cabo por equipes de folcloristas que se espalharam pelo país em busca daquelas manifestações.

Hoje, esta separação se torna cada vez menos nítida. Os museus de arte, depositários históricos da alta cultura, expõem agora, ao lado dos grandes clássicos, performances de artistas que se recusam a produzir objetos colecionáveis, bem como objetos populares e trabalho de *designers* vinculados à indústria, cultural ou não. Os objetos das sociedades tradicionais, por sua vez, podem ser encontrados nas prateleiras dos mercados urbanos, sob o rótulo de artesanato (CANCLINI, 2006, p.303). Essa reestruturação do culto e do popular somente foi possível porque as transformações no processo de produção e circulação da cultura citadas acima são, como disse Canclini, aplicáveis a qualquer bem simbólico, tradicional ou moderno. As novas tecnologias de reprodução criaram dispositivos que não podem ser definidos como cultos ou populares. As fotocopiadoras, por exemplo, submetem os textos não mais à lógica de sua produção e sim à do seu uso; a fotocópia, embora torne fragmentada a relação com os livros, permite ao usuário “seguir itinerários sinuosos ausentes nas classificações rotineiras das livrarias e das bibliotecas” (CANCLINI, 2006, p.304). Da mesma forma operam instrumentos como o DVD – que substituiu o videocassete mencionado por Canclini quando escreveu o livro –, o videoclip e o videogame. Todos eles possibilitam ao consumidor de cultura customizar o seu consumo.

É assim que o autor sintetiza sua concepção sobre o processo de descolecionamento:

A agonia das coleções é o sintoma mais claro de como se desvanecem as classificações que distinguem o culto do popular e ambos do massivo. As culturas já não se agrupam em grupos fixos e estáveis e, portanto, desaparece a possibilidade de ser culto conhecendo o repertório das ‘grandes obras’, ou ser popular porque se domina o sentido dos objetos e mensagens produzidos por uma comunidade mais ou menos fechada. (CANCLINI, 2006, p.304)

Outro elemento que concorre para o acirramento das interculturalidades contemporâneas é o processo que Canclini define como “tensões entre desterritorialização e reterritorialização” (CANCLINI, 2006, p.309) :

Com isso refiro-me a dois processos: a perda da relação “natural” da cultura com os territórios geográficos e sociais e, ao mesmo tempo, certas relocalizações territoriais relativas, parciais, das velhas e novas produções simbólicas. (CANCLINI, 2006, p.310)

Canclini descreve a desterritorialização a partir de dois fenômenos importantes que vêm se tornando cada vez mais uma tendência na sociedade contemporânea: a transnacionalização dos mercados simbólicos e o fenômeno cada vez mais comum das migrações. Segundo o autor, esses processos, combinados, atuam de forma a desestabilizar duas noções importantes para a teoria social. Em primeiro lugar, a noção de “comunidade”, empregada como uma totalidade coerente, que define uma cultura sempre a partir de sua relação com um território específico e bem delimitado; e a noção que opõe centro e periferia, quando pensada de forma maniqueísta e absoluta, onde tudo pode ser explicado pelo confronto entre o imperialismo e as culturas nacional-populares:

Os estudos sobre o imperialismo econômico e cultural serviram para conhecer alguns dispositivos usados pelos centros internacionais de produção científica, artística e comunicacional que condicionavam, e ainda condicionam, nosso desenvolvimento. Mas esse modelo é insuficiente para entender as atuais relações de poder. Não explica o funcionamento planetário de um sistema industrial, tecnológico, financeiro e cultural, cuja sede não está em uma só nação, mas em uma densa rede de estruturas econômicas e ideológicas. (CANCLINI, 2006, p.310)

Descolecionamento e desterritorialização são, portanto, elementos fundamentais para a construção do conceito de culturas híbridas. Mas esse conceito somente poderá ser compreendido em sua aplicação prática a partir da análise que Canclini faz das mudanças relacionadas acima na sua relação com a cultura que se produz nas grandes cidades. Segundo o autor, é no cenário urbano que se desvanecem cada vez mais as já referidas oposições binárias entre o tradicional e o moderno ou entre o popular e o culto. Enquanto as ciências sociais têm utilizado “[...] a fórmula cultura urbana para tratar de conter as forças dispersas da modernidade” (CANCLINI, 2006, p.284), Canclini, coroando sua construção teórica, defende a hipótese de que essas manifestações culturais, “que não cabem no culto ou no popular, que brotam de seus cruzamentos ou em suas margens” (CANCLINI, 2006, p.283), e que se configuram, portanto, desde sua origem como gêneros impuros, não podem ser compreendidas a partir da definição de “cultura urbana” ou mesmo “cultura popular”. Esses conceitos seriam insuficientes para dar conta do novo cenário, conforme veremos a seguir.

Segundo o autor, a expressão cultura popular não reflete estas modificações porque “[...] novas modalidades de organização da cultura, de hibridação das tradições de classe, etnias e nações requerem outros instrumentos conceituais” (CANCLINI, 2006, p.283). Em outras palavras, o conceito de cultura popular tem, ele próprio, uma origem histórica e está vinculado a uma concepção de cultura que não pode se adequar ao atual momento da produção cultural, baseada fundamentalmente na cultura massiva. Como poderíamos definir como “populares” manifestações culturais que, apesar de produzidas e divulgadas pelo “povo”, são resultado de complexas negociações de dominação/subordinação em nível internacional e cuja esfera de ação se dá inevitavelmente na circulação entre os meios de comunicação de massa?

A idéia de cultura urbana, por sua vez, construída a partir de uma oposição conceitual entre a cidade e o campo, bem como pela separação entre os espaços públicos e privados no interior da própria *urbes*, não dá conta do impacto das transformações mencionadas acima sobre a estrutura das cidades e do próprio meio rural, que experimentam transformações crescentes dos vínculos entre o privado e o público, num processo de deslocamento deste último, em função das novas tecnologias. Sendo assim, “A ‘cultura urbana’ é reestruturada ao ceder o protagonismo do espaço público às tecnologias eletrônicas” (CANCLINI, 2006, p.290). O resultado disto é que “as identidades coletivas encontram cada vez menos na cidade e em sua história, distante ou recente, seu palco constitutivo.” (CANCLINI, 2006, p.288)

É somente neste contexto que podem aparecer o que Canclini chama de gêneros impuros: “são práticas que desde o seu nascimento abandonaram o conceito de coleção patrimonial. Lugares de intersecção entre visual e o literário, o culto e o popular, aproximam o artesanal da produção industrial e da circulação massiva” (CANCLINI, 2006, p.336). Estas características podem ser facilmente verificadas no *rap*, no grafite e no *break*, produtos daquilo que chamamos de “cultura *hip hop*”. O *rap*, que se utiliza do *sampler*⁴ sem nenhuma cerimônia, misturando obras as mais diversas numa única informação musical, passando, muitas vezes, por cima do conceito de direitos autorais; o *break*, que, da mesma forma, utiliza outros gêneros, como, por exemplo, a capoeira, para realizar suas evoluções; e o grafite, que destrói a idéia de coleção, ao produzir suas obras em espaços públicos de forma transitória e efêmera. Por conta disso, acreditamos que este instrumento conceitual nos será de grande valia para a realização deste projeto.

É, portanto, apoiado no conceito de culturas híbridas que Canclini afirma que cada vez mais se desvanecem as distinções entre o que se convencionou chamar de alta cultura, cultura popular e cultura de massas.

George Yúdice, por sua vez, ao definir cultura como um recurso, chega a uma conclusão semelhante: “Conseqüentemente, o conceito de recurso absorve e elimina distinções até então prevaletentes nas definições da alta cultura, da antropologia e da cultura de massas” (YÚDICE, 2006, p.11).

Este autor defende que a recente globalização e o conseqüente surgimento de uma nova economia, denominada por alguns de pós-fordista, ou capitalismo cognitivo ou, ainda, capitalismo cultural, implicou numa culturalização crescente da economia, bem como numa transformação cada vez mais completa da cultura em mercadoria e, mais do que isso, em recurso, no sentido de que a cultura, na modernidade tardia, é absorvida por uma racionalidade econômica, onde o seu gerenciamento, conservação e distribuição passam a ser prioritários. Em outras palavras, numa sociedade onde o trabalho intelectual gera cada vez mais valor e onde a produção de mercadorias está estreitamente vinculada à construção de representações sociais, a cultura se instala na base de uma nova divisão do trabalho:

A culturalização da assim chamada nova economia, baseada no trabalho cultural e mental – ou, melhor ainda, na expropriação do valor da cultura e do trabalho intelectual –, tornou-se, com o auxílio da nova tecnologia de comunicações e informática, a base de uma nova divisão do trabalho. (YÚDICE, 2006, p.38)

Se, por um lado, segundo Yúdice, a transformação histórica da cultura em recurso é, muito longe de ser um dado natural, um processo cuidadosamente coordenado, tendo sua base fundada em acordos comerciais e leis de propriedade intelectual estabelecidas por organizações internacionais, como o GATT e a OMC, colocando os direitos autorais cada vez mais nas mãos dos produtores e distribuidores dos maiores conglomerados de entretenimento, por outro lado, esta nova economia desenvolveu também as idéias de desenvolvimento cultural, cidadania cultural e política da diferença. O exercício de uma cultura, entendida como sentimento de pertença, passou a ser, cada vez mais, uma condição necessária para a formação da cidadania.

É nesse sentido que Renato Rosaldo (apud YÚDICE, 2006, p. 42) sustenta que a cidadania cultural só pode ser entendida como a efetiva participação dos grupos unidos por determinados aspectos sócio-culturais e/ou físicos nas esferas públicas dos

contextos políticos a que pertencem. A cultura serviria, assim, de base para as reivindicações de direitos no terreno público.

Entendido dessa maneira, o conceito de cultura se afasta, realmente, como já foi afirmado acima, das separações tradicionais entre alta cultura, cultura de massas e cultura popular. A cultura, pensada como um recurso, torna menos relevante a centralidade de suas abordagens antropológicas ou artísticas, para direcionar suas baterias na sua conveniência enquanto instrumento político:

O conteúdo da cultura diminui em importância à medida que a *utilidade da reivindicação da diferença* como garantia ganha legitimidade. O resultado é que a *política* vence o conteúdo da cultura. (YÚDICE, 2006, p.43)

A respeito do papel político da cultura como um recurso, George Yúdice nos diz ainda:

A guinada antropológica na conceitualização das artes e da sociedade coincide com o que poderia ser chamado de *poder cultural* (...) e também é uma das razões pelas quais a *política cultural* tornou-se fator visível para repensar os acordos coletivos. (YÚDICE, 2006, p.45)

Já vimos acima como Yúdice apresenta ainda, nos capítulos quarto e quinto do livro ora discutido, uma longa análise acerca de movimentos de cidadania criados nas favelas do Brasil, que fazem da busca pela inclusão social o motivo de suas ações. Organizações como o Afro-Reggae e outras, têm, segundo o autor, como premissa, a idéia de que cultura é auto-afirmação. Seu trabalho consiste, basicamente, em tentar contribuir para promover o desenvolvimento simbólico e obter consenso para um tipo para um tipo de transformação social.

É nesse contexto teórico que entendemos o movimento *hip hop* como movimento cultural. Manifestação artística que se origina nas ruas de Nova York, sob o signo da hibridização – as colagens musicais que deram origem ao *rap* e as diversas influências, como, por exemplo, a capoeira, que estão na base do *break* –, e se transfere para diversos países do mundo, obedecendo à lógica da transnacionalização das culturas, transformando-se, pouco a pouco, como trataremos de verificar no caso do Brasil, em manifestação cultural que vai além de seus produtos artísticos originais, posicionando-se afirmativamente no campo da produção cultural brasileira, reivindicando como legítima a arte que se produz nos guetos e nas periferias das grandes cidades.

Movimento cultural, enfim, que se reproduz socialmente utilizando a cultura como um recurso para o exercício cada vez mais aprofundado da cidadania, entendida aqui como a efetiva participação nas esferas públicas de poder. Que manifesta sua ação política através da ação cultural. Tomando a arte de rua como referência, elevando-a ao status de arte legítima, transformando a impossibilidade do acesso à “grande arte” na possibilidade de manifestações culturais genuínas, que sejam espelho de sua vida cotidiana, ressignificando-a.

Aqui, apresentamos novamente o pressuposto básico desta pesquisa: o movimento *hip hop*, organizado em redes que se articulam desde as *posses* comunitárias até as associações nacionais que se relacionam com o poder público e com instituições privadas, realiza uma ação de política cultural, utilizando a cultura como um recurso para promover e gerenciar o desenvolvimento simbólico de seu público-alvo, bem como busca alcançar as mudanças sociais necessárias para inserir esse público nos processos de cidadania sócio-cultural. Contentaremos-nos, neste momento, em pensar o *hip hop* como um movimento cultural.

No próximo capítulo, apresentaremos uma breve história do *hip hop*, bem como as interpretações que a academia vem realizando sobre o movimento e, finalmente, descreveremos também a forma pela qual os *hoppers* vêm se organizando durante esses anos.

Notas

- 1 DJ é a abreviatura de disk jockey, pessoa responsável pela seleção musical nos eventos promovidos pelos *hoppers*. MC significa mestre de cerimônia. Os MCs são os responsáveis pela condução dos eventos, dizendo palavras de ordem que tornam as festas mais movimentadas.
- 2 Arrastões foram episódios que ocorreram no Rio de Janeiro, na década de 90. Os habitantes das favelas “invadiam”, sempre em grande número, algumas praias da Zona Sul carioca, causando tumultos.
- 3 *Habitus* é também um conceito importante em Bourdieu, que o define como “o sistema das disposições socialmente constituídas que, enquanto estruturadas e estruturantes, constituem o princípio gerador e unificador do conjunto das práticas e das ideologias características de um grupo de agentes.”
- 4 *Sampler* é um equipamento que armazena e reproduz sons a partir de uma memória digital. Os *hoppers* o utilizam para realizar colagens de trechos de canções.

3 HIP HOP: NA VEIA E NA ACADEMIA

3.1 BREVE HISTÓRICO

O primeiro impacto foi em 1984. Tendo como fundo musical um samba funkeado interpretado por Sandra de Sá – à época, Sandra Sá –, a abertura da novela das oito, “Partido Alto”, trazia, misturados a um grupo de percussionistas, uma trupe de dançarinos que executava passos pouco conhecidos do grande público nacional. Seu figurino, composto de bonés e coloridas roupas largas, contribuía para que aqueles movimentos geométricos, às vezes abruptos e quebrados, às vezes suaves e escorregadios, se apresentassem ao espectador como uma novidade: o *break* estava chegando ao Brasil.

É bem verdade que, dois anos antes, Michael Jackson já apresentara alguns passos de *break* na turnê mundial do espetáculo *Thriller*. Também é verdade que, embora fosse de fato uma novidade, um estilo de dança original, que presumia uma técnica específica para a execução do seu repertório, o *break* guardava nítidas semelhanças com a dança *soul* de James Brown. Já havia, portanto, alguma informação a seu respeito, pelo menos para os aficionados da música pop. Mas a exposição desta dança em cadeia nacional, no horário nobre, durante cerca de sete meses, transformou-se pouco a pouco em fato rotineiro, invadindo, via indústria cultural, os lares brasileiros.

As primeiras notícias sobre o *rap* chegaram naquele mesmo momento. Esse gênero musical ficou conhecido ainda na época de “Partido Alto”, na esteira do sucesso do *break*. Havia, inclusive, na novela, um personagem *rapper*, o Mr. Soul, interpretado pelo ator e músico Arnaud Rodrigues. *Break* e *rap*, naquela época, eram ainda expressões que confundiam muita gente que não sabia que a primeira se referia a um estilo de dança, enquanto que a segunda designava um gênero musical. E mais: o que poucas pessoas sabiam à época é que o *break* e o *rap*, juntamente com o grafite – um estilo de arte visual – constituíam-se nas manifestações fundamentais de um movimento artístico-cultural criado nos Estados Unidos na década de setenta, conhecido como *hip hop*.

O fato é que, depois do final da novela, a mídia esqueceu um pouco o *rap* e o *break*, mas os artistas que os produziam continuaram trabalhando em sua divulgação, principalmente nas periferias das grandes metrópoles brasileiras. Estes foram os

criadores do movimento *hip hop* no Brasil, do qual ouviríamos falar bastante a partir de meados dos anos 90.

Faremos agora um rápido panorama do percurso de inserção do *rap* na indústria cultural brasileira. E falaremos especificamente sobre o *rap* porque esta foi a expressão artística do *hip hop* que atingiu mais rapidamente e com maior profundidade a grande mídia nacional.

Embora o primeiro encontro do *rap* com a grande indústria fonográfica do Brasil tenha sido produzido por Caetano Veloso, ainda em 1984, com o samba-*rap* *Lingua*, no LP intitulado *Velô*, o grande público somente tomou contato com este gênero musical por intermédio de Fausto Fawcett, compositor carioca que lançou, em 1987, o *hit* *Kátia Flávia*¹. Esta canção não era propriamente um *rap*, no que se refere às características formais do gênero, mas trazia consigo duas de suas características mais importantes: a forma de dizer o texto, basicamente falada, com pequenos trechos melódicos muito simples servindo de refrão; e a temática marginal/sexual, que falava de uma mulher da periferia – a “godiva do Irajá” – que tinha problemas com a polícia e vestia, entre outras coisas, uma “calcinha exocet”, alusão a um tipo de míssil muito comentado na época, por conta da guerra das Malvinas. Com o grande sucesso de “Kátia Flávia”, o *rap* estava na mídia.

Pouco tempo depois, em 1988, foi gravada a primeira coletânea do *rap* nacional, intitulada “*Hip hop: cultura de rua*”, lançada pela gravadora Eldorado². Outra coletânea, também de 88, teria o nome de “Consciência Black” e traria o grupo Racionais MC’s em seu primeiro registro fonográfico, no também primeiro lançamento do selo Zimbabwe, dedicado à música negra³. Estas iniciativas não atingiram o grande público, mas é importante ressaltar que os seus lançamentos indicam que, naquele momento, o *rap* nacional já tinha uma produção artística merecedora de atenção, ainda que pouca, de alguns agentes da indústria cultural. Mais: os títulos das coletâneas sugerem que o *rap* teria alguma espécie de vínculo com o movimento negro e que reivindicava para si o status de cultura. Cultura de rua. A expressão *hip hop*, pouco conhecida à época, estaria vinculada a esta cultura. O *hip hop* **seria** esta cultura de rua.

Foi a partir da década de 90 que o movimento *hip hop* – como ficou conhecida a produção artístico-cultural dos *rappers*, *breakers* e grafiteiros – realmente se fez presente no Brasil. Em 1991, o grupo de *rap* americano *Public Enemy* fez um show histórico em São Paulo. Este grupo, fundado em 1982, tem como principal característica suas letras de forte cunho político, denunciando o racismo e a violência policial a que

são submetidos os negros da periferia, entre outras mazelas daquela sociedade. Seu show no ginásio do Ibirapuera foi precedido de uma apresentação dos Racionais MC's e estabeleceu um marco no movimento *hip hop* brasileiro.

Em 1993, aparece na grande mídia o *rapper* Gabriel O Pensador, jovem de classe média, alinhado com o movimento, que faz grande sucesso com as canções “Tô Feliz (matei o presidente)”, um pesado ataque ao então presidente Collor de Melo, e “Lôraburra”, um divertido deboche dirigido à garota que tem “a sensualidade de uma vaca, produzida com roupinhas da estação”⁴. Em 1995, a banda Planet Hemp lança seu primeiro CD, “Usuário”, que mistura o *rap* com pesadas guitarras de *rock'n'roll*, defendendo a causa da legalização da maconha⁵. Em 1998, finalmente, a bomba. Os Racionais MC's lançam “Sobrevivendo no Inferno”, pelo selo independente Cosa Nostra⁶, vendem centenas de milhares de cópias e, com isso, atingem a grande mídia. Algumas faixas do CD são tocadas nas principais emissoras de rádio do país, reportando, com suas letras agressivas, a realidade cotidiana dos guetos negros e miseráveis das grandes metrópoles, onde a lei, na maioria das vezes, é criada e executada – sem trocadilho – pelos traficantes de drogas. A periferia grita, mais uma vez, em forma de arte, para além das suas fronteiras, agora sob a roupagem da música *rap*.

Problemas com a polícia e sua violência, a vida condicionada pela relação com os traficantes e seus governos paralelos, as maiores e mais comezinhas dificuldades por que passam as comunidades das favelas são descritas pelos Racionais em textos enormes, verdadeiras reportagens que explicam, denunciam e refletem – na forma de uma espécie de dialeto da periferia e para a periferia – o absurdo de exclusão a que chegou uma grande parcela da população brasileira.

O movimento *hip hop* se tornava visível. O estrondoso sucesso de “Sobrevivendo no Inferno” anunciava a existência de uma cadeia de produção cultural que se construiu inicialmente nas favelas e guetos de São Paulo e do Rio de Janeiro, mas que começava a se espalhar por todo o Brasil. Produção cultural que vinha se organizando no país desde a época em que Nelson Triunfo participou daquela novela das oito, com seu grupo de dança Funk e Cia. Produção cultural que se manifestava no *break*, no *rap* e no grafite e reivindicava o status de cultura: cultura de rua. Arte feita e exibida nos espaços possíveis, com os meios disponíveis, transitória, descartável, produzida pelo gueto, com um discurso dirigido preferencialmente ao próprio gueto, como forma de reflexão sobre sua própria condição.

3.2 O QUE DIZ A ACADEMIA

Este crescente vínculo de setores da população negra e pobre em torno do movimento *hip hop* não passou despercebido pela academia. Já em 1996, dois anos antes, portanto, do lançamento de “Sobrevivendo no Inferno” pelos Racionais, havia sido escrito o que parece ser o primeiro estudo acadêmico realizado no Brasil a respeito do tema (ANDRADE, 1996). Trata-se de um estudo de caso sobre a “posse” Hausa, sediada em São Bernardo do Campo, São Paulo. Posse é o termo que se dá a uma das formas de organização do movimento, espécie de centro cultural comunitário, que se caracteriza por ações de conscientização política e exercício de cidadania, através da organização de jovens negros em torno da cultura *hip hop*. A autora do trabalho define a posse Hausa como forma contemporânea de movimento negro juvenil.

Muitos outros trabalhos seriam escritos depois desse, partindo dos mais diversos pontos de vista, produzidos por várias disciplinas científicas. Movimento social, cultural, ação educativa não-formal, prática identitária, forma de protagonismo social, gênero popular da pós-modernidade, cultura juvenil, cultura de rua, forma de inserção no mercado de trabalho, todas essas são facetas que o movimento *hip hop* vem adquirindo, ao longo do tempo, sob os olhares da produção acadêmica. Tentaremos dialogar com algumas dessas abordagens em seguida, mas antes é necessário enfatizar que nesta relação entre o *hip hop* e a academia há um dado importante a ser levado em consideração.

Levando-se em conta que a chegada do *break* ao Brasil aconteceu por volta de 1983 e que a primeira incursão do *rap* na grande mídia ocorre aqui em 1987, com “Kátia Flávia”, haveremos de concluir que, entre o surgimento do fenômeno e sua observação sistemática pelas diversas disciplinas acadêmicas, há um espaço de tempo muito curto, o que vai acabar influenciando, como veremos adiante, nas mudanças de enfoque que a academia vem operando quando tem sob sua mira o *hip hop*.

Mesmo as primeiras origens do *hip hop* são muito recentes⁷. Remontam ao início da década de 70, no bairro novaiorquino do Bronx, quando um imigrante jamaicano de nome Kool Herc traz de seu país a idéia dos *sound systems*, um sistema de animação de festas que consistia, basicamente, numa estrutura física (uma caminhonete, por exemplo) sobre a qual havia um equipamento de som composto de um toca-discos e um microfone. Operando este equipamento, havia uma pessoa responsável pelo manuseio dos discos e a escolha do repertório a ser tocado (o futuro DJ – disc jockey) e

outra pessoa (o futuro MC – mestre de cerimônia), que, ao microfone, falando ao mesmo tempo em que a música tocava, dizia textos improvisados que entretinham o público presente e animavam a festa. Esta prática foi batizada de *talk over* e se constituiu no embrião da estrutura musical do *rap* – que é a abreviatura para *rhythm and poetry* –, tal como o conhecemos hoje.

O grafite, embora tenha aparecido para grande mídia durante os movimentos de protesto realizados em Paris em 68, surge, no Bronx, em um contexto diverso, pouco tempo depois, na forma dos *tags*, que eram assinaturas que as gangues daquele e de outros bairros pobres americanos deixavam nas paredes das ruas, como forma de demarcar o seu espaço ou intimidar as gangues adversárias. E o *break*, conforme já vimos, surge no final dos anos 60, sob a influência de James Brown.

Somente em 1978 é gravado o primeiro vinil de *rap*⁸. Somente a partir do início dos anos 80 é que o *hip hop* se torna um produto de mercado nos Estados Unidos. Desde então, tem se espalhado para o mundo.

Esses são dados que indicam que os estudiosos do *hip hop* estão lidando com um fenômeno muito recente, de caráter transnacional, que vem assumindo formas variadas, a partir da tensão que estabelece com as culturas locais com que entra em contato.

A quase coincidência de datas entre aquele primeiro estudo de Andrade e a explosão midiática dos Racionais MC's, revela que as pesquisas sobre *hip hop* têm sido realizadas, digamos assim, no calor da hora, quase no momento mesmo em que o movimento começa a se organizar no Brasil. Talvez por isso o enfoque apresentado nos trabalhos acadêmicos e em outras publicações venha se transformando progressivamente. Os primeiros estudos, em sua maioria, tratam o *hip hop* como movimento de caráter identitário, que contribuiria para que a população da periferia – notadamente a população jovem e negra – percebesse e refletisse a respeito de sua condição social. Com o passar do tempo – e muito pouco tempo, diga-se de passagem – os estudos foram se direcionando mais e mais para as ações concretas que o movimento passou a realizar na sociedade, com o objetivo explícito de atuar no processo mais amplo de conscientização do jovem de periferia, por intermédio da produção cultural. Há também, hoje, uma boa quantidade de trabalhos que buscam entender as relações sociais que a assim chamada cultura *hip hop* estabelece com o tecido social além de suas fronteiras, via mídia ou outros dispositivos.

Ione da Silva Jovino (2005), autora da dissertação de mestrado que relaciona *hip hop* e educação, traz em seu texto uma ampla revisão bibliográfica sobre o assunto. A autora faz a análise de cinco dissertações de mestrado, quatro teses de doutorado e diversos trabalhos publicados em livros ou sob a forma de artigos em periódicos. Aponta ainda a existência de mais sete dissertações e duas teses que foram encontradas num segundo momento da pesquisa, mas que não constam de sua revisão bibliográfica.⁹

A respeito do enfoque sobre o qual se debruçavam os trabalhos pesquisados, Jovino afirma:

Em síntese, posso dizer que todas as dissertações e teses acima se ocupam da e das identidades, ainda que não seja o objetivo principal de todas as produções. Existe uma evidente preocupação em classificar as ações e/ou produções dos *hip hoppers* como identitárias, seja via identidade racial, seja via geracional ou cultural. O *hip hop* e sua expressão de maior visibilidade, o *rap*, é mostrado em praticamente todas as dissertações ou teses, como símbolo desta identidade. (JOVINO, 2005, p.43)

Ainda segundo a autora, algumas características atribuídas ao *hip hop* são recorrentes, como o caráter salvacionista do movimento, que seria uma alternativa ao mundo do crime; a sua capacidade globalizadora, reunindo jovens do mundo todos em torno de práticas e idéias em comum; o *rap* como produção cultural negra. Apenas dois desses trabalhos, segundo Jovino, enfatizam o trabalho social, político e cultural das posses.

Quanto à análise dos livros revistas e artigos publicados, a autora chega a seguinte conclusão:

Em síntese, posso dizer que grande parte dos textos resumidos destaca o papel das sociabilidades construídas em torno da música na construção das identidades. O *hip hop* como resignificação de referências culturais negras, teria importante contribuição na construção da identidade racial e na assunção de uma postura positiva no combate da discriminação e do racismo. Tal postura seria pautada pela construção de um discurso e um modo próprio de agir dos *hoppers*. (JOVINO, 2005, p.62)

A pesquisa bibliográfica de Ione Jovino, no que tange especificamente ao *hip hop*, compreende trabalhos publicados entre 1996 e 2002. As duas únicas exceções são as dissertações de Santos e Silva, escritas em 2003. A maioria dos trabalhos, conforme já deve estar claro, traz em seu título referências, explícitas ou não, a questões de identidade e sociabilidade. Outros títulos, ainda, indicam que os autores fazem análise do discurso *rapper*, sempre tendo como alvo aquelas questões.

Os trabalhos que relacionam o *hip hop* a uma ação social organizada, que ultrapassa sua condição de instrumento de construção da identidade, são poucos. Apenas três pesquisas relacionam *rap* e educação – a propósito, tema também do trabalho de Jovino –, sendo que um deles traz a questão da identidade no título. Somente um trabalho traz em seu título a palavra “política”, relacionando o *hip hop* com a “constituição dos narradores urbanos”. Um outro título, na área de enfermagem, fala das mensagens sobre drogas no *rap*.

Mas o que nos interessa ao analisar esses trabalhos é o fato de que progressivamente, os estudos sobre o *hip hop* se direcionam para as suas ações culturais concretas e o relacionamento que estabelece com a sociedade. Isto muito provavelmente tem relação com o fato de que o próprio movimento *hip hop* vem modificando o foco de suas ações. Se há uma grande parte da produção acadêmica que se concentrou e vem dirigindo, ao longo destes anos, suas pesquisas no sentido de pensar o *hip hop* como instrumento de construção identitária – muitas vezes, inclusive, por conta do interesse da própria área de conhecimento –, já é possível se falar a respeito de alguns autores que têm examinado o *hip hop* principalmente sob a ótica de um movimento cultural organizado, produtor e veiculador de cultura. O que, desde o início da primeira década deste século, já era uma verdade, como veremos a seguir.

Em 2004, como já foi dito no capítulo 1, representantes do movimento *hip hop* em vinte estados da federação, bem como estrelas midiáticas do quilate de MV Bill e dos integrantes dos Racionais MC's, foram recebidos pelo presidente Lula¹⁰, a quem apresentaram uma pauta de reivindicações, muitas das quais atendidas. Sobre o resultado deste encontro falaremos mais adiante, mas o que gostaríamos de reter aqui é que o movimento *hip hop*, embora jamais tenha perdido as características que lhe são atribuídas – suas funções identitárias ou geracionais, por exemplo –, cresceu e foi se alastrando pelas periferias do Brasil, em redes de trabalho, em forma de associações que se interconectam, criando posses e produzindo *break*, *rap* e grafite nas suas oficinas, um movimento que com o tempo, passou a se relacionar com a mídia, por conta de suas estrelas, com ONGs que trabalham em áreas semelhantes, com empresas privadas que patrocinam alguns de seus eventos e, inclusive, com o Estado, como se pode comprovar pelo fato de que algumas associações *hoppers* são, hoje, Pontos de Cultura¹¹, o que, certamente é um fruto real do encontro dos *hoppers* com o Presidente, mencionado acima.

Essas transformações resultam da própria dinâmica das negociações culturais do mundo contemporâneo e o *hip hop* brasileiro ilustra bem a forma como acontecem as referidas negociações. Os primeiros aficionados do *hip hop* no Brasil tinham somente como referência a produção cultural veiculada pela mídia americana. LPs, depoimentos dos que “estiveram lá”, algo que aparecesse nas televisões ou outros meios de comunicação, informações com as quais se conviveu por algum tempo, apenas o suficiente para que os *hoppers* brasileiros pudessem se apropriar do *know how* cultural que estava agora à sua disposição. Esse processo de apropriação das linguagens do *hip hop*, das maneiras de fazer de cada uma delas e o uso que se tem feito disso, levou o movimento para além das fronteiras identitárias. Não se trata mais apenas de consumir um determinado modo de ver e viver o mundo, partilhando esse universo simbólico com os *brothers* de todo o planeta, numa espécie de celebração. Parece-nos que o atual movimento *hip hop* – estamos falando sempre do Brasil – dirige suas atenções principais para a construção da cidadania, o que não exclui a necessidade da construção identitária, mas vai além, porque se trata agora de intervir no espaço público. O caminho percorrido pelo *hip hop*, entre um movimento negro e juvenil, que busca se identificar com uma ética/estética cujas regras não conhece plenamente, até se tornar uma rede de associações que faz da produção cultural sua forma de interlocução com a sociedade, é esta trilha, afinal, que vem sendo detectada e abordada pelos estudiosos nos trabalhos mais recentes. Falaremos sobre alguns desses trabalhos agora.

Ângela Prysthon, no trabalho em que discute as relações entre mídia contemporânea e juventude, afirma que seu interesse vai além do exame das condições e das especificidades da juventude como consumidora midiática e centra suas atenções nos processos pelos quais os jovens tornam-se “agentes e produtores de interferências comunicacionais capazes de influir sobre hábitos e formas de percepção da cidade”(PRYSTHON, 2002, p.2). A autora busca compreender este processo a partir da análise do movimento musical pernambucano *mangue beat* e de seus desdobramentos, passando por uma discussão em que afirma a centralidade dos meios de comunicação na estrutura social da contemporaneidade.

E é justamente ao comentar as dubiedades da relação entre mídia e juventude – onde, ao mesmo tempo em que a categoria juventude é apresentada como o mais importante objeto de desejo de qualquer consumidor, os jovens que vivem no mundo real são apresentados como produtos descartáveis, passivos e despolitizados – que Prysthon faz a seguinte observação, relativa ao movimento *hip hop*:

Por outro lado, esta insistência na juventude gera uma situação curiosa: os jovens são bombardeados por imagens e slogans consumistas, são eles próprios alçados à categoria dos bens descartáveis, são apresentados como passivos, apáticos e despolitizados pela mesma mídia que tenta seduzi-los a qualquer custo. Entretanto, alguns dos “passivos, apáticos e despolitizados” são os responsáveis por algumas das mudanças mais radicais da cultura contemporânea (desde a época da contracultura, diga-se de passagem): a partir de movimentos culturais, especialmente a música, oriundos da periferia, jovens das classes menos favorecidas passam a ter voz num tipo de participação política completamente distinto daquele dos anos 60, por exemplo. Este aspecto pode ser facilmente encontrável no *hip hop*. (PRYSTHON, 2002, p.7-8)

Prysthon, nesse texto, apresenta duas proposições que vem ao encontro dos nossos argumentos. Em primeiro lugar, a idéia de que a participação política reivindicada por movimentos como o *hip hop* é diferente do modo de fazer política nos anos sessenta. Em segundo lugar, porém mais importante, a própria idéia de que esta espécie de movimento faz política e de que a sua política trilha o caminho da ação cultural.

Deisimer Gorczewski (2003), também relaciona mídia e *hip hop*, mas o foco de seu trabalho é um pouco diferente da abordagem de Prysthon. Enquanto esta autora buscava compreender os mecanismos pelos quais os movimentos jovens se tornam produtores culturais, com o uso da mídia, Gorczewski pretende investigar a relação entre um desses movimentos – o *hip hop* – e a mídia, já tomando como um dado essa produção.

De posse da idéia, também apresentada por Prysthon, de que os meios de comunicação de massa exercem um lugar central na esfera pública da contemporaneidade, esta autora apresenta uma contradição fundamental que vem acompanhando o *hip hop* desde o seu surgimento no Brasil. Ao mesmo tempo em que deve sua existência à mídia – incluindo-se aí desde as rádios comunitárias até as grandes gravadoras – os *hoppers*, de uma maneira geral, tendem a hostilizá-la. Alguns dos artistas mais bem sucedidos do *rap*, como os Racionais MC's, por exemplo, se recusam a se apresentar nas grandes redes nacionais. Depoimentos recolhidos pela autora mostram que muitos integrantes do movimento temem que a exposição na mídia de massas lhes retire a sua “autenticidade” – como se fosse possível falar em autenticidade, principalmente num caso como esse.

A questão em jogo, neste caso, por trás da preocupação com a autenticidade, é a da manutenção de uma certa independência por parte dos *hoppers*, no sentido de manter

intactos os princípios políticos de sua forma de expressão. “Não se vender ao sistema”, neste caso, não significa não vender sua arte ao sistema, porque as manifestações *hoppers* necessitam do sistema, fazem parte dele, visto que são elaboradas sob a lógica da indústria e do mercado. “Não se vender ao sistema” significa, aqui, não vender um determinado conjunto de valores que vem se construindo e que acabam por se traduzir em uma concepção política da sociedade.

Quando Gorczewski toma o *hip hop* como objeto de estudo, o que a autora tem em mente é justamente o caráter de negociação política da relação que está abordando. Vejamos, então, o que ela pensa sobre o movimento *hip hop*:

Trata-se de uma cultura de rua, que vem se desenvolvendo como um dispositivo de uma rede híbrida de comunicação que se movimenta, fazendo circular a informação, abrindo novas possibilidades, investindo na autonomia das comunidades e, ao mesmo tempo, vem estabelecendo importantes alianças com setores da cultura e da política regional e nacional nesse frágil, desigual e violento tecido social. (GORCZEWSKI, 2003, p.1)

Importante na discussão de Gorczewski é reter a idéia de que a relação *hip hop*/mídia é essencial, faz parte do seu fundamento cultural, assim como a necessidade da organização em rede é vital para a sua atuação nos espaços públicos. A organização em rede leva à necessidade de o movimento se relacionar com os mais diversos setores da sociedade e as maneiras específicas de como irão acontecer essas relações poderão ser compreendidas a partir da idéia de performatividade, conceito utilizado por George Yúdice (2006). Aprofundaremos o conceito mais adiante, quando examinarmos as ações realizadas pela CUFA, mas adiantaremos que a idéia de performatividade traduz o fato de que os movimentos culturais – quando usam a cultura como instrumento político – negociam os recursos de que precisam para a realização de seus projetos com entidades que estão localizadas nas mais diversas instâncias de poder e que possuem, muitas vezes, objetivos políticos e sociais diferentes. Esta condição de existência determina que esses agentes elaborem performances específicas para cada uma dessas negociações.

Negociações que não passam despercebidas por Gorczewski:

[...] parece-me que os modos de expressão *hip hop* mantêm um diálogo e/ou oferecem subsídios éticos e estéticos que interferem no campo social, político e cultural brasileiro e, por isso, recriam e inventam novas configurações, novos modos de viver em sociedade. (GORCZEWSKI, 2003, p.17)

É justamente por conta dessa capacidade atribuída pela autora de recriar algumas maneiras de ver e de viver na sociedade e lutar por isso de forma organizada que o

movimento *hip hop* passou a chamar a atenção de profissionais de áreas aparentemente um pouco mais afastadas.

A equipe comandada pela economista Diva Benevides Pinho¹², em pesquisa realizada para o Instituto de Pesquisas Econômicas da Universidade de São Paulo, quando busca soluções para o problema da inserção no mercado dos jovens habitantes das periferias da cidade de São Paulo, aposta fortemente na inclusão sócio-econômica através da arte, propondo a criação de cooperativas de arte (segundo a pesquisa: dança, teatro, música, grafite) e a instituição de sistemas de microcrédito solidário, para financiar o empreendedorismo criativo dos jovens paulistanos.

Um dos alvos principais da pesquisa é o movimento *hip hop*. Segundo Pinho, que parece defender o cooperativismo como forma de ação social, os “movimentos associativos” – *hip hop* aí incluído – têm uma “conhecida vocação educacional” que pode preencher o vazio deixado pelo enfraquecimento das instituições Família, Escola e Igreja. Além da vocação educacional, haveria uma vocação econômica. Vejamos o que a pesquisa fala sobre o *rap*:

O *rap*, por exemplo, tem sido encarado pelos jovens da periferia como meio de acesso ao mercado e à possibilidade de sucesso rápido, ainda que passageiro. Atrair 10 mil pessoas ao Pacaembu e vender milhões de CD's são o sonho da maioria jovem.¹³

Neste trabalho, embora o foco seja a população de periferia e uma das premissas metodológicas seja a investigação das formas de culturas que se vêm produzindo nas ruas para que se possa implementar políticas públicas que emanem do seu público-alvo, é curioso que não se faça menção ao trabalho comunitário, e porque não dizer cooperativo, que já vinha sendo desenvolvido pelas associações de *hip hop*. Fala-se em parceria, ouve-se a população. Chega-se à conclusão de que a arte pode ser uma forma de alcançar a inclusão social e a cidadania, por consequência. Mas ignora-se o fato de que o movimento *hip hop* já vem implementando essa política há algum tempo.

Aqui, nos permitimos colocar algumas questões. Será que essa postura tem alguma relação com a idéia de que políticas públicas são ações que só podem ter esse *status* quando elaboradas e conduzidas pelo Estado? Qual a questão que se coloca por trás do fato de que, quando uma entidade como a USP apresenta uma pesquisa que conclui pela necessidade do uso da arte como meio de inclusão social, isto pode ser considerado uma contribuição à política pública, enquanto que a ação cultural que vem

sendo desenvolvida há alguns anos por movimentos como o *hip hop* é designada como ação, e não política, cultural? Os objetivos específicos da pesquisa de Pinho são bem claros: “Oferecer contribuição às políticas públicas e às ações públicas e privadas (especialmente ONGs que atuam em favelas) da área de arte-educação, direcionadas à juventude da periferia de São Paulo.”¹⁴

Estas questões foram levantadas porque são fundamentais para o nosso trabalho. Acreditamos haver, por parte da sociedade como um todo e de alguns setores academia em particular, uma certa dificuldade em reconhecer a realização de um trabalho coordenado de produção política e cultural por parte daqueles a quem o poder estatal – ironicamente, com suas políticas – deveria auxiliar. Poderíamos explicar essa dificuldade alegando que, por trás desta postura, está aquele pensamento que vê as massas – ou as classes subalternas, como queiram – como um movimento ao qual precisa ser acrescentada uma direção. As massas fazem cultura – até aí podemos chegar –, mas o rumo que isso vai tomar não depende delas. Há de haver um núcleo central que organize este processo. No nosso caso, o Estado, com seu corpo de especialistas.

Preferimos acreditar, no entanto, na hipótese de que, para conferirmos, no plano do simbólico, o grau de importância que o movimento *hip hop* tem para a vida de uma parcela da população, precisamos nos aproximar do conceito de políticas culturais e das discussões que o envolvem. Assim, ao delimitar esse conceito e precisar suas dimensões, relacionando-o com as práticas *hoppers*, acreditamos que teremos dado um passo importante para reafirmar o caráter público da política *hip hop*. Mas, sobre políticas culturais falaremos no próximo capítulo. Por enquanto, continuaremos relatando alguns trabalhos sobre o *hip hop* que fornecem pistas para o nosso próprio trabalho.

A própria Ione Jovino, de cuja dissertação estamos nos servindo amplamente neste trabalho, vê o *hip hop* como um tipo de movimento que se apresenta na luta pelo poder. No caso de sua pesquisa, que tem como objetivo principal “a investigação das relações que se estabelecem entre alunos negros pertencentes ao *hip hop* e a escolarização formal” (JOVINO, 2005, p.8), essas relações de poder são examinadas do ponto de vista de sua existência no âmbito escolar.

Quando estabelece que os jovens do *hip hop* mantêm uma relação específica com a escolarização formal, a autora está deixando implícita a idéia de que esses jovens possuem, coletivamente, uma certa visão a respeito da escola. É a essa visão em comum e às ações que dela derivam, dentro da escola, que Jovino vai atribuir um caráter

político, quando diz que sua pesquisa “pretende também demonstrar como o *hip hop*, cultura marginal, tem desencadeado um jogo de posições culturais dentro da escola e deslocado posições de poder” (JOVINO, 2005, p.8). É o *hip hop* na micropolítica...

Alguns autores concentram seus esforços no *rap*, em função do caráter mais midiático desse gênero. É o caso de João Lindolfo Filho (2004), compositor, e Arnaldo Contier (2005), historiador. Aqui, no entanto, em ambos os autores, o *rap* aparece não como um evento cultural isolado ou como produto unicamente midiático, mas como um dos elementos de um movimento político cultural.

O primeiro autor defende a abertura da escola para o que ele chama de “manifestações *rap*”. Acredita, inclusive, que o movimento *hip hop* vem preenchendo lacunas deixadas pela precariedade do sistema público de educação. Nesse trabalho, entre outras coisas, Lindolfo Filho faz um breve mapeamento do imaginário *hopper* através da análise do conteúdo de letras de *rap*. Segundo ele, essas letras, pelas suas características, poderiam ser comparadas a dois gêneros literários: a crônica e o editorial. A crônica estaria no caráter descritivo das condições sociais cotidianas que cercam os autores desses *raps*, que acrescentam sua imaginação ao relato bastante factual dos pequenos acontecimentos do dia-a-dia. O caráter editorial diria respeito às críticas e contestações que são formuladas diretamente, sem subterfúgios, nas letras dos *rappers*. Achemos a associação interessante, mas talvez o mais importante aqui seja a idéia – subjacente ao texto do autor – de que o movimento *hip hop* possui uma “linha editorial”, ou seja, algumas propostas políticas que estão sendo colocadas para a sociedade. Ele mesmo torna claro seu ponto de vista quando afirma:

No processo de contradição entre a crítica do *rap* e suas manifestações como espaço de construção de identidade social moralmente marginalizada e marginalizante, estão os elementos de uma consciência elaborada na apropriação da própria marginalização como forma de interagir entre si e com a sociedade. (LINDOLFO FILHO, 2004)

Arnaldo Contier, por sua vez, adere fortemente à idéia de que o *hip hop* é um movimento político. Todo o seu artigo é direcionado para chegar a essa conclusão. Poderíamos afirmar, até, que o caráter político do movimento é uma premissa de Contier neste trabalho. Depois de escrever uma breve “história geral” do movimento *hip hop*, e do *rap*, em particular, no Brasil, o autor se debruça sobre a análise de uma letra de *rap* escrita por Mano Brown, integrante dos Racionais MC's. Suas conclusões a respeito, não apenas da análise da letra de Mano Brown, mas do apanhado histórico que faz acerca do movimento, levam Contier a concluir seu trabalho da seguinte maneira:

No Brasil, atualmente o movimento *hip hop* [...] representa uma ampla manifestação cultural das chamadas periferias dos grandes centros urbanos [...], que aglutina diferentes manifestações culturais de matizes contestatórios, sob as perspectivas política, social, artística. Define-se pela luta em prol da auto-valorização da juventude negra na sociedade contemporânea, procurando denunciar problemas sobre o uso de drogas, a prostituição infantil, o roubo, o crime, entre outros estigmas. E através do rap pretende transformar essa realidade numa sociedade mais justa, mais democrática. (CONTIER, 2005)

Mesmo parecendo panfletário, talvez tomando como gerais situações que precisam ser vistas especificamente – afinal o universo *hip hop* não é, ele mesmo, homogêneo, como aparece no texto de Contier, pelo contrário –, o argumento apresentado pelo autor pode ser considerado como um dos pontos de partida de nossa pesquisa. A condição de produtor cultural, o uso – no mesmo sentido em que Yúdice (2006) o define – da cultura em favor da construção de identidades e cidadanias, a necessidade de que essa produção tenha alcance social, ocupando espaços públicos, esses são fatores fundamentais para criar as condições para a produção de políticas públicas. Sabemos que só podemos conferir ao *hip hop* o *status* de produtor de políticas públicas de cultura na medida em que ele possa ser definido desta maneira. Precisaremos, portanto, de mais argumentos que possam corroborar a nossa hipótese sobre os usos que fazem da cultura as associações em questão.

Se observado pela ótica da geografia, o *hip hop* assume outra forma específica de existência social e a interpretação política das suas ações culturais é deslocada para uma discussão que envolve a luta pelas territorialidades. Glauco Rodrigues, ao refletir sobre as relações entre poder e espaço, apresenta o movimento *hip hop* como forma de protagonismo social, para “mostrar como existem várias maneiras de as pessoas se organizarem para se apropriar do espaço urbano e se colocar como protagonistas efetivos, diretos, no que diz respeito à gestão dos recursos públicos [...]” (RODRIGUES, [2004?]). Protagonismo significa aqui a ação de grupos que representam segmentos da sociedade e que tomam para si a posição de sujeitos na dinâmica social.

Partindo da idéia central de que a luta pelo poder na sociedade não pode ser desvinculada da luta pelo espaço, Rodrigues apresenta o movimento *hip hop* como um dos grupos sociais que buscam intervir na luta pela construção de novas territorialidades. Haveria, segundo o autor, uma “ordem geográfica, consagrada e mantida por poderes hegemônicos que buscam sufocar e impedir a construção dessas

novas territorialidades” (RODRIGUES, [2004?]) e o *hip hop* jogaria aí um papel político relevante, de contestação da ordem sócio-espacial vigente a partir de uma reapropriação simbólica e concreta dos espaços públicos:

Nessa perspectiva, o *hip hop* pode ser considerado como um *movimento político-cultural*, produzido por pessoas que moram em periferias, favelas e conjuntos habitacionais que através da arte vão construir uma série de práticas e discursos que se apropriam do espaço urbano em uma relação conflituosa com a ordem hegemônica. (RODRIGUES, [2004?])

Pudemos detectar que há, de fato, uma tendência clara nos trabalhos mais recentes sobre o *hip hop* em pensar o movimento a partir do prisma político. É neste ponto que pretendemos chegar. Os atores sociais que, num primeiro momento, consumiam e usufruíam os produtos do *hip hop* como símbolo de uma assunção identitária, se organizaram em grupos culturais, que cresceram e entraram em contato com outros grupos e assim por diante, acrescentando progressivamente à sua relação com a cultura consumida a disposição para criá-la. Trata-se agora de produzir também essa cultura, com o objetivo de desenvolver o próprio universo simbólico, no caminho, talvez, da construção da cidadania.

Somente mais uma palavra sobre o projeto político-cultural que acreditamos estar na base das ações do *hip hop*. Júlio César de Tavares, ele mesmo um consultor voluntário da CUFA, define o *hip hop* como um **projeto político cultural**:

Observando sociologicamente o movimento *hip hop* e avançando para além de sua aparência, podemos intuir que o mesmo se constitui em um projeto político cultural que dissemina, no campo das práticas cotidianas, das atitudes do dia-a-dia, uma série de transformações que podem subverter a microfísica social. Ao subverter os aspectos até então imperceptíveis da sociedade cotidiana, como a postura passiva e cordial dos negros, [...] a poética da conduta *hip hop* passou a promover o que os próprios integrantes do movimento denominam de revolução silenciosa, uma transformação a partir dos gestos e atitudes cotidianas na construção de um novo modo de apresentação do sujeito racializado e, conseqüentemente, de um horizonte existencial de efetivo reconhecimento das diferenças. (TAVARES, 2004)

Embora Tavares não perca de vista o caráter identitário do movimento – a mudança de postura dos negros, um novo modo de apresentação do sujeito racializado – ele enxerga na mensagem *hopper* algo que ultrapassa essa condição:

Mas este projeto, como vimos, não estaciona no sujeito racializado, isto é, entre os negros. O que é extraordinário é que o referido projeto está sendo capaz de, particularmente, circular pela juventude das classes médias urbanas e se transformar em crítica ao consumo e individualismo contemporâneos. (TAVARES, 2004)

Quanto ao fato de o *hip hop* estar contribuindo para uma crítica do individualismo contemporâneo, preferimos não nos manifestar, por enquanto, em primeiro lugar, porque não possuímos subsídios para fazê-lo e, em segundo lugar, porque isso não faz parte dos objetivos deste trabalho. Estamos, no entanto, de acordo com o autor quando ele afirma que o movimento ultrapassou os limites do sujeito racializado. Vamos, a partir de agora, tentar compreender essa afirmação observando como vêm se organizando as diversas associações *hip hop* que, hoje, se espalham pelo país.

3.3 O QUE DIZEM OS HOPPERS

Voltemos àquele encontro, já relatado anteriormente, acontecido no dia 23 de março de 2004, entre uma comissão representativa do movimento *hip hop* brasileiro e o Presidente da República. A pauta de reivindicações dos *hoppers* consistia na apresentação das seguintes propostas:

- 1ª.) Formação e legitimação de uma comissão (grupo de trabalho) que dialogasse diretamente com o Presidente da República;
- 2ª.) Formação de grupos de desenvolvimento do *hip hop* (ações sociais e culturais) nas 27 capitais brasileiras;
- 3ª.) Liberação de espaços públicos ociosos que servissem como base para o trabalho do grupo;
- 4ª.) Criação de um fundo nacional para apoio e patrocínio a projetos do *hip hop* de periferia.

Segundo afirmou Celso Atháide, um dos organizadores *hoppers* do encontro, o movimento necessitava de um canal direto com a Presidência, não bastando um possível apoio do Ministério da Cultura, porque, embora tivesse um caráter cultural, estava além dessas fronteiras, realizando, em todos os cantos do país, um trabalho social e político, discurso referendado por MV Bill, que falou da importância de alguns projetos sociais levados a cabo nos fundos de quintais, por falta de espaço disponível.

O resultado imediato dessa reunião foi a instalação de um grupo de estudos diretamente vinculado à Presidência, para começar a trabalhar na viabilização dos projetos dos *hoppers*. Pretendemos verificar seus desdobramentos no capítulo quinto, quando analisaremos as ações da CUFA, entidade da qual Bill é fundador, mas o que

importa para este trabalho, no momento, é o registro de que, se o movimento ganhou força política para conseguir um canal direto de comunicação com o Presidente da República, é porque já devia, à época, possuir um razoável grau de organização e articulação.

E o movimento *hip hop* brasileiro começou a se organizar desde o seu surgimento. Ainda em 1989, o então produtor da desconhecida banda Racionais MC's, Milton Salles, militante e ativista do movimento *Black Power* nos anos 70, foi o principal responsável pela fundação do MH2O (movimento *hip hop* organizado) em São Paulo, com apoio do poder público, na época uma prefeitura petista.¹⁵

Segundo a jornalista Marina Amaral,

Foi a largada do movimento *hip hop* em São Paulo, que se alastraria pela periferia através de oficinas para formar DJs, MCs, breakers e grafiteiros, promovidas pelas posses dos b. boys e bancadas pela prefeitura. De volta à periferia, os meninos ensinavam aos vizinhos o que aprendiam, formando novas posses [...]¹⁶

Ressalte-se que a relação relatada acima entre o poder público e o *hip hop* deve ser entendida, também aqui, como um indício de que o movimento já devia ser relativamente organizado naquele momento e não como condição necessária para a sua existência. O que podemos afirmar é que o apoio público, que se restringia até então a um momento histórico específico numa região localizada de São Paulo, foi fundamental para alavancar um movimento que vinha se firmando desde o início da década.

Foi o MH2O que implantou as primeiras posses em São Paulo e entre seus fundadores estavam os *hoppers* de primeira hora: Mano Brown, DJ Hum, Thaide, entre outros. Segundo Milton Salles, seu fundador: “o movimento *hip hop* organizado surgiu para criar cooperativas para a produção de shows e CD's, para lutar por verbas para as oficinas de *hip hop* e profissionalizar a nova geração de artistas do *break*, grafite e *rap*”.¹⁷

Hoje conhecido como MH2O do Brasil, com sede nacional em Fortaleza, Ceará, esta organização se transformou numa rede nacional de produção da cultura *hip hop*, realizando ações que ultrapassam em muito os objetivos iniciais. É, atualmente, uma ONG com milhares de membros em todo o país, atuando em sete estados da federação, atendendo também, com seus projetos, outros milhares de jovens e tem como missão institucional: “utilizar os elementos do *hip hop* para gerar inclusão sócio-econômica de jovens e pressionar o Estado a criar políticas públicas de apoio a esse público”.¹⁸

Em 2005, por exemplo, o MH2O, com apoio do programa Primeiro Emprego, lançou o projeto Mercado Alternativo. Trata-se de uma incubadora nacional de empresas de *hip hop*. Lançado em três estados (São Paulo, Rio de Janeiro e Paraná) e no Distrito Federal, o projeto previa a construção de seis empresas de propriedade coletiva, auto-geridas, para a fabricação de “produtos socialmente responsáveis”: uma produtora de vídeo, um estúdio de gravação e distribuição fonográfica, um centro de produção e estilo, uma produtora de eventos, uma empresa de confecção e uma loja padronizada para escoar a produção.¹⁹

Além do pioneiro MH2O, pelo menos outras três redes de cultura *hip hop* estão implantadas no país. A mais antiga delas é a Zulu Nation Brasil, que, embora seja a rede que tem menor alcance nacional, possui uma história que merece ser contada.

Fundada em 1973, nos guetos de Nova York, por África Bambaataa, um dos pioneiros do *hip hop*, a Universal Zulu Nation foi a primeira organização mundial dedicada à divulgação da cultura *hopper*. Seu fundador foi quem incluiu entre os elementos do *hip hop* – originalmente o *break*, o *rap* e o grafite – o que ele chamou de atitude consciente, que deveria estar presente em todas as suas manifestações artísticas. Ter consciência, para Bambaataa, significava valorizar e divulgar a cultura africana e seus desdobramentos contemporâneos afro-americanos, com a intenção explícita de criar elementos para a inclusão social dos negros que viviam nas periferias pobres das grandes cidades americanas. O *hip hop* seria o instrumento dessa ação política.²⁰

Aqui, precisamos abrir um pequeno parêntese para falar sobre os elementos do *hip hop* aos quais se refere Bambaataa quando fala sobre a atitude consciente. Quando falam nos elementos, digamos assim, tradicionais, do *hip hop*, os *hoppers* geralmente se referem aos gêneros artísticos que o movimento reivindica para si. O *break*, o grafite e *rap* eram, naquela época, esses elementos. Neste caso, o *hip hop* possuiria três elementos fundamentais. Alguns *hoppers*, no entanto, não falam do *rap* como um elemento e sim das pessoas que fazem o *rap*: o DJ e o MC. Neste caso, o *hip hop* teria, então, quatro elementos. De qualquer forma, independentemente de qual seja o melhor critério de classificação, o importante a reter aqui é que Bambaataa, quando acrescenta a atitude consciente ao modo de viver e fazer dos *hoppers*, busca adicionar àquela produção cultural uma determinada visão de mundo bem definida – ter consciência significa valorizar e divulgar a cultura africana. Temos, assim, a depender do critério de classificação adotado, a atitude consciente como quarto ou quinto elemento fundamental do *hip hop*.

Hoje sabemos que a cultura *hip hop* possui um raio de ação bem maior do que na década de setenta, relacionando-se de uma maneira geral com toda a cultura produzida nas ruas. Hoje o *hip hop* aplica seu rótulo a produtos como esportes, filmes, literatura e o que une essas manifestações é menos alguma espécie de unidade de estilo e mais a forma pela qual essas manifestações buscam se expressar: entender a realidade a partir do ponto de vista dos excluídos. Talvez a idéia de Bambaataa tenha vingado. Mas voltemos ao assunto.

Ainda na década de 70, a Universal Zulu Nation cresceu e se espalhou pelo mundo, chegando a ter cerca de 20.000 membros. No Brasil, a Zulu Nation foi fundada em 1992 e sua sede se localiza no município de Diadema, na grande São Paulo. De acordo com o *site* da organização,

Os integrantes da Zulu Nation Brasil realizam, em parceria com segmentos governamentais, não governamentais e privados, na construção de políticas culturais e sociais, que contribuam com a eliminação da exclusão social dos direitos de cidadania da maioria da população negra e pobre.²¹

Aqui nós temos uma formulação bastante clara a respeito do que pensam os integrantes desse grupo sobre as ações que realizam. Segundo eles, o que fazem é política cultural. Essa política deve ser explicitadas por intermédio de ações concretas, que são descritas abaixo, quando a Zulu Nation apresenta a sua missão institucional:

Estimular jovens de ambos os sexos a identificar-se com a cultura *hip hop* e trocarem experiências com MCs, dançarinos, DJs e escritores de outras localidades nacionais e internacionais. Ao mesmo tempo, divulgar as propostas da Zulu Nation Universal para um planeta em que se cultive a paz e a solidariedade, o respeito às tradições, sem perder as perspectivas da evolução das linguagens artísticas e dos avanços técnicos e estéticos.²²

Pode se perceber, nesta primeira parte do texto, que a Zulu Nation afirma um caráter internacional para a cultura *hip hop*. Fica claro também que a arte é a matéria-prima pela qual esse movimento pretende se reproduzir, mas é preciso perceber a ênfase colocada nos aspectos transitórios dessa arte, quando se afirma que não se pode perder de vista a evolução das linguagens artísticas e os avanços técnicos.

Mas a Zulu Nation propõe também ações que relacionem a prática artística à construção da cidadania do seu público-alvo:

Paralelamente, nos propomos a estimular os jovens a se reconhecerem como cidadãos [...], na perspectiva de se promover a inclusão cultural e social de um número cada vez maior de jovens carentes. Enfim, para os que ainda não descobriram esta cultura [...] garantir que o *hip hop* não seja apenas um

modismo, nem se restrinja a produtos de mercado, mas se constitua cada vez mais em cultura.²³

Podemos ver nessa parte do texto a preocupação com o dilema fundante do movimento *hip hop*: sua relação com a mídia. Segundo George Yúdice (2006), é nesta relação – mas não só nela, como também com os outros setores da sociedade – que se estabelecem as bases do caráter performativo dos movimentos do tipo que estamos estudando. E é no momento mesmo das pressões, recuos e negociações cotidianas com cada uma das instâncias sociais a que tem que recorrer, para obter recursos, que os resultados concretos dos movimentos aparecem. São as articulações sociais – sobretudo porque **articulações** aqui significam negociações cotidianas e miúdas lutas por poder – e o resultado dessas articulações, ou seja, em que posição de poder o movimento está em relação aos seus parceiros, que definem o alcance das políticas. O problema da “cooptação” está sempre rondando o universo dos movimentos culturais.

Esse problema pode acontecer não só em relação ao “sistema”, como alguma espécie de adesão, mas também a partir do momento em que algumas dessas organizações passem a se vincular mais especificamente a alguns setores, como é o caso da estreita vinculação entre a Nação *Hip Hop* e o PCdoB.

A Nação *Hip Hop* é uma associação nacional fundada em 2005²⁴ e que já atuava, em 2007, em pelo menos 17 estados da federação. Sua organização é extremamente semelhante a uma organização partidária. Possui diretórios municipais, estaduais e uma direção nacional. A forma de participação dos membros nos destinos da associação se dá através dos mesmos mecanismos partidários: as discussões são realizadas em cada instância e assim por diante, até o nível nacional. Nos chamados núcleos, porém, é que funciona concretamente a produção cultural. Em 2007, tinha núcleos que a representavam em 220 cidades do país.

O objetivo final da organização é a revolução social: “periferia é a nossa quebrada, hip hop a nossa cara, as idéias são armas e a revolução é nossa meta”, avisam os membros da Nação, em forma *de slogan*. A relação entre a Nação e a política partidária pode ser contada através da história recente de um dos fundadores e presidente atual da Nação, Aliado G, *rapper* do grupo Face da Morte, que se candidatou a deputado estadual pelo PCdoB de São Paulo. Não foi eleito. Tentou de novo, desta vez uma eleição para a prefeitura de sua cidade natal, Hortolândia, e também não obteve sucesso.

Na época de sua candidatura a deputado, MV Bill, militante e fundador da CUFA, cujas ações não estão diretamente vinculadas a nenhum partido específico, declarou apoio público à candidatura de Aliado G. Os *hoppers*, em que pesem possíveis divergências neste ou naquele ponto, estão sempre focados em ampliar seu espaço de participação pública. Um mandato partidário não está entre as prioridades de alguns *hoppers*, talvez até da maioria deles, mas não seria o caso de recusá-lo, na hipótese de conquistá-lo.

No projeto de sua fundação, a Nação *Hip Hop* Brasil promete encampar lutas que já estavam, à época, na pauta das principais lideranças do movimento. Algumas dela são:

- democratização do acesso à internet;
- criação de pontos de cultura acessíveis à periferia e que trabalhem os elementos do *hip hop*;
- estímulo ao conhecimento, com bibliotecas em espaços públicos e lugares de concentração de jovens;
- incentivo à produção cultural dos jovens de periferia, com apoio técnico à essa produção;
- capacitação dos diversos atores do *hip hop* para o mercado de trabalho a partir das ações e conhecimentos já acumulados por estes no que fazem;
- estímulo à formação educacional e luta pelo acesso ao ensino superior para os jovens da periferia.²⁵

Os *hoppers* da Nação, preocupados subliminarmente, talvez, mais com a natureza política do binômio política/cultura do que com o contrário, não esquecem de fazer referência, mesmo que de forma um tanto velada, aos objetivos finais de seu trabalho, qual seja, a derrocada do Capitalismo: eles pretendem “[...] desencadear o processo das grandes lutas sociais com a efetiva participação das pessoas que fazem o *hip hop* brasileiro.”²⁶

A próxima associação sobre a qual pretendemos falar é a Central Única das Favelas (CUFA), fundada em 98, no Rio de Janeiro. Discutiremos o seu caso especificamente e com mais detalhes no capítulo 5, quando verificaremos se suas ações na área da cultura podem ser consideradas como ações de política cultural. Por enquanto, ficaremos confortados se tivermos chegado ao ponto de constatar que o *hip*

hop é um movimento cultural que faz política através da sua produção cultural. Sua ação cultural seria, neste caso, uma ação política também.

Pensamos que isso pode ficar demonstrado não só a partir da descrição e análise do funcionamento e dos objetivos das associações nacionais citadas aqui, como também a partir da produção acadêmica sobre o movimento, que vem cada vez mais se detendo nos aspectos políticos que se relacionam com sua ação mais recente, mesmo que as abordagens se refiram às mais diversas possibilidades e instâncias de exercício do poder.

Ficou bastante evidente que existem diferenças de concepção entre os grupos do *hip hop* nacional. A Zulu Nation, por exemplo, parece concentrar suas atenções na valorização da cultura, com ênfase nas culturas de origem africanas, tentando desempenhar talvez o papel de guardião dos princípios básicos do *hip hop*, como elemento constituinte dessa cultura. A Nação *hip hop* Brasil apresenta um discurso claramente partidário e um projeto amplo de transformação, vinculado ao socialismo. Neste caso, parece-nos que a idéia de cultura como um recurso é bastante forte. O MH2O do Brasil não parece ter articulações definitivas com qualquer grupo ou projeto político específico, mas tem parcerias com o governo federal e algumas prefeituras, notadamente a de Fortaleza, onde esses *hoppers* têm, hoje, a sua sede nacional.

Apesar das diferenças, acreditamos ter ficado claro que essas instituições possuem importantes pontos em comum. Em primeiro lugar, a crença no poder afirmativo, em termos identitários, da cultura *hip hop*. Em segundo lugar, a noção clara e expressa em documentos, de que essa ação cultural pode e deve intervir na esfera da política, tanto no que diz respeito à transformação das concepções de mundo dos seus integrantes, quanto nas questões que se colocam na vida cotidiana e que se referem à inclusão social, acesso ao mercado de trabalho, possibilidades educacionais e, como consequência, a construção da cidadania.

Resta-nos agora saber se todo esse processo pode ter desencadeado um tipo de ação que pode ser considerada como ação de política cultural. É o que tentaremos fazer, não sem antes discutir, no próximo capítulo, o conceito de políticas culturais e suas dimensões analíticas.

Notas

- 1 KÁTIA Flávia. In: FAWCETT, Fausto. **Fausto Fawcett e os robôs efêmeros**. Rio de Janeiro: WEA, 1987. A letra de “Kátia Flávia” está disponível em: <<http://vagalume.uol.com.br/fausto-fawcett/katia-flavia.html>>
- 2 HIP Hop: cultura de rua: coletânea. São Paulo: Eldorado, 1988.
- 3 CONSCIÊNCIA Black: coletânea. São Paulo: Zimbabwe Records, 1988.
- 4 GABRIEL, O PENSADOR. **Gabriel o Pensador**. Rio de Janeiro: Sony BMG, 1993.
- 5 PLANET HEMP. **Usuário**. Rio de Janeiro: Chaos, 1995.
- 6 RACIONAIS MC’s. **Sobrevivendo no Inferno**. São Paulo: Cosa Nostra, 1998.
- 7 Sobre a história do *hip hop*, cf. o artigo *Um pouco da história do hip hop*, disponível em <www.realhiphop.com.br>. Acesso em: 17 jun. 2006.
- 8 Há divergências sobre quem lançou o primeiro registro de *rap* em vinil, para o grande público. Alguns estudiosos afirmam que foi o grupo “Sugar Hill Gang”, outros afirmam que teria sido o grupo “Fatback”. Cf.<<http://www.dancaderua.com.br/historia.htm>>. Acesso em em 30 jun. 2006.
- 9 Ione Jovino apresenta um levantamento de 25 títulos relacionados com o *hip hop*.
- 10 Cf. 25 DE MARÇO de 2004: um dia histórico para o hip hop mundial. 30 mar. 2004. Disponível em: <www.movimentohiphop1.hpg.ig.com.br>. Acesso em: 20 jul. 2006.
- 11 Os pontos de cultura fazem parte de um programa de incentivo, desenvolvido pelo Ministério da Cultura e realizado em parceria com organizações diversas da sociedade civil. Disponível em: <www.cultura.gov.br/cultura_viva/?cat=4>. Acesso em maio 2009.
- 12 PINHO, D.B. **Jovens da periferia da capital paulista: arte, cooperação e inclusão social**. São Paulo: Instituto de Pesquisas Econômicas da USP, 2005. (Programa de Seminários Acadêmicos).
- 13 *Ibid.*, p.11.
- 14 *Ibid.*, p.5
- 15 Informação disponível em: <www.movimentohiphop1.hpg.ig.com.br>.
- 16 Reportagem publicada em 2005. Disponível em: <carosamigos.terra.com.br/outras_edicoes/edicoes_especiais/hiphophoje/marina_amaral.as> Acesso em 6 jun. 2006.
- 17 *Loc.cit.*
- 18 Ver matéria publicada na revista eletrônica **Onda Jovem**, nov. 2005. Disponível em: <ondajovem.terra.com.br/luneta.asp?ID_Materia=206> Acesso em: 12 jun. 2006.
- 19 *Loc.cit.*
- 20 Sobre Bambaata e a *Universal Zulu Nation*, cf. <www.zulunation.com/>
- 21 Cf. <www.zulunationbrasil.com.br>
- 22 *Loc.cit.*
- 23 *Loc.cit.*
- 24 O projeto de fundação da Nação *Hip Hop* Brasil, publicado em janeiro de 2005, está disponível em: <www.epidemiaurbana.com.br/conteudo/conteudo_materias.asp?id=234> Acesso em 6 jul. 2006.
- 25 *Loc.cit.*
- 26 *Loc.cit.*

4 POLÍTICAS CULTURAIS E CULTURA DE RUA

4.1 AÇÃO CULTURAL: PARA AS MASSAS OU PELAS MASSAS?

A citação que vem a seguir foi extraída de um depoimento de Carlos Estevam Martins ao Centro de Estudos de Arte Contemporânea (CEAC), em 1978. Vejamos:

Assim, a dificuldade não estava em montar espetáculos que pudessem ser levados à massa: a dificuldade estava em entrar em contato com o povo, uma vez que não existiam estruturas de conexão entre o grosso da população e os grupos culturais politizados que queriam sair fora dos circuitos elitistas. Não existia uma sociedade civil desenvolvida o bastante para oferecer associações ou organizações populares que fossem vividas e freqüentadas pela população. [...] E tivemos que ir descobrindo o caminho sozinhos: inicialmente, pensávamos que o povo estivesse nos sindicatos, fracassamos; partimos para o trabalho de rua, que nos tornou conhecidos rapidamente [...]. Uma vez, fomos com a carreta para o largo do Machado, estávamos fazendo um espetáculo em um dos lados da praça, enquanto que no outro havia um sanfoneiro e um sujeito tocando pandeiro. Apesar de todo o equipamento de luz e som, o sanfoneiro e o pandeirista juntavam mais gente que nós. (MARTINS, 1980, p.78, 80)

Carlos Estevam Martins foi presidente e um dos fundadores e mentores intelectuais do Centro Popular de Cultura (CPC), grupo cultural vinculado à União Nacional dos Estudantes (UNE) que participou ativamente da cena político-cultural brasileira na primeira metade da década de 60, mais precisamente de 1962 a 1964, quando sua atuação foi interrompida pela ditadura militar. Inicialmente formado para ser um grupo de teatro “para o povo”, o CPC expandiu sua atuação para outros setores da área, como o cinema, a música, as artes plásticas, a literatura – que trabalhava com o cordel – e, inclusive, a alfabetização de adultos. Criado no Rio de Janeiro, onde funcionava sua sede principal, a estrutura do CPC cresceu rapidamente. Seus núcleos chegaram a funcionar em vários estados do país e chegou a manter ligações com sindicatos, como o sindicato dos metalúrgicos de Santo André. Entre suas fileiras estavam, além do sociólogo Carlos Estevam Martins, intelectuais e artistas do porte de Ferreira Gullar, Paulo Pontes, Carlos Lyra, Leon Hirszman e Oduvaldo Vianna Filho, entre outros.

Os objetivos políticos do CPC sempre foram muito claros. Utilizar a cultura como um recurso para motivar a participação política do povo oprimido: “a participação popular era o objetivo, a finalidade, a razão de ser do CPC” (MARTINS, 1980, p.76). Dado o contexto político brasileiro do início dos anos 60, no qual diversos setores da esquerda acreditavam que, depois do embate político nacional no qual João Goulart saiu

vitorioso, as condições para uma ampla transformação social estariam dadas, o CPC surge como uma vertente dessas aspirações, no plano cultural, tentando contribuir para “aumentar as fileiras, politizando as pessoas a toque de caixa, para engrossar e enfatizar o movimento pela transformação estrutural da sociedade brasileira.” (MARTINS, 1980, p.80).

Não pretendemos aqui fazer uma análise da atuação do CPC com os olhos de quem vive no século XXI. Para dizer a verdade, não nos interessa nem mesmo fazer uma análise, qualquer que seja, a respeito de se este movimento cultural cumpriu ou não a tarefa da qual buscava se desincumbir. A propósito, o depoimento de Carlos Estevam apresentado aqui é definitivo sobre o assunto, pois é construído, nos idos de 78, justamente para recolocar a importância das ações dos Centros Populares de Cultura no breve período de sua existência, num momento em que as formas de sua atuação estavam sendo bastante questionadas. Segundo Estevam, as críticas que se faziam ao CPC, de que era um movimento “de cima para baixo”, paternalista, que tinha mensagens prontas para “enfiar na cabeça” das massas, não levavam em conta uma análise do período histórico onde aconteceram suas ações políticas e estariam mais preocupadas com a manutenção de uma espécie de estratégia do tipo “nós estamos certos, vocês estavam errados”, que, afinal, não passa de um mesquinho acerto de contas com o passado, mas que não contribuem para o pensamento sobre o futuro.

Concordamos plenamente. Resta-nos, então, explicar o porquê da longa citação que inicia este capítulo. Temos aqui, fundamentalmente, dois objetivos: em primeiro lugar, mostrar, pelas palavras de um de seus principais integrantes, que o CPC tinha dificuldades de acesso ao povo. O público para o qual direcionava seus esforços não se interessava, pelo menos com a intensidade que se pretendia, pela “arte popular-revolucionária” produzida pelo centro. Malgrado todas as ações que conseguiu efetivamente implementar, e não se pode duvidar que sua produção artística foi profícua, os textos elaborados pelo centro – para ficarmos somente com o teatro –, embora tentassem retratar e refletir sobre justamente a realidade dos oprimidos, pareciam não dizer efetivamente aos retratados o que era a sua realidade, o que dificultava a reflexão e, por conseguinte, gerava certo desinteresse; em segundo lugar porque o reconhecimento, por parte de Carlos Estevam, de que o CPC não alcançou satisfatoriamente um objetivo importante da sua pauta de intervenções nos leva a pensar a respeito das referências teóricas que balizavam essas ações.

De acordo com Renato Ortiz (2006), o CPC opera, no momento em que surge, um deslocamento importante no conceito de cultura popular. De acordo com as tradições do pensamento sobre cultura no Brasil, pelo menos até aquele momento, a cultura popular seria a guardiã dos esquemas culturais essenciais preservados pela nação. Cultura popular e tradição seriam, neste caso, duas palavras inseparáveis. O que ocorre é que esse pensamento, que alia o popular ao folclórico, gera implicações nas ações que se fundamentam nele. Segundo Ortiz, “esta ênfase no caráter tradicional do patrimônio popular implica, na maioria das vezes, uma posição conservadora diante da ordem estabelecida.” (ORTIZ, 2006, p.70)

O CPC apresenta uma idéia diferente de cultura popular. Para esse grupo de artistas e intelectuais, cultura é tomada de consciência. Um processo que só pode ser levado a cabo através de uma ação cultural, que por sua vez, deverá ser transformadora. Afinal, o que é um processo de conscientização senão o entendimento correto de algo ou uma situação de que se vive, mas sobre a qual não se pôde anteriormente formar um juízo verdadeiro? Cultura popular, aqui, não é mais o invólucro sob o qual descansam as tradições nacionais e regionais, a Identidade do povo brasileiro, suas particulares maneiras de ressignificar a realidade. Cultura popular aqui é definida como um instrumento para a tomada de consciência. Seu conteúdo será definido na luta política.

Essa definição de cultura popular é derivada, por sua vez, de um pensamento que vê como um dos resultados da relação entre as classes fundamentais das sociedades, neste caso particular o capitalismo, a produção histórica de ideologias que visam, e logram alcançar, a aceitação geral, por parte de todos, de que os interesses das classes dominantes serão também os interesses sociais gerais. Ideologia e alienação são os conceitos que alicerçam a idéia de “falsa consciência”, que é, finalmente, o que vai presidir o pensamento de muitos teóricos e ativistas que se encontram no campo da cultura naquele momento. Ao acreditar que o pensamento popular está “invertido”, que sua percepção da realidade é simplesmente falsa, os teóricos que assim o fazem esquecem que a realidade é, entretanto, muito mais complexa do que os esquemas que nos ajudam a interpretá-la.

Entre o terreno em que se situam grandes categorias como Ideologia e Alienação e a vida cotidiana daqueles que são considerados alienados pela ideologia, ou seja, entre as mensagens enviadas pelos que querem expressar seus interesses particulares como gerais e aqueles que deviam compreendê-los desta forma, existe uma malha intrincada de relações e negociações que, no nosso entender, não permite que se formulem

juízos a respeito do caráter ontologicamente, pelo menos, “correto” ou “falso” de uma determinada visão de mundo. Em primeiro lugar, precisaríamos discutir se há interesses realmente concretos que são partilhados por **toda** a classe dominante, que possam ser “falseados” como interesses gerais. Em segundo lugar, deveríamos supor que o processo de recepção dessa mensagem devesse sempre acontecer da mesma maneira. Em terceiro lugar, teríamos que admitir que o fluxo de produção e distribuição ideológica deveria ser uniforme, não se submetendo às diversidades, mesmo que mínimas, de interpretação do discurso veiculado.

Gramsci já havia dado uma resposta à questão da “falsa consciência” com o conceito de hegemonia, que remete a produção da cultura ao domínio da luta política. Aqui, a ênfase é colocada no caráter político da dominação cultural, enquanto que as classes populares, cuja visão de mundo é baseada no senso comum – o que não é o mesmo que **falso senso** – só poderão superá-la na medida em que desenvolvam, elas mesmas seu projeto cultural, o da criação de uma cultura nacional-popular. Muito importante seria, nesse processo, a atuação dos intelectuais orgânicos dessas classes, que são definidos por Gramsci como aqueles que assumem funções de direção no processo de formação da cultura-nacional popular.

Talvez tenha residido na interpretação que se fazia a respeito das características e das funções a serem exercidas pelos intelectuais no processo das grandes transformações sociais as dificuldades que acabaram por se apresentar na relação entre os intelectuais do CPC e as classes populares. As perguntas básicas aqui são as seguintes: será que havia possibilidade, àquela época, de que esse encontro entre intelectuais e povo fosse efetivamente realizado no Brasil? A formação de um grupo de intelectuais orgânicos a serviço das classes populares pode se dar à margem do conhecimento dos processos culturais que ocorrem nos espaços ocupados por essa parcela da população?

Em todo caso, não pretendemos mesmo olhar a história com as lentes do presente. Esses rápidos comentários visam chamar a atenção para o fato de que esse pensamento sobre a cultura, no qual os intelectuais acreditavam desempenhar – e, em alguns casos, acreditam ainda – a função de vanguarda, esse pensamento está, acreditamos, na base de uma certa dificuldade em compreender o caráter de política cultural implementado por alguns movimentos sociais contemporâneos, como o *hip hop*, por exemplo.

A questão, aqui, não é meramente ideológica. É necessário levar em conta os processos históricos que estão envolvidos na progressiva evolução do pensamento acadêmico sobre o assunto. A produção acadêmica sobre políticas de cultura apenas muito recentemente começou a formular elementos conceituais que apontem na direção da capacidade de as classes populares, elas mesmas, se organizarem em torno de um projeto cultural. Hoje, como veremos adiante, autores como Canclini e outros, têm adequado progressivamente o conceito de cultura e o de políticas culturais às novas dinâmicas sociais.

As formulações mais gerais acerca dos conceitos apontados acima não têm refletido, no entanto, no nosso entender, na produção de trabalhos acadêmicos que busquem identificar esses movimentos culturais como órgãos da sociedade civil que atuam diretamente na esfera **pública** da sociedade, aqui compreendida como espaço social onde transformações que digam respeito ao funcionamento mais amplo das instituições possam acontecer. A extensa bibliografia relacionada por Albino Rubim sobre políticas culturais no Brasil¹ é muito pobre no que diz respeito a títulos que abordem a ação cultural realizada por esses movimentos.

Estas são considerações que deverão ser retomadas na conclusão deste trabalho e certamente serão tidas, com razão, como precipitadas nesse momento. Por enquanto, nos contentaremos em apresentar um rápido histórico das políticas públicas de cultura no Brasil, com o objetivo, em primeiro lugar, de verificar a partir de que momento foi possível pensar essas políticas como uma ação que pode ser realizada fora dos limites da ingerência do Estado e, em segundo lugar, discutir até que ponto podemos levar em consideração a idéia de que movimentos como o *hip hop* podem fazer, e talvez estejam, há algum tempo, à revelia do poder público e longe do alcance dos “nossos” intelectuais, fazendo política pública de cultura, sob a liderança de intelectuais orgânicos formados a partir de seu vínculo efetivo e afetivo com a cultura popular, como o *rapper* MV Bill, para ficarmos com um exemplo somente.

4.2 BREVE HISTÓRICO DAS POLÍTICAS DE CULTURA NO BRASIL

A maioria dos autores que se dedicam a fazer um balanço histórico das políticas públicas de cultura no Brasil concorda que os primeiros passos foram dados a partir dos anos 30. Rubim (2007b) afirma que as gestões de Mário de Andrade no Departamento de Cultura da cidade de São Paulo e de Gustavo Capanema (1934-1945) à frente do

recém-criado (1930) Ministério da Educação e Saúde são os marcos iniciais das políticas culturais no âmbito nacional.

Mesmo tendo como ponto de partida uma estrutura municipal, o trabalho de Mário de Andrade apresenta contribuições que ultrapassam, segundo Rubim, essas fronteiras, principalmente pela concepção de cultura que estava por trás de suas ações e da maneira pela qual o poder público pretendia lidar com a questão. Em primeiro lugar, a proposição de uma definição ampla de cultura que ia além das belas artes, incluindo as culturas populares. Em segundo lugar, pensar o patrimônio cultural como algo que vai além do tangível – a pedra e a cal... – e que pode ser compreendido como modos de vida e reprodução da vida, valores sociais transmitidos através da história, etc. Em terceiro lugar, a intervenção sistemática do Estado que permitisse traduzir essa perspectiva mais ampla de cultura em ações que abarcassem suas mais diversas áreas.

A gestão de Capanema durante o governo Vargas, por sua vez, foi responsável pela introdução de uma política cultural calcada na produção de uma identidade nacional levada a cabo pelo Estado por intermédio dos meios de comunicação de massas e órgãos específicos vinculados ao Ministério da Educação e Saúde (RUBIM, 2007b, p.17). Embora as políticas culturais implementadas durante esse período assumam uma complexidade que não se resume ao que foi dito acima, foge aos interesses desse trabalho analisar detalhadamente as várias nuances das políticas de cultura do Estado Novo. Abordaremos, no entanto, uma questão que consideramos importante para o raciocínio que pretendemos desenvolver mais adiante e que se refere ao modelo centralizador das políticas de cultura daquele período.

O viés autoritário dessa política é muito bem apresentado por Mônica Velloso (1987), quando discute o papel que jogavam os intelectuais na política cultural do Estado Novo. Intérpretes da “alma nacional”, que residia, por sua vez, nas manifestações culturais populares, cabia aos intelectuais da época “corrigir”, no âmbito dessas manifestações e representações da realidade aquilo que não contribuísse para uma verdadeira unidade de valores nacionais. Assim, embora tenham efetivamente interferido na construção de um ideário da nação a respeito de si mesma, os autores dessa política tiveram pela frente um dilema insuperável. O mesmo povo que era considerado portador das nossas mais legítimas expressões culturais, por um lado, precisava ser disciplinado naquilo em que essas expressões não contribuísem para o idealizado projeto de criação de uma identidade nacional:

[...] é a idéia do intelectual na condição de representante ou de intermediário, capaz de captar e exprimir a vontade popular, que será realizada pelo Estado. Na base desta argumentação, transparece a vinculação entre as elites intelectuais e políticas: as primeiras pensam; as segundas realizam. (VELOSO, 1987, p.18)..

Os governos militares que se seguem ao golpe de 1964 também vêm na cultura um elemento importante para os seus projetos políticos. Desde 1966, quando é criado o Conselho Federal de Cultura (CFC), composto de figuras “altamente representativas da cultura brasileira no campo das artes, das letras e das ciências humanas” (ORTIZ, 2006, p.91), a ditadura militar inicia um processo de construção institucional no campo da cultura (MICELI, 1984, p.53), que resulta na elaboração de um Plano Nacional de Cultura – considerado como o primeiro documento governamental que orienta efetivamente uma política nacional para a área² – e na criação, durante este período, de instituições que desempenharão papel central nas políticas culturais, como a EMBRAFILME, a TELEBRÁS, a EMBRATEL a FUNARTE e o IPHAN, que já existia desde a era Vargas, sob o nome de SPHAN. É deste período também a primeira tentativa de se criar um sistema nacional de cultura, que terminou por não ser implementado.

As questões fundamentais que estavam por trás do conceito de cultura nacional eram diferentes, no entanto, das que se apresentavam no período do Estado Novo. Não se tratava mais de buscar a afirmação de uma identidade nacional, pelo contrário, reconhecia-se esta identidade, que se explicava através da noção de mestiçagem. O Brasil e os brasileiros são, enfim, o resultado sincrético da fusão das três raças povoadoras (ORTIZ, 2006, p.92). Tratava-se, agora, de resolver o problema de conservar a unidade dentro da pluralidade cultural nacional, mas, pluralidade aqui entendida sob a ótica de um pensamento tradicional que associava mestiçagem e sincretismo com harmonia e democracia racial, esquecendo os caminhos históricos pelos quais essa mestiçagem se tornou possível, que foram as trilhas da dominação de alguns modos de vida e pensamento por outros.

Essa ideologia se traduz, novamente, na ação política que visa, prioritariamente, a preservação do patrimônio cultural da nação. É assim que Renato Ortiz resume a participação do Estado na vida cultural brasileira durante esse período:

O Estado, assumindo o argumento da unidade na diversidade, torna-se brasileiro e nacional, ele ocupa uma posição de neutralidade, e sua função é simplesmente salvaguardar uma identidade que se encontra definida pela história. O Estado aparece, assim, como guardião da memória nacional e da

mesma forma que defende o território nacional contra as possíveis invasões estrangeiras preserva a memória contra a descaracterização das importações ou das distorções dos pensamentos autóctones desviantes. (ORTIZ, 2006, p.100)

No entanto, esse Estado que se propõe defender a essência da cultura nacional é partícipe de um momento histórico em que a mercantilização dos bens culturais avança, no Brasil, a passos largos, pela via do crescimento dos meios de comunicação de massas. Ortiz afirma que “durante o período 64-80 ocorre uma formidável expansão da produção, da distribuição e do consumo de bens culturais”. (ORTIZ, 2006, p.83)

É nesse contexto, segue afirmando o autor, que se consolidam os grandes conglomerados que controlam os meios de comunicação de massa, como a rede Globo e a Editora Abril. O crescimento do mercado editorial e fonográfico é visível nos anos 70. Em 1971, o Brasil já é o quinto mercado do cinema mundial.

A ideologia da Segurança Nacional não deixa passar despercebido este movimento e, assim, cria os órgãos que vão controlar as mensagens veiculadas pelos meios de comunicação de massas: “o espaço de atuação das empresas privadas encontra-se, assim, delimitado pelos critérios que orientam as atividades do Estado autoritário”. (ORTIZ, 2006, p.86)

Muitas vezes, alguns interesses particulares são prejudicados, mas, na medida em que o setor privado de comunicações opta por veicular um discurso que contribua com aquela ideologia, os ganhos poderão ser grandes. Não é sem merecimento que a Globo se tornou um dos maiores conglomerados de telecomunicações do mundo, tendo sido, inclusive, um dos principais atores do projeto de integração nacional do governo militar, com sua programação em rede, atingindo progressivamente todo o território brasileiro.

Não faz parte dos nossos objetivos, aqui, fazer um apanhado extenso das políticas públicas de cultura implementadas pelos diferentes governos que se sucederam a partir do Estado Novo. O que mais nos importa é refletir sobre o fato de que as políticas culturais mais abrangentes foram historicamente realizadas pelos governos autoritários e tiveram na atuação de técnicos – os homens de cultura – um dos pilares básicos de sua existência. O autoritarismo, aliado à ausência e à instabilidade, faz parte daquilo que Rubim (RUBIM, 2008, p.52) denominou de “tristes tradições”, que marcam a história das políticas de cultura no Brasil.

Os governos que se seguiram à ditadura são marcados, segundo Rubim, pelas ambigüidades (RUBIM, 2007b, p.23). Era de se esperar que a criação de um ministério

específico para a área, no governo Sarney, em 1985, pudesse, pela primeira vez na história brasileira, ajustar as políticas culturais às práticas democráticas, mas não foi bem isso o que aconteceu. Os rumos da política cultural foram atingidos por um grau de instabilidade muito grande, que se traduziu no revezamento constante entre os mandatários da cultura no país. Entre os governos Sarney (1985-1989) e Itamar Franco (1992-1994), foram nove comandantes em dez mandatos – José Aparecido foi duas vezes ministro de Sarney.

Isto sem falar no governo Collor (1990-1992), que promoveu um verdadeiro desmanche da estrutura governamental na área da cultura. Extinguiu o ministério, criando em seu lugar uma secretaria e encerrou as atividades de diversos órgãos estatais importantes. Esse curto período de governo inaugurou, no Brasil, a política cultural neoliberal, que seria aprofundada, posteriormente, durante os mandatos de Fernando Henrique Cardoso, transformando políticas públicas de cultura em distribuição de incentivos fiscais, privilegiando sempre o mercado no que diz respeito ao desenvolvimento cultural. Sobre a lógica de intervenção que preside esse período, baseada na renúncia fiscal do Estado em favor da iniciativa privada, Albino Rubim afirma:

A lógica das leis de incentivo torna-se componente vital do financiamento à cultura no Brasil. [...] cada vez mais o recurso utilizado é quase integralmente público, ainda que o poder de decisão sobre ele seja da iniciativa privada. A predominância desta lógica de financiamento corrói o poder de intervenção do Estado nas políticas culturais e potencializa a intervenção do mercado, sem, entretanto, a contrapartida do uso dos recursos privados, nunca é demais lembrar. (RUBIM, 2007b, p.25)

É no surgimento desse mercado tão reverenciado pela política cultural do neoliberalismo que vamos nos concentrar agora, para tentar examinar em que medida se tornou possível o surgimento de uma concepção que atribui não só ao Estado, mas também às instituições da sociedade civil a capacidade de produzir políticas culturais.

Quando Adorno e Horkheimer desenvolveram o conceito de indústria cultural, em 1947, o que estava em jogo era a percepção de que o capitalismo finalmente tinha conseguido se apropriar do domínio do simbólico, mas agora não apenas no que diz respeito à sua distribuição como também no que se refere à sua produção. Neste sentido, a cultura não é somente transformada em mercadoria no momento de sua possível chegada ao mercado, mas ela já é produzida a partir dessa lógica, ou seja, da necessidade de sua absorção pelo mercado.

É nesta época que surge a UNESCO, órgão vinculado à ONU, que tem como uma de suas principais preocupações, na esteira da devastação promovida pela segunda grande guerra, a busca do entendimento entre os povos, por intermédio não apenas de acordos econômicos ou políticos, mas através da solidariedade intelectual e moral da humanidade. Essa solidariedade seria alcançada, segundo Mariela Pitombo, pela “ênfase na preservação, intercâmbio e difusão do conhecimento e da informação, tendo na educação popular o meio ideal para acessar toda a base de conhecimento produzida pelos grupos humanos” (PITOMBO, 2007, p.116). Esse conceito iluminista de cultura apresentado inicialmente pela UNESCO irá se alargar nos anos 50, passando a cultura a abranger a idéia de identidade e, conseqüentemente, o respeito à diferença e a autonomia cultural das nações. É dessa época o slogan, lançado pelo órgão, e que se tornaria célebre: “a unidade na diversidade”.

Na década de 60, o avanço do capital sobre o domínio da cultura já permite o aparecimento dos primeiros estudos a respeito dos impactos do mercado cultural sobre a economia. Em 1965, contratados pela Fundação Ford, os economistas William Baumon e William Bowen fizeram um estudo sobre o setor de teatros e apresentações ao vivo na Broadway. O resultado da pesquisa, publicado em 1969, sobre o título de *Performing arts: the economic dilemma*, é considerado hoje o precursor nos estudos do que veio a se transformar no campo de estudos denominado Economia da Cultura. Segundo Ana Carla Fonseca Reis, que escreveu o primeiro manual editado no Brasil sobre economia da cultura (REIS, 2007), os autores da pesquisa concluem pela necessidade de subsídios públicos para o setor, mas isso não é importante para nós, no momento. O que importa reter é que, durante todo o século XX e, de forma cada vez mais intensa a partir dos anos 40, no pós-guerra, o mundo vem assistindo a grandes transformações na produção e circulação dos bens simbólicos. O sistema se torna definitivamente mundial.

É justamente neste período, que vai da segunda metade dos anos 40 até o final dos anos 60, em que o Estado democrático brasileiro não realiza grandes projetos no campo da política cultural, que a nossa sociedade civil assiste a um grande desenvolvimento em todas as áreas da cultura – teatro, artes plásticas, arquitetura, música, cultura popular, literatura, etc. (RUBIM, 2007b, p.18). Algumas dessas manifestações culturais podem perfeitamente ser entendidas como o resultado de um processo contínuo de expansão transnacional da cultura dentro do contexto industrial de produção. O que é, por exemplo, a bossa-nova senão o resultado do desenvolvimento da indústria fonográfica mundial, que permitiu aos músicos desse movimento tomar contato íntimo

com as produções jazzísticas norte-americanas e, a partir daí, recriar o samba? E o que dizer do projeto tropicalista, que levantava explicitamente a bandeira da mistura cultural, resumida na canção *Geléia Geral*, de Gilberto Gil e Torquato Neto? Qual era afinal o cerne de toda a polêmica gerada quando os tropicalistas se apresentaram, em alguns dos históricos festivais de música da década de sessenta, utilizando uma linguagem artística pop internacional, simbolizada pelos instrumentos elétricos utilizados nos arranjos das canções? A discussão ali era sobre a cultura nacional e as negociações que esta cultura vinha, já desde algum tempo, mantendo com o sistema cultural mundial.

O que estamos afirmando aqui é que, independentemente do grau em que isso tenha acontecido naquela época, é durante os anos 50 e 60 que o Brasil começa a se integrar, de forma definitiva, no circuito mundial de produção e distribuição de cultura, completando esse ciclo de integração nos anos setenta, quando, de acordo com Ortiz, “o mercado brasileiro adquire, assim proporções internacionais; em 1975 a televisão é o nono mercado do mundo, o disco, o quinto em 1975, e a publicidade o sexto em 1976” (ORTIZ, 2006, p.84). Isto nos leva de volta às análises de Yúdice (2006) sobre as transformações que levam o capitalismo a se tornar, no entender daquele autor, um sistema no qual a cultura assume uma posição cada vez mais central. A crescente transversalidade da cultura em relação às demais esferas da vida social acabou por engendrar o surgimento de idéias relacionadas ao desenvolvimento cultural, cidadania cultural e política da diferença. O exercício de uma cultura, entendida como sentimento de pertença, passou a ser, cada vez mais, uma condição necessária para a formação da cidadania.

É nesta época que o mundo assiste, pela televisão, aos acontecimentos que marcaram o surgimento da chamada política das identidades. A luta pelos direitos civis nos EUA, o despertar do movimento feminista, o maio de 68, a *good trip* dos *hippies*, o *rock'n'roll* em sua explosão mundial, emprestando suas guitarras para os nossos tropicalistas e para os representantes do iê, iê, iê, todos esses grandes eventos foram marcados pela luta política no campo da cultura. Afirmção mútua de identidades e diferenças. Não podemos esquecer nesta relação, obviamente, o nosso CPC e outras entidades da nossa, à época, ainda tão frágil sociedade civil.

Eis que surge, no mundo ocidental, um novo tipo de movimento social. Não está diretamente vinculado à Grande Política, pelo contrário, na maioria dos casos a despreza. Segundo Stuart Hall, em que pesem os diferentes objetivos de cada um dos

movimentos que fazem parte da agitada década de 60, todos eles possuíam algumas características comuns, como a afirmação das dimensões subjetivas da política; a suspeita em relação às formas burocráticas de participação, e os partidos políticos estavam incluídos nessa definição; uma ênfase e uma forma cultural importante; e, finalmente, um forte apelo às questões de identidade. (HALL, 2005, p.44)

No Brasil, este novo tipo de movimento, que começava a dar os seus primeiros passos na década de 60, teve que esperar pela reorganização da sociedade civil, após os primeiros anos de ditadura militar. Mas hoje os movimentos que se apóiam na dimensão da cultura para realizar suas ações políticas são uma realidade no país. Não é à toa que George Yúdice (2006) vai buscar no Afro Reggae um exemplo de ação cultural como um recurso para a obtenção da cidadania e da justiça social, conforme relatamos no capítulo 2 deste trabalho.

Acreditamos que é justamente a emergência de movimentos desse tipo que contribui para o surgimento de uma visão, inclusive no meio acadêmico, de que políticas culturais são ações que podem surgir de todos os setores da sociedade e que não estão circunscritas aos limites das ações governamentais. Afinal, as organizações de que estamos falando reivindicam para si não apenas o direito ao consumo, mas a participação nesse mercado, na categoria de produtores. E, nessa categoria, alguns desses movimentos parecem pretender algo mais do que apenas participar do mercado da cultura. Parecem incluir em seus projetos uma dimensão antropológica, de longo prazo, que contribua para o desenvolvimento simbólico do seu público-alvo, no sentido em que essa dimensão foi analisada por Isaura Botelho (2001), em trabalho que comentaremos mais adiante.

4.3 NOVOS ENFOQUES

É de acordo com este ponto de vista que prosseguiremos, agora, trilhando o caminho que vai nos permitir apresentar o conceito de políticas culturais com o qual trabalharemos e que não pode deixar de levar em conta essas tramas nas quais se envolve uma parte da nossa sociedade civil.

De acordo com Ana Carla Fonseca Reis,

O conceito de política cultural foi introduzido em 1969 pela Organização das Nações Unidas para Educação, Ciência e Cultura (Unesco), quando propôs aos governos que reconhecessem explicitamente as ações culturais como intrínsecas às suas políticas públicas. Desde então um número sem fim de

livros, seminários e debates, buscou delimitar o que se entende exatamente por política cultural. (REIS, 2007, p.139)

Em primeiro lugar, é interessante ressaltar o vínculo que os formuladores desse conceito estabelecem entre ação cultural e política pública. Ainda que a idéia de política pública esteja aqui diretamente relacionada com a ação governamental, é de se notar, na formulação, a idéia de que a ação cultural tem um caráter fundamentalmente público. Em segundo lugar, é preciso estabelecer que mesmo que se tenha produzido um “número sem fim de livros, debates e seminários” sobre o assunto, a produção, no que se refere às questões mais teóricas e conceituais relacionadas com o tema políticas culturais não é tão grande assim. Pelo menos é o que afirma Albino Rubim :

Raros são os textos preocupados, por exemplo, com a teorização e a definição de políticas culturais. Na biblioteca nacional podem ser lembrados os textos de Teixeira Coelho e Alexandre Barbalho, que se voltam especialmente para a definição do conceito de políticas culturais. (RUBIM, 2007a, p.140)

O texto de Alexandre Barbalho, na sua tentativa de “[...] elaborar uma definição afinada com a prática e com a pesquisa, no que diz respeito às políticas de cultura em curso nos dias de hoje” (BARBALHO, 2004, p.35), toma como ponto de partida uma análise crítica do conceito apresentado por Teixeira Coelho em seu *Dicionário crítico de política cultural*. Segundo Barbalho, o verbete que se refere definição de políticas culturais apresenta duas dificuldades fundamentais. Essas dificuldades estão contidas logo na primeira frase que dá início à formulação do conceito, na qual política cultural é apresentada como uma “ciência da organização das estruturas culturais.” (BARBALHO, 2004, p.35)

Barbalho, em primeiro lugar, contesta o estatuto de ciência atribuído à política cultural. Na sua opinião, “a política cultural é o conjunto de intervenções e práticas discursivas no campo da cultura, e essas intervenções não são científicas, na medida em que política e cultura não são sinônimos nem se confundem com ciência.” (BARBALHO, 2004, p.35).

Em segundo lugar, Barbalho afirma que Teixeira Coelho, ao relacionar políticas culturais com a “organização das estruturas culturais”,

[...] parece identificar política com gestão cultural, quando, na realidade, a primeira trata (ou deveria tratar) dos princípios, dos meios e dos fins norteadores da ação, e a segunda, de organizar e gerir os meios disponíveis para a execução destes princípios e fins. (BARBALHO, 2004, p.36)

Acrescenta ainda o autor que a gestão cultural faz parte da estrutura da política cultural, mas não a substitui, pelo contrário, deveria ser subsidiária desta. Outra crítica de Barbalho diz respeito ao fato de que, ao considerar a política cultural como uma estrutura, Coelho estaria imprimindo um caráter objetivista ao conceito, deixando de levar em conta o “fluxo dos símbolos significantes ou dos sistemas de significações que não se materializassem em programas de iniciativas ou intervenções no campo cultural.” (BARBALHO, 2004, p.37)

Concordamos com as colocações de Barbalho e acreditamos que elas contribuem fortemente para tornar mais preciso o conceito de política cultural. Mas nosso interesse, no momento, não está tanto nas divergências formuladas por esse autor em relação à contribuição de Coelho, quanto num ponto muito importante em que ambas as formulações estão de acordo. Este ponto reside no fato de que os dois autores crêem que a política cultural não está limitada à intervenção estatal. Barbalho, pelo menos, é bastante enfático ao comentar sobre uma possível discordância dos pesquisadores da área em compreender as intervenções não estatais na cultura como possíveis políticas culturais:

Uma última questão que gostaria de acrescentar nesse nosso percurso em torno do conceito de política cultural é a possibilidade de que alguns pesquisadores discordem de se compreender intervenções não-estatais na cultura como política cultural. Creio que, nestes casos, há uma visão estreita do significado de público, entendido como sinônimo de Estado. Esta igualdade estabelecida entre Estado=público nega a existência da esfera pública e é particularmente complicada quando se refere à cultura e a política. A primeira por ser um documento simbólico social, pois não é possível lidar com um bem cultural e não remetê-lo à coletividade, a segunda, em seu sentido originário e amplo (politikós), também se refere à dimensão coletiva da vida humana. Nesse sentido, pode-se afirmar que uma política cultural é duplamente pública. (BARBALHO, 2004, p.40).

Nesse sentido, as formulações de Coelho e Barbalho estão muito próximas, diríamos mesmo que são tributárias do conceito formulado por Nestor Canclini, que tem sido utilizado como ponto de partida para algumas discussões sobre o tema (BAYARDO, 2007; RUBIM, 2007a), assim como está subjacente em diversos outros trabalhos e que tomaremos de empréstimo como nosso, a partir de agora, em nossa busca por tentar verificar a abrangência da ação cultural de movimentos como o *hip hop* – particularmente, a CUFA.

O conceito formulado por Canclini diz:

Los estudios recientes tienden a incluir bajo este concepto al conjunto de intervenciones realizadas por el estado, las instituciones cívicas y los grupos comunitarios organizados a fin de orientar el desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales de la población y obtener consenso para un tipo de orden o transformación social. (CANCLINI, 2001, p.65)

Utilizaremos este conceito como ponto de partida para a discussão sobre políticas culturais pelas seguintes razões: em primeiro lugar, porque entendemos estar implícita aqui uma noção de cultura que se refere a padrões de significados incorporados em símbolos, o que pode ser verificado quando Canclini afirma que uma política cultural tem como uma de suas características “orientar el desarrollo simbólico”. Este conceito amplo de cultura é que fundamenta o desenvolvimento desta pesquisa, conforme foi explicitado no capítulo 2, quando apresentamos o conceito formulado por Geertz (1989) e suas implicações metodológicas; em segundo lugar, porque essa definição contém, também, em sua elaboração, a idéia de cultura como um recurso, algo que permitiria “obtener consenso para un tipo de orden o transformación social”, aproximando-se muito do conceito de Yúdice (2006), que traz uma idéia fundamental para este trabalho, na medida em que estamos supondo que o movimento *hip hop*, ao produzir cultura, faz dela mesma um instrumento de transformação social; e, finalmente, porque o conceito de Canclini, que, conforme ele mesmo afirma, reflete o resultado dos estudos recentes sobre políticas culturais, inclui como agentes dessas políticas não somente o poder público representado pelo Estado, mas também as instituições cívicas e os grupos comunitários organizados, como é o caso das organizações *hoppers* a que nos referimos tanto.

As políticas públicas de cultura, entendidas a partir desta ótica, precisam levar em consideração as dimensões em que se apresenta a cultura: a antropológica e a sociológica. Segundo Isaura Botelho (2001), o entendimento, por parte dos formuladores de políticas, de como funcionam essas duas dimensões, é fundamental para o estabelecimento das premissas que serão a base das estratégias de suas políticas, o que, afinal será determinante para o sucesso, ou não, das políticas culturais.

Botelho descreve a dimensão antropológica da seguinte maneira:

Na dimensão antropológica a cultura se produz através da interação social dos indivíduos, que elaboram seus modos de pensar e sentir, constroem seus valores, manejam suas identidades e diferenças e estabelecem suas rotinas. [...] aqui se fala de hábitos e costumes arraigados, pequenos mundos que envolvem as relações familiares, as relações de vizinhança e a sociabilidade num sentido amplo, a organização dos diversos espaços onde se circula

habitualmente, o trabalho, o uso do tempo livre, etc. (BOTELHO, 2001, p.3-4)

Nessa dimensão, segundo a autora, as intervenções de política cultural são mais complexas de se realizar, porque se trata de transformar hábitos arraigados, intervir em espaços simbólicos que estão estabelecidos historicamente. Aqui, a questão não se resume apenas a garantir o acesso aos bens culturais. Significa tentar interferir na forma pela qual o público que será objeto da política se relaciona cotidianamente com os bens culturais acima citados. A dimensão antropológica da cultura, não é, segundo Botelho, objeto de ação exclusiva da área governamental responsável pela cultura. Pelo seu caráter amplo, “ou ela é uma diretriz global de governo, ou não poderá existir efetivamente como política específica.” (BOTELHO, 2001, p.10)

A dimensão sociológica, por sua vez, se refere justamente à forma de organização do campo da cultura, que passa pela criação, formação, difusão e consumo. Isaura Botelho a define da seguinte maneira:

Por sua vez, a dimensão sociológica não se constitui no plano do cotidiano do indivíduo, mas sim em âmbito especializado: é uma produção elaborada com a intenção explícita de construir determinados sentidos e de alcançar algum tipo de público, através de meios específicos de expressão. Para que essa intenção se realize, ela depende de um conjunto de fatores que propiciem, ao indivíduo, condições de desenvolvimento e aperfeiçoamento de seus talentos, da mesma forma que depende de canais que lhe permitam expressá-los. (BOTELHO, 2001, p.4-5)

Ou seja, é nessa dimensão que a produção cultural assume a sua existência mais concreta, porque se refere a um campo de produção – no sentido em que Bourdieu o utiliza – onde circulam os criadores, produtores, os organizadores e o público consumidor. É neste terreno que se pode mais claramente, estabelecer estratégias de política cultural que determinem objetivos e metas, meios e recursos para atingi-los e o público-alvo com que se pretende trabalhar.

No entanto, as dimensões antropológica e sociológica da cultura caminham juntas. É pelo fato de que possuem uma visão geral de mundo que os mais diversos grupos sociais se comportam desta ou daquela maneira diante dos bens culturais que estão no mercado. As cada vez mais diferentes tribos que compõem a sociedade adquirem estéticas e gostos a partir da posição que ocupam na esfera social. As condições de classe, gênero, etnia e todas as outras a que poderíamos nos referir, são, em grande medida, fatores importantes nas preferências culturais. A não observação

destes fatores pode levar à implementação de políticas culturais que não cumpram seus objetivos fundamentais, como fica claro no exemplo dos primeiros planos nacionais de cultura do governo francês, apresentados por Isaura Botelho no texto que estamos comentando.

A partir de 1961, na França, a cultura passa a fazer parte do plano nacional de metas. Definida a premissa política de que a intervenção do estado deveria entender como parte fundamental do desenvolvimento cultural a promoção da democratização da cultura, os franceses inauguraram uma série de pesquisas institucionais sobre o setor, sua estrutura e organização, pesquisas que vêm sendo realizadas periodicamente desde aquela época. A idéia básica era mapear o cenário para entender de que maneiras o acesso das classes populares à cultura erudita vinha sendo obstaculizado. Acreditando que o problema do acesso estava principalmente vinculado à má distribuição ou ausência de espaços culturais, bem como aos preços, que poderiam desestimular o interesse, o Estado francês apostou, em termos de consumo cultural, na política de subvenções e na redistribuição daqueles espaços.

Ocorre que uma das pesquisas periódicas citadas acima, agora realizada em 1989, quase trinta anos depois da execução dos primeiros planos de cultura, contestou a hipótese de que a política cultural francesa tivesse promovido até aquele momento, de fato, uma democratização da cultura: “os resultados da pesquisa foram de encontro a essa suposição, mostrando que as barreiras simbólicas eram o fator preponderante, impedindo que novos segmentos da população tivessem acesso à oferta da cultura ‘clássica.’” (BOTELHO, 2001, p.24)

Ou seja, o acesso das populações desejadas pela política não aumentou significativamente, porque o interesse cultural das classes a serem beneficiadas pelas intervenções passava ao largo da produção ofertada. A dimensão antropológica da cultura, neste caso, falou mais alto. Os hábitos e gostos são construídos no longo prazo. A simples oferta de uma produção cultural que se supõe ser a adequada pode não atingir – como parece ter sido o caso da política cultural francesa – aqueles que, inclusive, já possuem demandas culturais que não incluem essas ofertas. Segundo Botelho:

[...] a democratização da cultura repousava sob dois postulados implícitos: só a cultura erudita merecia ser difundida; e bastaria o encontro entre o público – considerado de forma indiferenciada – e a obra para que houvesse uma adesão. Ou seja, isto foi feito sem serem considerados o contexto sociológico e as barreiras simbólicas que envolvem as práticas de natureza artística e cultural. Esperava-se que, por meio de uma ação enérgica, “democrática” e tão bem engendrada, o acesso desse público estaria garantido. Entretanto, o

problema maior aqui foi o desconhecimento do que é realmente uma população [...] (BOTELHO, 2001, p.27)

Hoje, segundo a autora, a expressão “democratização da cultura” vem sendo substituída pela idéia de democracia cultural, que consiste basicamente em as políticas culturais fornecerem os meios para que se desenvolvam as mais variadas formas de expressão cultural: “não se trata de colocar a cultura (que cultura?) ao alcance de todos, mas de fazer com que todos os grupos possam viver sua própria cultura.”(BOTELHO, 2001, p.27)

Essa concepção, que fundamenta suas ações no reconhecimento da diversidade cultural, não pode perder de vista o caráter político subjacente à idéia de que todos têm o direito de viver a sua própria cultura. Em todas as suas dimensões, a cultura é vivida – poderíamos também dizer, produzida e consumida – na esfera pública da sociedade. Como “um documento simbólico”, conforme as palavras de Barbalho citadas acima, a cultura tem seu *locus* no âmbito público. A luta pelos espaços onde vão acontecer a produção e o consumo daqueles documentos é uma luta política. Nesse sentido, podemos compreender quando, citando McGuigan, Barbalho afirma que por política cultural se entende não apenas as ações concretas, mas, a partir de uma concepção mais estratégica, “o confronto de idéias, lutas institucionais e relações de poder na produção e circulação de significados simbólicos. (BARBALHO, 2004, p.37)

Dentro desta perspectiva, que alia a afirmação da importância da diversidade cultural no contexto contemporâneo à percepção de que os espaços onde esta diversidade se apresenta são o resultado de ajustes e negociações políticas, muitos autores vêm tentando demonstrar que a formulação de políticas públicas de cultura precisa levar em conta esses elementos e mais, precisa considerar também o fato de que as tribos culturais não estão à espera do governo para começar a produzir e consumir sua cultura.

A pesquisadora Anita Simis, no texto em que busca analisar as políticas culturais no Brasil a partir da perspectiva do seu caráter público, entendido aqui como um direito de todo cidadão, afirma que:

No Estado democrático, o papel do Estado no âmbito da cultura não é produzir cultura, dizer o que ela deve ser, dirigi-la, conduzi-la, mas sim formular políticas públicas de cultura que a tornem acessível, divulgando-a, fomentando-a, como também políticas de cultura que possam prover meios de produzi-la, pois a democracia pressupõe que o cidadão possa expressar sua visão de mundo em todos os sentidos. (SIMIS, 2007, p.135)

Embora acreditemos, com Rubim, que o Estado, por intermédio do seu corpo de funcionários especializados, produz, inevitavelmente, cultura, na medida em que atua no espaço cultural e se relaciona com os agentes que integram o sistema, formulando políticas (RUBIM, 2007a, p.158), pensamos que a autora mencionada se alinha com a idéia de que um dos fundamentos das políticas públicas de cultura deve ser a promoção das diversidades.

Outra autora que manifesta sua opinião a respeito do assunto é Lia Calabre. Num texto em que faz um balanço histórico das relações entre Estado e cultura, no que se refere às políticas culturais, bem como busca apresentar suas considerações acerca do papel que devem cumprir essas políticas, Calabre referenda a idéia de que “uma política cultural atualizada deve reconhecer a existência da diversidade de públicos, com as visões e interesses diferentes que compõem a contemporaneidade” (CALABRE, 2007, p.99). A autora vê como uma possibilidade concreta de atuação do poder público, a aproximação com agentes culturais que vêm realizando projetos coletivos de “gestão pública”. Segundo Calabre, “os produtores, os agentes, os gestores culturais, os artistas, o público em geral, também vêm buscando formas de participar e de interferir nos processos de decisões no campo das políticas públicas culturais.”(CALABRE, 2007, p.101)

É por conta desse movimento que se observa no plano da luta pelo domínio do simbólico que Calabre sugere que um novo modelo de política cultural, que reconheça a necessidade de ampliação dos canais democráticos de participação, pode alcançar o que pretende juntando-se aos agentes que estão no processo: “um dos possíveis caminhos a serem seguidos nesse processo de construção de políticas de longo prazo é o do envolvimento dos agentes atingidos por tais políticas.” (CALABRE, 2007, p.100)

Será necessário deixar bastante claro, no entanto, que a concepção de política cultural que se defende aqui, leva em conta que as diversidades que se pretende promover estão, elas mesmas, situadas num terreno de lutas, no qual se dá o processo de dominação/subordinação cultural. As políticas que têm como norte a concepção acima devem ter clara em sua formulação a preocupação com a desigualdade social que subjaz à diversidade cultural. Nesse sentido, promover a diversidade significa implementar planos e ações que busquem mecanismos de afirmação para as culturas subordinadas. Alguns autores têm se preocupado em analisar os conflitos e negociações pelos quais essas culturas se relacionam com os padrões simbólicos hegemônicos.

Albuquerque Júnior, por exemplo, num texto em que, entre outras coisas, nos faz lembrar que as culturas de rua produzidas no país sempre se reproduziram nos interstícios das práticas culturais hegemônicas, afirma que a cultura popular, nos momentos em que foi utilizada para traduzir “o espírito da nação”, teve que se adequar aos projetos culturais de construção de uma identidade nacional, como bem pode ilustrar o exemplo do samba durante o Estado Novo. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007, p.69). A contemporaneidade trouxe, no entanto, com a crescente transversalização e mundialização da cultura, a necessidade de pensar a cultura a partir de novos paradigmas. Expressando um pensamento que vai ao encontro do conceito de culturas híbridas, de Canclini (2006), Albuquerque Júnior afirma que:

Nossas sociedades estão marcadas por numerosos processos de desenraizamento, onde falar de cultura de raiz ou de tradição se torna cada vez mais difícil e desatualizado. Vivemos processos claros de superação das fronteiras que antes pretensamente demarcavam os pertencimentos culturais. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007, p.75)

Certamente por conta do que foi exposto, Albuquerque Júnior também aposta em políticas culturais que tenham por pressuposto a promoção da diversidade. A idéia de diversidade implica, segundo ele, reconhecer a maneira contemporânea pela qual os processos culturais ocorrem, abrindo novas possibilidades para as manifestações culturais que surgem nas periferias das grandes cidades:

A cultura afro-brasileira, antes reclusa aos guetos e periferias das cidades, ou folclorizada nos salões e nas praças públicas sobre controle dos brancos, ganha cada vez mais autonomia e se coloca não apenas como expressão cultural e estética diversa, mas como expressão de diferentes concepções políticas e éticas que nascem das formas diferenciadas de ler a sociedade, que partem dos grupos minoritários e subordinados. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007, p.76)

Essa forma de pensar a ação cultural dos grupos subordinados, profundamente relacionada com a crescente culturalização da economia abre, conseqüentemente, espaços para que se estabeleçam as possibilidades de sua ação como forma de interferência também nas esferas de construção da cidadania, por intermédio da inserção no mercado de trabalho que a cultura oferece.

Quando se pensa em cultura sob a ótica de sua função como um elemento importante na promoção do desenvolvimento, ou seja, quando se pensa na produção cultural como um dos elementos nada desprezíveis na composição da economia

nacional, também se afirma a importância das ações dos grupos culturais que atuam na área cultural. O trabalho de Joanildo Burity mostra o papel que é atribuído à cultura nos projetos de desenvolvimento, não somente pelo fato de que “[...] os projetos de desenvolvimento serão tanto mais eficazes nos contextos locais quanto mais respeitarem e dialogarem com a cultura do lugar” (BURITY, 2007, p.58), como também pelo fato de que a produção cultural ocupa cada vez mais destaque na produção econômica como um todo, sendo assim um elemento constituinte a levar em conta nas estratégias de desenvolvimento econômico.

É nos dois sentidos que Burity aborda a ação dos movimentos culturais:

De outro lado, divulga-se a idéia de que uma das maneiras de promover inclusão social é estimulando a emergência de grupos culturais a partir do local [...] e profissionalizar esses grupos, integrando-os no mercado e fazendo com que através dessa integração essas pessoas saiam da condição de exclusão, de marginalidade, etc. (BURITY, 2007, p.60)

Embora concordemos com as afirmações do autor sobre a necessidade de o poder público estimular o surgimento de grupos culturais que contribuam para o processo de inclusão social, assinalamos que, independentemente de qualquer estímulo, esses grupos vêm surgindo e agindo, como é o caso do movimento *hip hop*, que nos parece ter sido retratado acima pelas palavras de Albuquerque Júnior, quando se refere ao fato de que, em sua opinião, algumas fronteiras étnicas vêm sendo removidas, graças à atuação política dos negros no Brasil (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007, p.76). Albuquerque Júnior expressa também, de forma um tanto pessimista, no nosso entender, sua preocupação com o futuro do *rap* e do *hip hop* nos perigosos caminhos pelos quais a luta no campo cultural pode levá-lo: “talvez em pouco tempo o *rap* e o *hip hop* tornem-se expressões da identidade nacional, quando forem finalmente domados em sua diferença e capacidade de questionamento.” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007, p.76).

Embora essa seja, de fato, uma circunstância a que os movimentos sociais desse tipo estão expostos, não faz parte do interesse deste trabalho lidar com estas questões no momento. George Yúdice (2006) aborda o assunto, quando fala a respeito das contradições relativas ao processo de “*onguização* da cultura” e essas contradições serão assunto fundamental da pesquisa que pretendemos realizar como continuação deste trabalho. Mas, nosso interesse, no momento, é, pelo contrário, demonstrar aqui que esses movimentos estão produzindo as suas diferenças culturais e essa produção está suportada por uma capacidade de questionamento da sociedade como um todo, o

que se traduz em concepções de mundo que implicam ação política e, em última análise, políticas culturais.

No entanto, nossas pretensões de verificar se a Central Única das Favelas (CUFA), entidade vinculada à rede de produção e difusão cultural conhecida e reconhecida pelos seus próprios membros como movimento *hip hop*, faz política pública de cultura, precisam estar referenciadas não somente em conceitos que definam política cultural. Necessitamos, para além disso, de instrumentos que possam delimitar, enfim, o que Albino Rubim (2007a, p.140) define como “o território de pertença das políticas culturais.”

Rubim, buscando delimitar o território de pertença das políticas culturais, descreve as dimensões analíticas que entende serem inerentes a esse campo de ação. São elas: 1) uma noção de política; 2) um conceito de cultura; 3) formulações e ações desenvolvidas ou planejadas; 4) objetivos e metas; 5) delimitação e caracterização dos atores das políticas; 6) a elucidação dos públicos pretendidos; 7) os instrumentos, meios e recursos acionados; 8) os momentos acionados do sistema cultural; 9) as interfaces pretendidas e acionadas; 10) o grau de sistematicidade das políticas. (RUBIM, 2007a, p.148-157). Segundo o autor, qualquer estudo que se pretenda sério sobre políticas culturais deverá levar em conta o grau de articulação que as políticas concretas possuem entre esses elementos. A inexistência de alguns desses elementos nas políticas realizadas, bem como a ênfase dada em alguns deles poderá definir o caráter e a abrangência de uma política cultural.

É dentro deste quadro analítico, portanto que pretendemos investigar a hipótese de que as ações realizadas pela CUFA podem ser tratadas como ações de política de cultura. Trataremos, de forma mais acurada, das dimensões analíticas propostas por Rubim no capítulo 6 deste trabalho. Por enquanto, no próximo capítulo, examinaremos mais a fundo essa OSCIP, sua origem seus projetos, suas possíveis realizações e suas relações com outras instituições com as quais divide o espaço da cultura, sejam elas pertencentes à sociedade civil ou ao Estado.

Notas

1 Essa bibliografia está disponível em:

<http://www.cult.ufba.br/arquivos/bibliografias_politicasculturais_brasil_01maio06.pdf>

2 É o que pensam, por exemplo, ORTIZ, op.cit., p.85, e MICELI, op.cit., p.57.

5 CENTRAL ÚNICA DAS FAVELAS: POLÍTICAS DE CULTURA NAS RUAS?

5.1 QUESTÕES PRELIMINARES E VISTA PANORÂMICA

Pretendemos agora discutir as ações que a Central Única das Favelas (CUFA), vem realizando desde a sua fundação, com a intenção de relacioná-las posteriormente ao que Rubim (2007a) denomina de dimensões analíticas que entende serem inerentes às políticas culturais. Desta maneira, acreditamos ser possível estabelecer parâmetros através dos quais poderemos concluir a discussão que iniciamos neste trabalho e que se refere, conforme já foi observado algumas vezes anteriormente, às possibilidades do movimento *hip hop*, como produtora de políticas públicas de cultura e a possível abrangência dessa política.

Antes, porém, uma advertência. Quando nos referimos ao movimento *hip hop*, estamos sempre tendo em mente que esse é um universo bastante amplo, composto de associações nacionais, grupos regionais e locais e que inclui também a participação de grupos artísticos no processo de produção e divulgação da cultura, competindo no mercado de bens simbólicos, em todas as espécies de mídia. Isto implica dizer que esse universo não é, de forma alguma, homogêneo, pelo contrário. Conforme pudemos constatar no capítulo 3, mesmo as associações de *hip hop* que se declaram agentes no processo de afirmação e transformação da visão de mundo dos grupos excluídos socialmente, possuem concepções e formas de ação muito diversas. Por isso, neste trabalho, embora não possamos deixar de reconhecer o fato de que a CUFA é uma associação *hopper*, que tem como ponto de partida de suas ações o desenvolvimento dessa cultura, não pretendemos, aqui, fazer generalizações do tipo “o movimento *hip hop* faz política cultural”. Embora acreditemos ter motivos suficientes para pensar que sim, uma análise sistêmica desse tipo não faz parte do escopo deste trabalho. Nossa visão se dirige, aqui, para o particular. E o particular, neste caso, é verificar se a ação que a CUFA – entidade pertencente ao chamado movimento *hip hop* – realiza pode ser considerada política pública de cultura. Não estamos, portanto, fazendo um estudo de caso. Não pretendemos construir um sistema intitulado “movimento *hip hop*”, e a partir de então, verificar como se apresenta um de seus elementos. O caminho que pretendemos construir é inverso. Analisaremos as formulações e ações da CUFA como um primeiro elemento para tentar, talvez em trabalho posterior, ampliar para um

espectro social mais amplo as conclusões que pudermos apresentar aqui. Pois vamos a isso.

A CUFA foi fundada em 1998, no Rio de Janeiro e desde então vem desenvolvendo suas ações culturais e ampliando o seu raio de ação, atuando em diversos estados do país. Alcançou, no entanto, a grande mídia nacional a partir de 2006, por intermédio de um dos seus fundadores e membro mais famoso, MV Bill, quando o programa Fantástico, da rede Globo de televisão, levou ao ar uma série documentária intitulada “Falcão: os meninos do tráfico”, realizada por ele e Celso Athaide, também fundador da organização.

A série trazia a história de 17 adolescentes que serviam ao tráfico de drogas nas favelas do Rio de Janeiro. Entre o início e o final da realização do documentário, 16 das crianças entrevistadas morreram e o único adolescente que sobreviveu estava preso.

O filme causou verdadeira comoção nacional e, em entrevista ao Fantástico, MV Bill disse que gostaria que aquele trabalho contribuísse realmente para a conscientização da população e das autoridades a respeito dos problemas sociais decorrentes do tráfico de drogas, mas que tinha medo de que a exposição dele, Bill, em rede nacional, transformasse o problema em um grande espetáculo.

Depois desse episódio, a CUFA se tornou a associação de *hip hop* mais conhecida no Brasil, tendo inclusive realizado trabalhos e eventos em parceria com a rede Globo, o que provocou entre os *hoppers* temores e protestos que se referiam a um possível desvio dos objetivos fundamentais que uma associação como esta deveria perseguir. Sobre isso falaremos mais adiante, adiantando, porém que, segundo George Yúdice (2006), esta é uma das maiores complexidades inerentes às ações e políticas culturais realizadas por grupos da sociedade civil que se organizam em redes: manter o equilíbrio entre os seus objetivos declarados e as dificuldades de realizá-los plenamente, uma vez que as inúmeras negociações que ocorrem entre as associações e as demais entidades da própria sociedade civil e também do Estado, para que se obtenham recursos para tornar possíveis os projetos, podem, muitas vezes tornar inviáveis a realização daqueles objetivos.

Mas, o que nos importa agora é apresentar a CUFA. De acordo com o *site* da entidade, a CUFA surgiu a partir de reuniões de jovens das favelas do Rio de Janeiro, particularmente a Cidade de Deus, com a seguinte missão: “Transformar as favelas, seus talentos e potenciais diante de uma sociedade onde os preconceitos de cor, de classe social e de origem ainda não foram superados.”¹

A essa declaração de intenções bastante abrangente, a entidade acrescenta alguns objetivos gerais e descreve algumas ações que possibilitariam a realização dos objetivos apresentados:

Desde 1998, a CUFA funciona como um pólo de produção cultural, e, através de parcerias, apoios e patrocínios, forma e informa jovens de comunidades, oferecendo perspectivas de inclusão social. [...] Além disso, promove, produz, distribui e veicula a cultura *hip hop* através de publicações, discos, vídeos, programas de rádio, shows, concursos, festivais de música, cinema, oficinas de arte, exposições, debates, seminários e outros meios.²

Apresentando-se como pólo de produção cultural que visa oferecer perspectivas de inclusão social, resta ainda à CUFA justificar a sua opção pelo *hip hop* como um recurso adequado às transformações que pretende implementar. Essa opção é justificada da seguinte maneira:

- 1) Porque é um movimento cujo gênero musical – o rap – [...] aponta para novos caminhos de percepção do mundo e da sociedade, incorporando a presença do negro e a tematização ampla da causa negra;
- 2) Porque é um movimento cultural, artístico, político e social que aproxima os jovens alijados de todos os mecanismos de emancipação, indicando formas criativas e alternativas de superar a segregação;
- 3) Porque tem conseguido informar a sociedade de sua relevância, [...] oportunizar a arte aos jovens e resgatar vários desses da iminência de vícios [...];
- 4) Porque as populações provenientes das periferias também têm voz e precisam ser ouvidas, enfim, participar enquanto atores sociais do espaço público, ou melhor, conquistar um espaço político;
- 5) Porque é uma expressão cultural que há vinte anos faz parte dos guetos brasileiros e que, mesmo sem a força da mídia, cresce e se fortalece a cada dia, provando que merece ser reconhecido e valorizado.³

Das declarações expostas acima é possível depreender alguns dados importantes para o desenvolvimento deste trabalho. Em primeiro lugar, a idéia de que o *rap* pode contribuir para a construção de uma nova percepção do mundo. Na verdade, os autores do texto acima estão tomando o particular pelo geral. Não é uma característica inerente ao *rap* a possibilidade de contribuir para uma transformação de percepções do mundo e da sociedade. Uma análise mais acurada sobre esse gênero musical nos levará a crer que nem sempre isso acontece. O *rap*, enquanto música de mercado, integrante da indústria cultural pode estar, a depender das circunstâncias, pelo contrário, muito afastado dessas características. O exemplo do *gangsta rap* norte-americano⁴ demonstra que é possível se utilizar dos elementos formais desse gênero para qualquer tipo de finalidade, inclusive para se veicular mensagens que perpetuam o *status quo*.

O que é, na verdade, importante reter sobre o primeiro item da declaração acima é que os *rappers* brasileiros – pelo menos aqueles que estão envolvidos com as

entidades que integram o movimento *hip hop* – apropriaram-se desse gênero musical com a finalidade de realizar uma transformação na visão de mundo daqueles que habitam as periferias e os guetos das grandes cidades. É o que Yúdice (2006) define como a utilização da cultura como um recurso.

Em segundo lugar, assim como todas as associações nacionais de *hip hop*, a CUFA afirma sua crença de que esse movimento é artístico e cultural, apresentando assim uma concepção de cultura que vem ao encontro das teses de autores como Canclini, que descarta as teorias que definem a cultura como algo que possa ser classificado a partir das denominações de alta cultura e cultura popular, apresentando o conceito de culturas híbridas, o que no campo artístico pode ser representado pelo surgimento dos gêneros impuros, que já nascem com a impossibilidade de se inserir nas classificações acima.

Em terceiro lugar, é importante destacar que, embora a CUFA assuma declaradamente um compromisso com a causa negra, sua atuação não se limita, pelo menos no que está escrito no texto acima, a essa causa. O compromisso da CUFA é com “os jovens alijados de todos os mecanismos de emancipação”, deixando claro que os problemas nos quais se pretende interferir estão relacionados a universo mais amplo do que as dificuldades geradas pelo preconceito racial.

Finalmente, a CUFA apresenta o *hip hop* como um movimento social e político, que busca interferir no espaço público, buscando superar a segregação racial e social, quando afirma que as populações da periferia precisam ser ouvidas, conquistando os espaços públicos.

A busca pela ocupação dos espaços políticos vem se ampliando significativamente desde a fundação da entidade. Hoje, a CUFA afirma que está representada em todos os estados da federação e no distrito federal, sendo que, em alguns desses estados, como Ceará, São Paulo, Rio de Janeiro, Maranhão, Mato Grosso, Mato Grosso do Sul, Santa Catarina, Minas Gerais, Pará, Rondônia e Rio Grande do Sul, a CUFA possui sedes na capital e em algumas cidades do interior.⁵

Os dois principais projetos desenvolvidos pela entidade, e que tomaram dimensão nacional, mobilizando todas as sedes brasileiras da CUFA, bem como abrindo caminho para a expansão das suas fronteiras em nível internacional são o Festival Hutúz e a Liga Internacional de Basquete de Rua (LIIBRA).

O Festival Hutúz⁶ foi criado em 2000, com a intenção de premiar os melhores trabalhos do ano na cena *hopper* nacional. De lá para cá, o festival vem se realizando

anualmente e tem como ponto culminante a entrega do prêmio Hutúz, que, entre 2000 e 2003, aconteceu no Teatro Carlos Gomes, no Rio de Janeiro e, a partir de 2004, no Canecão, na mesma cidade.

Durante todos esses anos, a premiação incluiu entre 12 e 15 categorias, como álbum do ano, DJ de grupo, veículo de comunicação, música do ano, personalidade do ano, destaque do *break*, destaque do grafite, revelação, *hip hop* ciência e conhecimento, entre outras. Esse festival é hoje considerado o maior evento artístico de *hip hop* da América Latina e, em 2009, em sua última edição, o evento premiará os melhores de cada categoria desde que o prêmio foi instituído⁷. A partir deste ano, o festival Hutuz será substituído pelo Festival RPB⁸ (*rap* popular brasileiro), que tem também alcance nacional, mas cujo foco está na revelação de novos talentos do *rap*. Haverá eliminatórias estaduais durante os meses de maio a setembro, cuja produção ficará a cargo das sucursais estaduais da CUFA, e os artistas premiados terão a oportunidade de se apresentar na festa de entrega do prêmio de comemoração de 10 anos e do Festival Hutúz.⁹

A Liga Internacional de Basquete de Rua (LIIBRA)¹⁰, por sua vez, tem sua origem a partir de 2001, quando a CUFA incentivou a realização de um torneio de basquete de rua como parte dos eventos alternativos paralelos ao festival Hutúz. O evento foi um sucesso e, no ano seguinte, estava criado o Hutúz Basquete de Rua:

Assim, no ano de 2002, a CUFA – que sempre viu no esporte uma grande ferramenta a ser utilizada para promover a auto-estima da população – criou o primeiro campeonato nacional de Basquete de Rua, o *Hutúz Basquete de Rua (HBR)*, que acontecia dentro do *Hutúz Rap Festival*, o maior evento de Hip Hop da América Latina. Equipes de 13 Estados brasileiros disputaram o torneio, que teve a duração de três dias.¹¹

A partir de 2005 foi criada a LIBBRA (Liga Brasileira de Basquete de Rua), que, desde então, passou a promover os campeonatos nacionais, que, diga-se de passagem, têm o apoio do Ministério da Justiça, por intermédio do PRONASCI. Existem, hoje, campeonatos estaduais em pelo menos vinte e quatro estados da federação e no Distrito Federal. Para o ano de 2009 está prevista a realização do primeiro campeonato mundial da modalidade e para isso foi fundada a liga internacional (LIIBRA), integrada por países como EUA, Hungria, Itália, Bolívia, Chile, Alemanha e, obviamente, Brasil.¹²

A CUFA criou ainda, através de concurso em nível nacional, uma seleção de basquete de rua intitulada Reis da Rua, que tem o objetivo de divulgar esse novo esporte, ministrando clínicas e seminários em todos os pontos do país. Os Reis da Rua

participaram ainda do Desafio Internacional de Basquete de Rua, em dezembro de 2008, na cidade de Barueri, São Paulo, uma partida transmitida pela rede Globo de televisão, contra a seleção chilena, vencendo por 24 a 17.¹³

É importante ressaltar que o basquete de rua, embora seja inspirado no *streetball* norte-americano, possui suas próprias regras. Conhecido também por 4x4, porque, diferentemente do basquete tradicional, onde há um quinteto titular e sete jogadores reservas, no basquete de rua jogam sete atletas, sendo quatro titulares e três reservas. A pontuação também não funciona da mesma maneira que no basquete tradicional. Além dos pontos atribuídos às jogadas em que a bola chega à cesta adversária, existe uma pontuação para jogadas de efeito, dribles espetaculares e assim por diante, instituindo-se assim, por definição, uma espécie de basquete-espetáculo, onde os eventos devem ser, sempre, acompanhados pelas manifestações mais tradicionais do *hip hop*, como o *rap*, o *break* e o grafite.

A CUFA possui também um núcleo de mulheres, o Maria Maria, que vem se organizando nacionalmente, havendo registro de ações em diversos estados do país. De acordo com o blog do núcleo, o Maria Maria busca congrega as mulheres da CUFA, “negras ou não” e seus objetivos são “organizar o discurso das mulheres das periferias, sobre tudo as jovens, para que elas possam se estimular e participar dos processos políticos de decisão e ocupação de espaço na sociedade.”¹⁴

A CUFA instituiu, em 2007, o prêmio Anú de Ouro, destinado a “identificar e reconhecer publicamente instituições, fundações, ONGs, empresas, indivíduos, governos, universidades, associações de moradores e etc., cujo trabalho para a busca do equilíbrio social e cultural se destaque, não só nas periferias do Brasil, mas para toda sociedade”. Para selecionar os contemplados, a CUFA criou uma comissão de 300 personalidades distribuídas nos 26 Estados e no Distrito Federal.¹⁵

Registre-se também que a CUFA, na grande maioria dos municípios em que está organizada, vem participando, como membro da sociedade civil, da organização dos Encontros Estaduais de Segurança Pública que antecedem à 1ª CONSEG (Conferência Nacional de Segurança Pública), que acontecerá no período de 27 a 30 de agosto de 2009, em Brasília, e propõe o debate amplo em torno da temática da segurança pública com a participação social, envolvendo atores direta e indiretamente envolvidos na área.¹⁶

Os projetos e ações acima mencionados são, digamos assim, a ponta de um iceberg cultural que funciona cotidianamente nas comunidades onde a CUFA possui suas bases

de atuação, através de projetos bastante diversificados. Descreveremos, a partir de agora, alguns desses projetos, que são desenvolvidos, na maioria das vezes em forma de oficinas, iniciando pela CUFA do Rio de Janeiro, sede principal da entidade e núcleo difusor de suas principais ações.

5.2 A CUFA EM *CLOSE-UP*

No Rio, a CUFA possui sedes no Complexo do Alemão, Nova Friburgo, Cidade de Deus e Viaduto de Madureira, desenvolvendo as seguintes oficinas:

- 1) CAPACITAÇÃO PROFISSIONAL: em Audiovisual(Cidade de Deus e Viaduto de Madureira), Gastronomia(Acari, Cidade de Deus, Complexo do Alemão e Madureira), Hotelaria (Cidade de Deus), Moda e Modelos (Madureira), Montagem e Produção de Espetáculos Teatrais (Cidade de Deus), Produção Cultural e Eventos (Cidade de Deus), Serigrafia (Complexo do Alemão e Madureira) e Vendas e Atendimento (Acari). Todas essas oficinas são realizadas em parceria com o Ministério do Turismo, com exceção da última, realizada em parceria com o Ministério do Trabalho;¹⁷
- 2) EDUCAÇÃO: nesta área, a CUFA/Rio realiza o projeto “Sala de Leitura”, que acontece em forma de oficinas realizadas na Cidade de Deus e no Complexo do Alemão. De acordo com o blog da “Sala de Leitura” do complexo do Alemão, “O Espaço Cultural da Cidade de Deus possui uma biblioteca comunitária com aproximadamente 300 títulos e 200 leitores cadastrados. Esse espaço realiza semanalmente atividades pedagógicas de incentivo à leitura, buscando a democratização desta e da linguagem escrita, assim como a divulgação de obras literárias dos diversos gêneros”¹⁸. Uma das atividades desenvolvidas pelo projeto “Sala de Leitura” na Cidade de Deus é o Banquete Literário, evento que acontece uma vez por mês nas praças dessa favela e que busca divulgar a importância da leitura para os jovens da comunidade¹⁹. No Complexo do Alemão, a “Sala de Leitura” está implementando, a partir de maio de 2009, em ação compartilhada com a oficina de *skate*, a elaboração, por parte dos alunos de um manual de *skate*;²⁰
- 3) ESPORTE: Basquete (Cidade de Deus e Complexo do Alemão), Futebol (Cidade de Deus e Complexo do Alemão), *Skate* (Cidade de Deus, Complexo do Alemão e Madureira) e Capoeira (Complexo do Alemão e Madureira);²¹

- 4) HIP HOP: Grafite (Cidade de Deus e Complexo do Alemão), *Break Masculino* (Cidade de Deus) e *Break Feminino* (Cidade de Deus);²²
- 5) INFORMÁTICA: nessa área, a CUFA criou, na Cidade de Deus e no Complexo do Alemão, os Telecentros, que desenvolvem oficinas buscando “o preparo e capacitação de jovens e adultos para o mercado de trabalho e elevar o nível e acesso ao conhecimento por meio da inclusão digital, abrindo a visão para um novo mundo informatizado e On-Line”²³. Algumas das oficinas: Clicando com a Terceira Idade (Cidade de Deus), Informática Educativa para Crianças de 3 a 5 anos (Complexo do Alemão) e Montagem e Manutenção de Microcomputadores (Cidade de Deus e Complexo do Alemão), esta última com a parceria do Ministério do Trabalho;²⁴
- 6) TEATRO: A Companhia de Teatro Tumulto é a responsável pelas atividades teatrais da CUFA na Cidade de Deus. Tem como objetivo declarado “ofertar novas telas e óticas para o teatro brasileiro. Reforçar os laços de cultura com a população de acesso restrito. [...] Promove(r) o intercâmbio cultural, por meio de mesas de relacionamentos, debates, encontros artísticos e governamentais, e marca sua presença na inserção sócio-cultural”²⁵. Para realizar estes objetivos, a Companhia promove, como parte de suas atividades cotidianas, oficinas de teatro para crianças (3 turmas), adolescentes (1 turma) e adultos (2 turmas).²⁶

Além dos projetos e oficinas relacionados acima, a CUFA/Rio promove, em conjunto com a Rede Globo de Televisão, o Canal Brasil e o BEAT98, o CINECUFA, um festival internacional que tem por objetivo democratizar a produção cinematográfica:

O CineCufa é um festival internacional de cinema que exhibe somente produções criadas por moradores e legítimos representantes das favelas. Não apenas das favelas do Brasil, mas das favelas do mundo. [...] Esta nova ordem estética e cultural nasce também da vontade e necessidade da periferia de ser protagonista de sua própria história e de expor seu ponto de vista, de retratar o mundo segundo sua própria ótica. [...] Com isso pretendemos valorizar cada vez mais as produções dos cineastas de favela, bem como fomentar a construção de uma identidade que passe a atuar mais fortemente no mercado cinematográfico.²⁷

Esse festival é realizado anualmente e a edição de 2009 acontecerá no Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio de Janeiro, com apoio cultural da Secretaria de Cultura do Estado e patrocínio da PETROBRAS e do Ministério do Turismo. Cabe ressaltar que a existência do CINECUFA somente é possível porque a entidade possui, desde o ano

de 2000 uma produtora de vídeo que viabiliza a produção dos artistas das favelas, produtora essa que faz parte do Núcleo de Áudio Visual da CUFA, que promove também oficinas de vídeo e cinema, tendo sua base na Cidade de Deus e atua em duas vertentes:

- Núcleo de Produção Audiovisual:

reúne **diretores, produtores, técnicos e roteiristas**, na maioria **formados pela própria** instituição, responsáveis pela **realização** de filmes, **vídeos** e peças **audiovisuais**.

- Curso de Audiovisual :

um dos maiores e **mais reconhecidos** projetos da CUFA, há **seis anos forma e capacita**, através de aulas, **atividades e palestras** com os mais **renomados profissionais** do mercado audiovisual.

O projeto **hoje** conta com **80 alunos**, e visa **estimular** o potencial **técnico, artístico e empreendedor** dos jovens, que passam a utilizar a **câmera** e os demais **equipamentos** da **tecnologia** audiovisual como **instrumento de expressão e reflexão crítica**. **Jovens capazes** de desenvolver uma **linguagem própria**, pautada pela **diversidade, qualidade e inovação**.²⁸

Ainda podemos mencionar a existência no Rio de Janeiro, de dois programas de rádio que veiculam a cultura *hip hop*. São eles o Voz da Periferia, transmitido diariamente pela emissora Roquete Pinto e o *Hip Hop* CUFA, transmitido pela rádio Furacão 2000²⁹. Esses são os principais projetos desenvolvidos pela CUFA/Rio, onde as atividades da entidade nascem e se desenvolvem. Mas a CUFA atua, conforme já foi dito, em forma de rede. Os projetos desenvolvidos no Rio de Janeiro são multiplicados pelos outros estados da federação, onde também são desenvolvidos projetos específicos, vinculados com a realidade de cada lugar. Veremos agora os projetos que estão em andamento na cidade de Brasília.

A CUFA/Brasília desenvolve, no momento, os seguintes projetos: Ação Periferia, Cine Periferia Criativa, Núcleo de Esportes e Lazer nas Cidades, Núcleo de Prevenção Comunitária e Voz Ativa.

O projeto Ação Periferia, que tem como parceira a Empresa Brasileira de Comunicação (EBC), consiste num programa semanal de rádio, veiculado pela Nacional AM e transmitido em rede nacional, que tem como objetivo divulgar a música negra e de mobilização social, além de revelar novos talentos artísticos: “O Ação Periferia divulga os talentos das comunidades. É um espaço para mostra de misturas musicais, diversidade cultural dos estados e novos talentos.”³⁰

O CINE PERIFERIA CRIATIVA é um dos projetos ligados à produção audiovisual que a CUFA tem fomentado. Consiste na realização de oficinas de audiovisual para jovens das periferias, em mostras itinerante de cinema nas cidades-

satélites e de um festival que, em 2008, aconteceu entre os dias 7 e 9 de novembro, no SESC de Ceilândia:

O Cine Periferia Criativa dá visibilidade as produções de periferia e cria uma alternativa, pois transforma os moradores de periferia em agentes do processo. É a oportunidade dos periféricos para expressarem suas visões e como um ser ativo nas mudanças da sociedade, colocar a parte que geralmente era deixada de lado, como o centro das atenções. O mundo já retratou a periferia. Chegou a hora de descobrir como a periferia retrata o mundo.³¹

Na área esportiva, a CUFA/Brasília, em parceria com o Ministério dos Esportes, está implementando um projeto que prevê a criação de dois núcleos de esporte e lazer, que serão a base de oficinas esportivas que se realizarão “no Guará (Futsal Feminino e Kung Fu), no Areal (Capoeira, Basquete de rua, Judô e Jiu Jitsu) e na Ceilândia (Basquete de rua, Judô e Jiu Jitsu)”. Segundo prevê o projeto, as atividades e oficinas deverão contemplar um público de faixa etária diversificada – de crianças a idosos – e atenderão cerca de 400 pessoas por núcleo.³²

Há ainda o NÚCLEO DE PREVENÇÃO COMUNITÁRIA, projeto realizado em parceria com o Ministério da Saúde e o EDUCAVIDA (Educando para a Vida) – organização não governamental que atua na área de saúde, na prevenção e combate às doenças sexualmente transmissíveis. Segundo a CUFA/Brasília, este programa contempla fundamentalmente três tipos de ação:

O atendimento direto no núcleo, um curso de formação de multiplicadores para fazer o trabalho de prevenção nas escolas e uma campanha de conscientização e distribuição de preservativos nas ruas em "áreas de risco". Espera-se que sejam atendidos cerca de 3000 jovens diretamente em todas as ações.³³

O projeto VOZ ATIVA, realizado durante o ano de 2008, e que teve apoio institucional da Secretaria Especial dos Direitos Humanos, é apresentado pela CUFA/Brasília da seguinte maneira:

Projeto de protagonismo juvenil que reuniu 08 grupos de rap de diferentes Regiões Administrativas do DF: Planaltina, Sobradinho, Recanto das Emas, São Sebastião, Santa Maria, Cidade Estrutural, Expansão do Setor O e Varjão. O hip-hop, aliado a oficinas temáticas voltadas para discutir direitos humanos e participação política, foi o método escolhido, por ser atual e presente no cotidiano dos jovens. O projeto durou oito meses e os jovens foram preparados para trabalhar com: produção / gravação musical e realização de atividades culturais, esportivas. Teve como produto final um SMD (Semi Metallic Disc) com nove faixas musicais acompanhado de uma revista ilustrando toda a produção.³⁴

O show de pré-lançamento da coletânea produzida aconteceu em 19 de dezembro de 2008, na Praça do Museu, em Planaltina e o CD já está sendo distribuído, gratuitamente.³⁵

A CUFA/Brasília participa, também, da Liga Nacional de Basquete de Rua (LIIBRA), citada acima, e o realizou o campeonato do Distrito Federal no mês de abril deste ano de 2009, classificando a melhor equipe – masculina e feminina – para a etapa nacional, que ocorrerá no Rio de Janeiro.³⁶

A etapa estadual do basquete de rua em Belo Horizonte, Minas Gerais, acontecerá, por sua vez, em julho de 2009, na cidade de Contagem e reunirá cerca de 18 equipes, representando diversas cidades do estado ³⁷. Para popularizar o basquete de rua a CUFA/BH criou a Caravana Basquete de Rua/*Hip Hop*, um grupo composto de aproximadamente 15 pessoas – jogadores, grafiteiros, dançarino, MC e DJ – que faz demonstrações em escolas, comunidades e cidades o interior mineiro.³⁸

Mas a CUFA/Belo Horizonte desenvolve também outros projetos, como, por exemplo, o Interação *Hip Hop*, que teve a sua terceira edição em 9 de novembro de 2008. Realizado em parceria com o Centro Cultural da Pampulha, o projeto consiste na realização de eventos que duram um dia inteiro e promovem oficinas, debates, palestras, mostra de vídeos e show de *rap*, sempre com a presença de alguma figura ilustre da cena *hopper* nacional. Segundo a CUFA/BH, “Cerca de 1200 pessoas participam das atividades durante o dia inteiro.”³⁹

A CUFA/BH também se juntou ao Governo do Estado, e realiza, por intermédio do programa FICA VIVO, oficinas de *rap* na região do Morro das Pedras:

O projeto visa a redução de homicídios e criminalidades nas periferias e favelas de BH. Cerca de 20 Alunos participam das oficinas formando 6 grupos de rap. Objetivo Principal é a gravação do CD Coletânea e criação do Centro de Referencia do *Hip Hop* no Morro Das Pedras. O CD esta em fase de produção em nível profissional. Performance de palco, inserção dos grupos formados na oficina na cena local do *Hip Hop*, interpretação de letras, oratória, conhecimento cidadão entre outros são algumas das ações desenvolvidas nas oficinas de rap da CUFA BH.⁴⁰

Também funciona, em Belo Horizonte, um núcleo de produção audiovisual, que trabalha tanto de forma independente, quanto em parceria com o governo, por intermédio do programa governamental FICA VIVO. Alguns dos vídeos produzidos pelo núcleo de Belo Horizonte estão disponíveis no site da CUFA/BH, sendo que um deles, o documentário **Você tem Identidade?** (2007, 12m), foi selecionado para o

CINECUFA 2008. Mas o mais importante é ressaltar que essa produção audiovisual está respaldada, como no caso das bases das entidades nos outros estados já citados, no trabalho cotidiano de formação, conforme se descreve abaixo:

O Audiovisual da CUFA-BH desenvolve trabalhos diversos na área de vídeo, realizando todo tipo de orçamento. Além de oficinas de produção na periferia sem custos para os alunos, realiza trabalhos profissionais na área institucional (publicitária e jornalística), coberturas e videoclipe. Um dos diferenciais do Audiovisual CUFA-BH é a inclusão de alunos avançados de suas oficinas na realização de trabalhos da equipe, o que possibilita a formação profissional de jovens que normalmente não teriam fácil acesso a este mercado de trabalho.⁴¹

Existem, ainda, projetos que prevêem oficinas de grafite, com o objetivo de:

[...] revelar o talento de jovens e adolescentes das comunidades periféricas, incluindo a oportunidade de ingresso no mercado de trabalho. Pode o projeto também oportunizar a criação de uma Associação de Grafiteiros que vai defender os direitos e o valor artístico do grafite, que é como a artes plásticas do movimento hip hop.⁴²

A CUFA também realiza trabalhos no Rio Grande do Sul. O projeto implementado mais recentemente consiste em oficinas de fotografia que serão realizadas em parceria com a Secretaria de Cultura do Estado, através do Programa de Prevenção à Violência (PPV). As oficinas terão como público-alvo, jovens de 9 a 14 anos e serão realizadas inicialmente nos municípios de Porto Alegre, Canoas, Novo Hamburgo, Alvorada e Passo Fundo, estendendo suas ações, em uma segunda etapa para Santa Cruz do Sul, Caxias do Sul, Pelotas e Santo Ângelo. O projeto tem o objetivo de servir como ferramenta para a abordagem das questões sociais locais, revelando, através da linguagem fotográfica, desenvolver um olhar crítico do jovem a respeito de sua comunidade, bem como formar multiplicadores sociais. O produto final do projeto será a realização de exposições fotográficas.⁴³

Em parceria com o Sport Club Internacional, a CUFA/RG vai, em 2009, desenvolver um projeto esportivo e cultural na região do Viaduto Imperatriz, que fica no centro de Porto Alegre. Essa região, que é hoje um ponto de tráfico de drogas e prostituição, deverá, depois de implementado o projeto, atender a cerca de 400 jovens em situação de risco.⁴⁴

No estado de São Paulo, a CUFA possui bases nas cidades de Santos, São Vicente, Piracicaba, Campinas, região do Vale do Paraíba e na capital. Na cidade de São Paulo, foi realizado, entre os dias 2 e 4 de outubro de 2008, a primeira edição do CINEPERIFA, evento similar aos projetos de audiovisual citados acima, que consistiu

numa mostra de produtos audiovisuais realizados por cineastas de favela, com representantes de São Paulo, Brasília, Cuba, Estados Unidos, entre outros. A mostra apresentou filmes de ficção, documentários e animações de curta, média e longa metragem e foi acompanhada de mesas de debates que discutiram as peculiaridades deste tipo de produção. O CINEPERIFA fez parte do Seminário Internacional de Ações Culturais em Zonas de Conflito (Antídoto), organizado em parceria pelo Itaú Cultural, Grupo Cultural Afro Reggae e a CUFA.⁴⁵

A CUFA/SP possui também uma equipe de basquete de rua que faz apresentações itinerantes, divulgando o esporte. Um dos instrumentos que facilitam essa divulgação é o manual do basquete de rua, produzido pela entidade. Em 2008, a equipe de basquete da CUFA/SP realizou clínicas em parceria com o SESC, no SESC da Vila Mariana (capital) e no SESC de Catanduva⁴⁶. Apresentou-se também na CASA (antiga FEBEM) de Jundiaí e realizou diversas clínicas, em parceria com a Secretaria Municipal de esportes da cidade de São Paulo, no evento denominado Virada Esportiva – segunda edição – que aconteceu em 15 de novembro de 2008, na marquise do parque do Ibirapuera. O ponto culminante das clínicas foi uma partida entre a equipe campeã dos torneios realizados no evento e a equipe da CUFA.⁴⁷

Na cidade de Campinas, ainda em São Paulo, a CUFA lançou o projeto A RUA É NOSSA, que consiste na criação de uma escola de dança que inclui as seguintes modalidades: dança de rua, ballet e dança contemporânea. As inscrições foram abertas a partir do dia 9 de fevereiro de 2009 e o projeto está sendo realizado em parceria com a ONG Eclipse Cultura e Arte, especializada nesta área.⁴⁸

Em Piracicaba, a CUFA anuncia, para o dia 16 de junho de 2009, com apoio de entidades como a G Produções, Rádio Circuito FM e ADESCUP (Associação Desportiva Social e Cultural de Piracicaba), o lançamento do projeto SÁBADO RIMADO, uma batalha de rimas no gênero *freestyle*, que deverá acontecer sempre aos sábados, na praça José Bonifácio. O *freestyle* é uma modalidade do *rap*, onde os *rappers* improvisam rimas, de forma semelhante ao repente nordestino, tentando vencer o “adversário” com as palavras rimadas.⁴⁹

Um estado onde a CUFA vem realizando ações importantes desde 2005, quando sua primeira base foi ali fundada, é o Ceará. Nesse estado, segundo Francisco Damasceno, o movimento *hip hop* não é recente. Já em 1984 se tem notícia dos primeiros bailes *funk* realizados pelos jovens da periferia da cidade de Fortaleza. (DAMASCENO, 2004). Uma das primeiras associações *hoppers* brasileiras, o

Movimento *Hip Hop* Organizado do Brasil (MH2O) foi fundado em 1989 e tem sua principal base localizada no Ceará. Talvez por conta dessa tradição *hopper*, a CUFA/CE, realiza alguns projetos dignos de nota, que descreveremos detalhadamente a seguir.

A CUFA/CE, que tem diversas bases em Fortaleza e está organizada também em Juazeiro e Sobral, apresenta como missão:

[...] formar e informar as pessoas na periferia, principalmente a juventude, oferecendo novas perspectivas de inclusão social por meio de atividades promovidas em educação, no esporte, na cultura, cidadania e meio ambiente, buscando contribuir para o seu desenvolvimento humano. Utilizando como forma de expressão maior o *Hip Hop*, a CUFA objetiva difundir estas atividades em linguagem própria para favorecer a conscientização das camadas da população menos privilegiada, elevando sua auto-estima de forma a organizar, incentivar e legitimar o discurso dessas comunidades. (DAMASCENO, 2004, p.33-34)

Os principais projetos em execução que pretendem viabilizar concretamente a missão proposta pela entidade são os seguintes:

- 1) ALIANÇA SOCIAL CONTRA O *CRACK*, que vem a ser uma ampla campanha informativa e preventiva, cujo objetivo geral é “contribuir para a prevenção do uso ilegal de drogas — prioritariamente o crack —, por jovens pertencentes a comunidades em situação de maior vulnerabilidade”. A campanha é implementada por ações específicas, que consistem na exibição de um vídeo documentário intitulado “Selva de Pedra: a Fortaleza Noiada”, acompanhada de mesas redondas sobre os impactos sociais do *crack*; pela produção do CD Selva de Pedra, coletânea que pretende mobilizar e articular os jovens da periferia; pela construção da “Rede social Aliança contra o Crack”, “objetivando agregar atores sociais para um amplo movimento de construção de alternativas de enfrentamento aos impactos sociais do crack”; e pela produção da publicação “Periferias na Aliança contra o Crack”, que servirá “como ferramenta pedagógica para informação e prevenção em relação às drogas de modo geral.”⁵⁰
- 2) SOLUÇÃO NA COMUNIDADE: FORMAÇÃO PRÁTICA DE NÚCLEOS DE MEDIAÇÃO. Este programa, que até junho de 2009 estava sendo desenvolvido nas comunidades de Trilhos e Lagamar, em Fortaleza, implica na realização de cursos de formação voltados para a solução pacífica de conflitos nas comunidades. O curso é realizado em três módulos e os formadores são recrutados entre defensores públicos, advogados, professores universitários e

promotores de justiça. O primeiro módulo é intitulado “Os Direitos Humanos perante os conflitos sociais”; o segundo módulo é intitulado “Noções de Direito”; e, finalmente, o terceiro módulo consiste na implementação do projeto “Pacificar”, que é uma ação da Secretaria de Reforma do Judiciário do Ministério da Justiça, incluída no PRONASCI-Programa Nacional de Segurança Pública com Cidadania, realizado no Ceará em parceria com a CUFA, cujo objetivo geral é:

[...] ampliar a mediação para comunidades mais atingidas pela violência e miséria, incentivando a cultura de paz e a auto-composição de conflitos, de forma a efetivamente contribuir para a sua diminuição e a da violência, a partir da auto-tutela.⁵¹

- 3) NA TELA DA FAVELA: mais um projeto que se inclui na rede de formação de profissionais na área de audiovisual. Segundo informa o *site* da CUFA/CE:

O curso será aberto às comunidades: com 200 horas/aula, objetiva capacitar alunos para criar, produzir, realizar e divulgar projetos audiovisuais. A entidade oferece aos 28 alunos selecionados por entrevista a gratuidade da inscrição, auxílio-merenda e transporte. Abordará as disciplinas Roteiro, Linguagem Cinematográfica, Exercícios de Iluminação e Câmera, Direção Prática (Documentário e Videoclipe), Produção de Audiovisual, Montagem e Edição e Prática de Cineclubismo.⁵²

- 4) RONDA CULTURAL: esse é um projeto da SSPDS (Secretaria de Segurança Pública e Defesa Social), em parceria com a Secretaria de Cultura do Estado (SECULT), que será mediado, nas comunidades, pela CUFA. Consiste numa tentativa de integração entre a polícia e as comunidades mais violentas de Fortaleza. O projeto piloto conta com “duas equipes policiais a bordo de viaturas equipadas com ferramentas culturais de áudio e vídeo, preparadas especialmente para atividades integradas de música, expressão corporal e artes visuais (graffiti).”⁵³
- 5) CONDOMÍNIO CULTURAL: projeto que busca “canalizar as demandas urbanas da juventude e almeja tornar-se espaço de referência para a produção cultural e artística que não encontra viabilidade, visibilidade e articulação institucional no mercado cultural local”. Pretende-se, com isso, segundo a CUFA/CE, gerar, incentivar e difundir as manifestações culturais locais, com ênfase no *hip hop*. Serão ministrados cursos de audiovisual, discotecagem, *break*, grafite e teatro. Haverá um portal na internet, que além de ter como função divulgar as ações realizadas no projeto, proporcionará aos jovens envolvidos a oportunidade de se exercitar na linguagem digital. Anuncia-se,

ainda, a criação da Rádio e da TV *Hip Hop*, *on line*, disponível 24 horas por dia, onde os jovens terão aulas específicas para capacitação em cada um desses meios.⁵⁴

- 6) “SE LIGA; O SOM DO *HIP HOP*”: esse é um programa de rádio, no ar desde 1999, apresentado sempre aos domingos na rádio Universitária FM, que conta, atualmente com duas horas de transmissão ao vivo. O programa pretende divulgar as manifestações da cena *hopper* local, interagindo diretamente com os seus ouvintes.⁵⁵

Esses são os projetos mais abrangentes em execução no Ceará. Nos outros estados da federação, a CUFA tem penetração mais recente, tendo lançado suas bases, na maioria deles, durante o ano de 2008. No entanto, em todos esses estados, a CUFA já vem realizando algumas ações, conforme poderemos constatar a seguir.

No Espírito Santo, a CUFA participou, em parceria com a Secretaria de Cultura do Estado, o Instituto de Atendimento Sócio Educativo do Espírito Santo e a ESCELSA (Energias do Brasil), do Projeto Iluminar, que consistiu na realização de diversas oficinas – incluindo oficinas de *hip hop* – para adolescentes em cumprimento de medida sócio educativa. O projeto ocorreu entre dezembro de 2008 e abril de 2009 e atendeu cerca de 400 jovens ⁵⁶. Dentro do projeto de expansão das atividades da entidade, foi realizado, em fevereiro de 2009, um Seminário de Capacitação, visando a formação de uma equipe que irá representar a CUFA nas cidades de São Mateus e Conceição da Barra.⁵⁷

Em São Luis do Maranhão foi inaugurada, em maio de 2009, no bairro Vicente Fialho, em parceria com a associação de moradores do local, um escola de *ballet* para crianças de 5 a 16 anos ⁵⁸. Neste mesmo bairro, a CUFA, também em maio de 2009, um mutirão para adequar a biblioteca de escola comunitária José Marques de Lima ao material recebido – 500 obras e mobiliário – por ter sido selecionada pelo I Concurso Pontos de Leitura, organizado pelo Ministério da Cultura ⁵⁹. Outro projeto da CUFA contemplado pelo MINC, por intermédio do programa Cine Mais Cultura, foi o Cineclubes Crioula, projeto piloto para a criação do Núcleo Audiovisual da Cufa no Estado do Maranhão. O projeto maranhense recebeu diversos equipamentos, acervo de filmes e seus coordenadores participaram de oficina de formação cineclubística.⁶⁰

Em Mato Grosso do Sul, a primeira base da CUFA foi instalada na cidade de Dourados, ainda em 2007. Uma de suas primeiras ações, em conjunto com a ONG Pulsar, foi a realização do evento denominado Conexão *Hip Hop*, que aconteceu entre

os dias 15 de novembro e 9 de dezembro de 2007 e consistiu em uma mostra de cinema, oficinas de audiovisual e linguagens do *hip hop*, torneios de *skate* e basquete de rua e um festival musical.⁶¹

Em 2009, a CUFA está realizando, em Dourados, uma oficina de teatro⁶² e os coordenadores da entidade estiveram reunidos com o reitor da Universidade Federal da Grande Dourados, com a intenção de firmar um convênio, no qual os alunos do projeto de Bolsa Permanente daquela instituição – cerca de 150, em diversas áreas do conhecimento – deverão realizar trabalhos sociais na periferia da cidade.⁶³

Além de Dourados, a CUFA/MS já lançou bases em Campo Grande e Corumbá. Nesta cidade, as atividades da CUFA foram iniciadas em fevereiro de 2009 e seus coordenadores realizaram encontros com a prefeitura da cidade, com o objetivo de fazer uma parceria para a implementação da etapa municipal do campeonato estadual de basquete de rua⁶⁴. Na capital, a entidade vem promovendo, desde maio deste ano, as Conferências Livres de Segurança Pública, nos bairros periféricos da cidade, que tem o objetivo de ouvir os moradores desses bairros a respeito de sua situação em termos de segurança. Esses seminários são eventos preparatórios para a Conferência Estadual de Segurança Pública, que será realizada entre os dias 15 a 17 de julho de 2009, e da qual a CUFA faz parte da comissão organizadora.⁶⁵

Em Mato Grosso, foi realizado, no dia 8 de março, em Sinop, o primeiro Encontro Estadual da CUFA. De acordo com o Blog da base CUFA em Colider, estiveram presentes ao evento, além dos membros da cidade-sede, representantes das cidades de Rondonópolis, Confresa, Peixoto de Azevedo, Alta Floresta, Barra do Garças e o coordenador geral da CUFA no estado e representante de Campo Grande. A reunião teve o objetivo fundamental de discutir a respeito de planejamento estratégico. De acordo com o coordenador da CUFA em Sinop,

Planejar não diz respeito a decisões futuras, mas decisões e principalmente ações do presente, afinal, qualquer ação aleatória pode conduzir a destino não esperado. Sendo assim, a CUFA tem feito das reuniões de planejamento uma de suas tarefas diárias.⁶⁶

Um dos projetos executados pela CUFA/MT em Cuiabá é o SERICUFA, que atende jovens entre 16 e 25 anos e pretende desenvolver “o empreendedorismo social, capacitação gerencial, criação, desenvolvimento da auto-gestão e auto-sustentabilidade da comunidade atendida”⁶⁷. Também em Cuiabá foi criada, em maio de 2009, a Companhia de Teatro Barulho, que realiza oficinas de formação teatral⁶⁸. Na área

musical, Cuiabá é sede do Festival Consciência *Hip Hop*, cuja última edição aconteceu nos dias 19 e 29 de dezembro de 2008 e tem o objetivo de divulgar artistas de *hip hop* do Centro-Oeste.⁶⁹

Cuiabá foi também palco do mais recente Encontro Nacional da CUFA, realizado entre 29 de janeiro e 1º de fevereiro de 2009, também com o objetivo de finalizar o planejamento estratégico da entidade para este ano, cujo processo já havia começado no mês de novembro, em Brasília.⁷⁰

As outras cidades matogrossenses onde a CUFA possui bases também realizam intervenções junto à população das favelas e periferias. Podemos citar como exemplo a cidade de Sinop, onde foi inaugurado, no dia 15 de junho de 2009, o Ciclo de Oficinas Sócio-Culturais, que inclui aulas de teatro, *break*, capoeira, basquete de rua e axé.⁷¹

No Paraná, a CUFA realizou oficinas de *rap*, nos meses de janeiro e fevereiro de 2009, por intermédio de seu coordenador geral no estado, Davi Black, em parceria com a Secretaria de Estado da Cultura e Secretaria de Estado da Criança e da Juventude, dentro do projeto Culturação, desenvolvido pela primeira secretaria. Esse projeto atendeu 50 adolescentes que cumprem medidas sócio-educativas em meio fechado no Centro Sócio Educacional de Curitiba, na região de Tarumã e teve duração de 60 horas/aula⁷². A CUFA vem desenvolvendo ações desse tipo na capital e no interior do Paraná desde 2006, em cidades como Jacarezinho, Ponta Grossa, Campo Mourão, Engenheiro Beltrão e Londrina. Nesta última cidade a CUFA também possui uma base e realizou, em 28 de fevereiro de 2009, o evento de cultura esporte e lazer denominado Paz nas Comunidades. Na programação, apresentações de *break*, batalhas de MC's, DJs, basquete de rua, grafite e *skate*.⁷³

Nos demais estados do País, a implantação das bases da CUFA é mais recente e a entidade ainda está se estruturando. Em Goiás, por exemplo, onde a CUFA celebra o primeiro aniversário em janeiro de 2009, foi realizado o festival de música Pé Rachado, no SESI da cidade de Aparecida de Goiânia, no dia 3 de maio, com a presença de MV Bill⁷⁴. A entidade anunciou também, em abril, a aquisição de uma sede, cedida pela Faculdade Padrão⁷⁵. O festival de audiovisual Cine Pequi é uma das promessas para o ano de 2009, dentro do projeto nacional CINECUFA⁷⁶. E finalmente, em janeiro deste mesmo ano foi gravado o primeiro programa da Rádio CUFA Goiás, que poderá ser ouvido em *podcast* e, além da programação musical, deverá tratar de temas como políticas públicas, esporte e cultura.⁷⁷

No Pará, a CUFA começou a se organizar em setembro de 2008 e teve seu lançamento oficial no mês de dezembro com a produção do evento denominado I Intervenção Cultural de Rua, que teve oficinas de *break*, basquete de rua e tranças afro e contou com apresentações de b. boys (dançarinos de *break*) e cantores de *rap*.⁷⁸ Registre-se ainda que, no dia 18 de junho de 2009, foi realizado o lançamento oficial da base CUFA de Tucuruí, também no estado do Pará.⁷⁹

Em João Pessoa, na Paraíba, a CUFA começou o seu processo de implantação em outubro de 2008 e já realizou pelo menos duas ações dignas de interesse: o Cine Cufa Olho Mágico, mostra de cinema itinerante que se realiza nos bairros periféricos da cidade, que teve sua primeira edição em novembro de 2008 e a segunda edição em maio de 2009⁸⁰; e a exposição Grafitti Mundo Grafitti, que aconteceu entre os dias 17 e 29 de março, na Estação Ciência, em João Pessoa.⁸¹

Em Aracaju, a CUFA começou a se organizar no ano de 2007, mas seu lançamento oficial somente aconteceu no início do ano de 2008. Em abril de 2009, a entidade comemorou a aquisição de um espaço físico onde poderá desenvolver suas atividades. Algumas delas estão em andamento, como, por exemplo, o projeto Ruas de Lazer, que, uma vez a cada mês, promove jogos, brincadeiras e atividades culturais para diversas comunidades da periferia de Aracaju⁸²; a Oficina de Teatro, que teve início em fevereiro de 2009, atendendo, por um mês, crianças e adolescentes do bairro América⁸³; e um documentário sobre o basquete de rua sergipano.⁸⁴

Em Santa Catarina, a notícia mais antiga que temos sobre ações realizadas pela CUFA é a reunião de seus representantes com o prefeito da cidade de Laguna, em junho de 2008, onde foi firmada parceria para construção de uma pista de *skate*, a cessão de uma sala de dança para a realização de oficinas de *break* e o pedido de um levantamento de orçamento para a construção de tabelas de basquete para a criação de oficinas deste esporte⁸⁵. Em Florianópolis, o projeto mais recente é a realização do II Desafio Interestadual de Basquete de Rua Santa Catarina x Rio Grande do Sul, que aconteceu nos dias 9 e 10 de maio, na beira mar de São José.⁸⁶

Em Recife, Pernambuco, além das atividades relacionadas com a LIIBRA e o RPB, não encontramos registro de nenhuma outra ação realizada pela base CUFA daquele estado. Ao que parece, a entidade começou a ser implantada ali no início deste ano de 2009.⁸⁷

No Piauí, a CUFA iniciou suas atividades na cidade de Teresina, realizando o evento I Comunidade Ativa, em parceria com a comunidade da Vila São José, no dia 26

de outubro de 2008. Durante o dia houve torneio de futebol – masculino e feminino – e, à noite, os membros da CUFA apresentaram o vídeo institucional da entidade e, depois, seguiu-se uma apresentação de *rap*⁸⁸. Em maio de 2009, os representantes da CUFA na cidade receberam a visita de Preto Zezé, coordenador geral da CUFA/CE e um dos principais articuladores nacionais da entidade, para receberem orientações acerca do projeto nacional⁸⁹. Até o momento, a CUFA/PI desenvolve atividades relacionadas com a LIIBRA e o RPB.

No Rio Grande do Norte, a CUFA foi lançada oficialmente no dia 21 de dezembro de 2008, com uma visita do *rapper* MV Bill à cidade de Natal, mas sua primeira ação foi realizada um pouco antes, em setembro, com o lançamento do 1º Encontro de Basquete de Rua de Natal, evento que reuniu, como sempre acontece, todas as manifestações da cultura *hip hop* e que já realizou a sua terceira edição⁹⁰. Outra ação da CUFA/RN é o Poesia Ritmada, evento que ocorre na Praça Vermelha, em Natal, e também apresenta performances das manifestações *hoppers*. Sua primeira edição foi realizada em 23 de janeiro de 2009 e a segunda em 15 de fevereiro⁹¹. Em comemoração ao Dia Nacional do Grafite, a CUFA/RN promoveu também, no dia 27 de março deste ano, uma exposição de grafiteiros na Praça Kennedy.⁹²

Em Maceió, nas Alagoas, a CUFA realiza atividades desde o final de 2008, estabelecendo sua primeira base na comunidade de Vale do Reginaldo, onde ministra oficinas de dança e *ballet*, atendendo ao todo cerca de 50 crianças e adolescentes⁹³. Em junho deste ano, a entidade realizou o evento de apresentação do vídeo institucional para a comunidade da favela Benedito Bentes II. Lá, pretende oferecer oficinas de dança afro, *skate*, corte e costura, teatro e circo.⁹⁴

Em Rio Branco, no Acre, as atividades da CUFA parecem ser bastante recentes. Com base nos dados colhidos em consulta ao blog da entidade no estado, tudo leva a crer que sua implantação oficial aconteceu a partir de uma visita de MV Bill à cidade. Algumas ações, no entanto, já estão sendo realizadas. Em abril deste ano, foi inaugurada, em parceria com o SESC, a primeira escolinha de basquete de rua, que teve inscrição de 86 alunos, com idade entre 10 a 14 anos⁹⁵. Além disso, a CUFA está articulando, em conjunto com outras organizações, a criação de um centro cultural, com brinquedoteca, biblioteca, estúdio musical e diversas salas para a realização de oficinas.⁹⁶

No Amapá, a CUFA iniciou reuniões de implantação em novembro de 2008 e até o final daquele ano, estava realizando um seminário para a implantação do circuito de basquete de rua.⁹⁷

A CUFA de Tocantins iniciou suas atividades em setembro de 2008, mas seu lançamento oficial aconteceu entre os dias 13, 14 e 15 do mesmo ano, com a presença de MV Bill⁹⁸. Em abril de 2009, inaugurou sua sede, em parceria com a prefeitura de Palmas⁹⁹. Durante esse período, vem realizando algumas ações. Uma delas é a participação, em conjunto com alguns grupos culturais, na elaboração de projetos que concorrerão ao edital do projeto BR Arte e Cultura, lançado em janeiro pela Fundação Cultural do Estado do Tocantins¹⁰⁰. Outro projeto em vias de realização é o programa de rádio Mano a Mano, que deverá ser transmitido pela rádio 96 FM, com duas horas de duração semanais e será apresentado pelo *rapper* MC Rock Jr, integrante da CUFA/TO¹⁰¹. Além disso, vem realizando algumas oficinas, sempre em parceria, como é o caso da escolinha de *kickboxing*, em conjunto com a Federação local, que inclui aula de direitos humanos e iniciou suas atividades no dia 9 de abril deste ano¹⁰²; e a participação no evento Desenvolvendo a Cidadania, em conjunto com a Associação Folclórica Caipiras do Borocoxó, onde ministrou oficina de dança de rua.¹⁰³

Sobre as CUFAS do Amazonas e de Roraima, não obtivemos dados que nos permitissem tecer qualquer tipo de consideração.

Em Salvador existem duas bases da CUFA. Uma delas – a CUFA Itapuã – fica em Nova Brasília e a outra tem sua sede no pelourinho, Rua Gregório de Matos. A CUFA Itapuã, que iniciou suas atividades 2008, deu início, em 23 de maio de 2009, ao projeto Oficinas de Aprendizagem, que consiste na implementação das seguintes oficinas: meditação, teatro, inglês, jiu-jítsu, percussão, cenografia com reciclagem, reforço escolar, customização e alfabetização para adultos¹⁰⁴. No dia 20 de maio deste ano ocorreu também o lançamento do projeto Rockstória, uma idealização da banda Mensageiros do Vento, que contou, para sua realização, com a parceria da CUFA, da Fundação Cultural do Estado e do Rotary Club. O evento ocorrerá ainda nos dias 27 de maio, 10 e 17 de junho, sempre às 18h30, na Casa da Música e tem como objetivo contar a história do Brasil por intermédio da história do rock nacional.¹⁰⁵

A CUFA Salvador afirma, em seu blog, que está em Salvador desde 2007: “A Central Única das Favelas (Cufa) está em Salvador desde o final de 2007, quando da vinda de MV Bill e Celso Athayde para o lançamento do livro *Falcão e Mulheres do Tráfico* na Penitenciária Feminina da Bahia”¹⁰⁶. Desde então, suas ações mais

significativas foram a participação no projeto Cajaarte, que consiste na realização de oficinas de teatro, dança e música, além de palestras educativas, em escolas do bairro de Cajazeiras. Tendo seu início em novembro de 2008, a cada mês, o Cajaarte é realizado numa escola do bairro. A iniciativa conta com a parceria das secretarias estaduais da Justiça e Direitos Humanos, da Segurança Pública e da Educação, além do Conselho Tutelar, Superintendência de Engenharia de Tráfego (SET), Secretaria Municipal de Promoção e Articulação da Cidadania, Polícia Militar e Corpo de Bombeiros.¹⁰⁷

Outra ação, agora em parceria com o Núcleo de Direitos Humanos de Ipirá, é a visita à comunidade de Cachoeirinha, para registrar e documentar os indícios que garantem a esta localidade o título de comunidade remanescente de Quilombo dos Palmares. A visita aconteceu em dezembro de 2008 e, depois de concluída, a busca documental será organizada e encaminhada para a Fundação Palmares, para ser submetida à apreciação.¹⁰⁸

E, finalmente, a CUFA Salvador, comemorou recentemente, em abril deste ano, a aprovação do projeto de lei, encaminhado pela vereadora Leo Cret, que prevê a criação do Dia Municipal da Favela, Subúrbio e Periferia, que, segundo o projeto, será comemorado sempre no dia 23 de abril, em homenagem ao dia de institucionalização do Bairro da Paz.¹⁰⁹

Essas são, enfim, as principais e mais recentes ações que pudemos identificar no trabalho da CUFA em todo o país. Pode-se verificar claramente que essas ações não são uniformemente distribuídas, em termos de intensidade e eficácia, em todas as suas unidades e as atividades desenvolvidas, embora obedeçam a uma orientação geral, são, em alguns casos, bastante diferentes nas diversas bases. Passaremos, a partir de agora a discutir a possibilidade de as ações e projetos desenvolvidos pela CUFA se inscreverem no âmbito das políticas públicas de cultura. Faremos isso, como já foi afirmado acima, com base no trabalho de Albino Rubim (2007a), que busca delimitar um quadro analítico dentro do qual as políticas culturais podem encontrar o seu campo de ação.

Notas

- 1 Disponível em: <<http://cufasantaritadosapucaimg.spaceblog.com.br/home/>> Acesso em: 2 jul. 2009.
- 2 Loc cit.
- 3 Loc cit.
- 4 *Gangsta rap* foi um nome que se deu a algumas correntes do *rap* americano, que se comportavam como gangues, algumas vezes trocando tiros na disputa pelo espaço no

- mercado fonográfico americano. Tupak Shakur foi o expoente máximo do *gansta rap*. Morreu assassinado. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Gangsta_rap> Acesso em: 29 jun. 2009.
- 5 Disponível em: <<http://www.cufa.org.br/>> Acesso em: 13 jun. 2009.
- 6 Disponível em : <<http://www.hutuz.com.br/>> Acesso em: 13 jun. 2009.
- 7 Disponível em: <<http://www.cufa.org.br/in.php?id=materias2008/mat08-0146>> Acesso em: 13 jun. 2009.
- 8 Disponível em:: <<http://www.rpbfestival.com.br/>> Acesso em: 13 jun. 2009.
- 9 Disponível em: <<http://www.rpbfestival.com.br/in.php?id=oqueeorpb>> Acesso em: 13 jun. 2009.
- 10 Disponível em: <<http://www.liibra.com/>> Acesso em: 8 jun. 2009.
- 11 Disponível em: <http://www.cufa.org.br/in.php?id=manual_basquete> Acesso em: 8 jun. 2009.
- 12 Disponível em: <<http://www.liibra.com/in.php?id=circuitos>> Acesso em: 8 jun. 2009.
- 13 Disponível em: <<http://www.reisdarua.com.br/in.php?id=home>> Acesso em: 8 jun. 2009.
- 14 Disponível em: <<http://mariamaria-brasil.blogspot.com/>> Acesso em: 20 jun. 2009.
- 15 Disponível em: <<http://www.anudeouro.com.br/>> Acesso em: 15 jun. 2009.
- 16 Disponível em:
<http://www.conseg.gov.br/index.php?searchword=CUFA&ordering=&searchphrase=all&Itemid=1&option=com_search> Acesso em: 22 jun. 2009.
- 17 Disponível em: <<http://www.cufa.org.br/in.php?id=projetos>> Acesso em: 16 jun. 2009.
- 18 Disponível em:
<<http://saladeleituracufacdd.blogspot.com/search?q=o+espa%C3%A7o+cultural+da+cidade+de+de+deus>> Acesso em: 16 jun. 2009.
- 19 Disponível em:
<<http://saladeleitura-cufacdd.blogspot.com/search?q=banquete+liter%C3%A1rio>> Acesso em: 16 jun. 2009.
- 20 Disponível em: <<http://saladeleituracomplexodoalemao.blogspot.com/>> Acesso em: 16 jun. 2009.
- 21 Disponível em: <<http://www.cufa.org.br/in.php?id=projetos>> Acesso em: 16 jun. 2009.
- 22 Loc cit.
- 23 Disponível em: <<http://informatica-cufacdd.blogspot.com/>> Acesso em: 18 jun. 2009.
- 24 Disponível em: <<http://www.cufa.org.br/in.php?id=projetos>> Acesso em: 16 jun. 2009.
- 25 Disponível em: <<http://www.ciatumulto.blogspot.com/>> Acesso em: 22 jun. 2009.
- 26 Disponível em: <<http://www.cufa.org.br/in.php?id=projetos>> Acesso em: 16 jun. 2009.
- 27 Disponível em: <<http://www.cinecufa.com.br/in.php?id=release>> Acesso em: 22 jun. 2009.
- 28 Disponível em: <<http://www.favela-onossojeitodever.blogspot.com/>> Acesso em: 18 jun. 2009.
- 29 Disponível em: <<http://www.cufa.org.br/in.php?id=projetos>> Acesso em: 16 jun. 2009.
- 30 Disponível em: <<http://www.cufadf.org/projetos.asp>> Acesso em: 17 jun. 2009.
- 31 Loc cit.
- 32 Loc cit.
- 33 Loc cit.
- 34 Loc cit.
- 35 Disponível em: <<http://www.vozativa-cufa.blogspot.com/>> Acesso em: 22 jun. 2009.
- 36 Disponível em: <<http://www.cufadf.org/projetos.asp>> Acesso em: 17 jun. 2009.
- 37 Ver matéria postada em 20/05/2009: *LIIBRA-MG: Etapa de Betim agita o Basquete de Rua e já indica os favoritos para etapa estadual*. Disponível em:
<<http://www.cufabh.org/>> - cf. Notícias. Acesso em: 25 jun. 2009.
- 38 Disponível em: <<http://www.cufabh.org/>> - cf. CUFA BH Basquete de rua. Acesso em: 25 jun. 2009.
- 39 Loc cit. - cf. Projetos.
- 40 Loc cit.
- 41 Disponível em: <<http://www.cufabh.org/>> - cf. Audiovisual CUFA BH.

- Acesso em: 25 jun. 2009.
- 42 Disponível em: <<http://www.cufabh.org/>> - cf. Projetos. Acesso em: 25 jun. 2009.
- 43 Disponível em: <<http://www.cufars.org.br/novo/index.php?noticias,215>>
Acesso em: 21 jun. 2009.
- 44 Disponível em: <<http://www.cufars.org.br/novo/?noticias,207>> Acesso em: 21 jun. 2009.
- 45 Disponível em: <<http://gospelhiphop.com.br/?p=104>> Acesso em: 19 jun. 2009.
- 46 Disponível em: <<http://www.cufa.org.br/in.php?id=materias2008/mat08-0166>>
Acesso em: 19 jun. 2009.
- 47 Disponível em: <<http://www.cufa.org.br/in.php?id=materias2008/mat08-0152>>
Acesso em: 19 jun. 2009.
- 48 Disponível em:
<<http://cufacampinas.blogspot.com/search?q=a+rua+%C3%A9+nossa>>
Acesso em: 19 jun. 2009.
- 49 Disponível em: <<http://cufapiracicaba.blogspot.com/>> Acesso em: 19 jun. 2009.
- 50 Disponível em: <<http://ceara.cufa.org.br/in.php?pagina=in/projetos>>
Acesso em: 12 jun. 2009.
- 51 Loc.cit.
- 52 Loc.cit.
- 53 Loc.cit.
- 54 Disponível em: <<http://ceara.cufa.org.br/in.php?pagina=in/projetos>>
Acesso em: 12 jun. 2009.
- 55 Loc.cit.
- 56 Disponível em: <<http://cufa-es.blogspot.com/search?q=oficinas+de+hip+hop>>
Acesso em: 26 jun. 2009.
- 57 Disponível em:
<[http://cufa-](http://cufa-es.blogspot.com/search?q=semin%C3%A1rio+de+capacita%C3%A7%C3%A3o)
[es.blogspot.com/search?q=semin%C3%A1rio+de+capacita%C3%A7%C3%A3o](http://cufa-es.blogspot.com/search?q=semin%C3%A1rio+de+capacita%C3%A7%C3%A3o)>
Acesso em: 26 jun. 2009.
- 58 Disponível em: <<http://cufamaranhao.blogspot.com/search?q=ballet>>
Acesso em: 26 jun. 2009.
- 59 Disponível em: <<http://cufamaranhao.blogspot.com/search?q=pontos+de+leitura>>
Acesso em: 26 jun. 2009.
- 60 Disponível em: <<http://cufamaranhao.blogspot.com/search?q=cineclub+crioula>>
Acesso em: 26 jun. 2009.
- 61 Disponível em: <<http://cufams.blogspot.com/search?q=conex%C3%A3o+hip+hop>>
Acesso em: 30 jun. 2009.
- 62 Disponível em: <<http://cufamsdourados.blogspot.com/search?q=oficina+de+teatro>>
Acesso em: 30 jun. 2009.
- 63 Disponível em: <<http://cufamsdourados.blogspot.com/search?q=bolsa+permanente>>
Acesso em: 30 jun. 2009.
- 64 Disponível em: <<http://cufacorumba.blogspot.com/search?q=basquete+de+rua>>
Acesso em: 29 jun. 2009.
- 65 Disponível em: <<http://cufams.blogspot.com/search?q=conseg>> Acesso em: 30 jun. 2009.
- 66 Disponível em: <<http://cufacuiaba.blogspot.com/search?q=encontro+estadual>>
Acesso em: 29 jun. 2009.
- 67 Disponível em: <<http://cufacuiaba.blogspot.com/search?q=sericufa>>
Acesso em: 29 jun. 2009.
- 68 Disponível em: <<http://cufacuiaba.blogspot.com/search?q=teatro+barulho>>
Acesso em: 29 jun. 2009.
- 69 Disponível em:
<<http://cufacuiaba.blogspot.com/search?q=consci%C3%Aancia+hip+hop>>
Acesso em: 29 jun. 2009.
- 70 Disponível em: <<http://cufacuiaba.blogspot.com/search?q=encontro+nacional>>
Acesso em: 29 jun. 2009.
- 71 Disponível em: <<http://cufasinop.blogspot.com/search?q=oficinas>>

- Acesso em: 29 jun. 2009.
- 72 Disponível em: <<http://cufapr.blogspot.com/2008/01/cufa-parana.html>>
Acesso em: 6 jul. 2009.
- 73 Disponível em: <<http://cufaparana-londrina.blogspot.com/2009/04/evento-realizado-no-28022009-no-jd.html>> Acesso em: 6 jul. 2009.
- 74 Disponível em: <<http://cufagoias.blogspot.com/search?q=p%C3%A9+rachado>>
Acesso em: 3 jul. 2009.
- 75 Disponível em: <<http://cufagoias.blogspot.com/search?q=sede>> Acesso em: 3 jul. 2009.
- 76 Disponível em: <<http://cufagoias.blogspot.com/search?q=cine+pequi>>
Acesso em: 3 jul. 2009.
- 77 Disponível em: <<http://cufagoias.blogspot.com/search?q=r%C3%A1dio+cufa>>
Acesso em: 3 jul. 2009.
- 78 Disponível em:
<<http://cufapara.blogspot.com/search?q=interven%C3%A7%C3%A3o>>
Acesso em: 3 jul. 2009.
- 79 Disponível em: <<http://cufapa-tuc.blogspot.com/search?q=lan%C3%A7amento>>
Acesso em: 3 jul. 2009.
- 80 Disponível em: <<http://cufaparaiba.blogspot.com/search?q=olho+m%C3%A1gico>>
Acesso em: 3 jul. 2009.
- 81 Disponível em: <<http://cufaparaiba.blogspot.com/search?q=mundo+grafitti>>
Acesso em: 3 jul. 2009.
- 82 Disponível em: <<http://cufase.blogspot.com/search?q=ruas+de+lazer>>
Acesso em: 4 jul. 2009.
- 83 Disponível em: <<http://cufase.blogspot.com/search?q=oficina+de+teatro>>
Acesso em: 4 jul. 2009.
- 84 Disponível em: <<http://cufase.blogspot.com/search?q=document%C3%A1rio>>
Acesso em: 4 jul. 2009.
- 85 Disponível em: <<http://cufalagunasc.blogspot.com/search?q=cufa+e+prefeito>>
Acesso em: 4 jul. 2009.
- 86 Disponível em: <<http://cufasc.blogspot.com/search?q=desafio>>
Acesso em: 4 jul. 2009.
- 87 Cf. informações disponíveis em:
<<http://cufapernambuco.blogspot.com/>> Acesso em: 4 jul. 2009.
- 88 Disponível em:
<<http://cufapiaui.blogspot.com/search?updated-max=2009-02-26T12%3A14%3A00-08%3A00&max-results=8>> Acesso em: 1 jul. 2009.
- 89 Disponível em:
<<http://cufapiaui.blogspot.com/search?updated-max=2009-03-21T19%3A32%3A00-07%3A00&max-results=8>> Acesso em: 1 jul. 2009.
- 90 Disponível em: <<http://cufariograndedonorte.blogspot.com/search?q=mv+bill>>
Acesso em: 1 jul. 2009.
- 91 Disponível em:
<<http://cufariograndedonorte.blogspot.com/search?q=poesia+ritmada>>
Acesso em: 1 jul. 2009.
- 92 Disponível em: <<http://cufariograndedonorte.blogspot.com/search?q=grafite>>
Acesso em: 1 jul. 2009.
- 93 Disponível em: <<http://cufamaceio.blogspot.com/search?q=ballet>>
Acesso em: 1 jul. 2009.
- 94 Disponível em: <<http://cufamaceio.blogspot.com/search?q=institucional>>
Acesso em: 1 jul. 2009.
- 95 Disponível em: <<http://cufaacre.blogspot.com/search?q=sesc>> Acesso em: 7 jul. 2009.
- 96 Disponível em: <<http://cufaacre.blogspot.com/search?q=centro+cultural>>
Acesso em: 7 jul. 2009.
- 97 Disponível em: <<http://cufaamapa.nomemix.com/?s=semin%C3%A1rio>>

Acesso em: 7 jul. 2009.

- 98 Disponível em:
<http://www.cufato.org.br/index.php?option=com_content&view=article&id=79:lancamento-da-cufa-no-tocantins&catid=39:noticias&Itemid=58> Acesso em: 7 jul. 2009.
- 99 Disponível em:
<http://www.cufato.org.br/index.php?option=com_content&view=article&id=52:cufaendereconovo&catid=39:noticias&Itemid=58> Acesso em: 7 jul. 2009.
- 100 Disponível em:
<http://www.cufato.org.br/index.php?option=com_content&view=article&id=104:-cufa-to-incentiva-a-profissionalizacao-de-grupos-artisticos-&catid=39:noticias&Itemid=58> Acesso em: 7 jul. 2009.
- 101 Disponível em:
<http://www.cufato.org.br/index.php?option=com_content&view=article&id=101:-mc-rock-jr-integrara-a-equipe-do-programa-mano-a-mano&catid=39:noticias&Itemid=58> Acesso em: 7 jul. 2009.
- 102 Disponível em:
<http://www.cufato.org.br/index.php?option=com_content&view=article&id=54:oficakickbox&catid=39:noticias&Itemid=58> Acesso em: 7 jul. 2009.
- 103 Disponível em:
<http://www.cufato.org.br/index.php?option=com_content&view=article&id=112:cufa-e-parceria-em-evento-de-promocao-a-cidadania&catid=39:noticias&Itemid=58>
Acesso em: 7 jul. 2009.
- 104 Disponível em: <<http://cufaitapua-bahia.blogspot.com/search?q=oficinas>>
Acesso em: 5 jun. 2009.
- 105 Disponível em: <<http://cufaitapua-bahia.blogspot.com/search?q=rockst%C3%B3ria>>
Acesso em: 5 jun. 2009.
- 106 Disponível em: <<http://cufasalvador.blogspot.com/search?q=lan%C3%A7amento>>
Acesso em: 5 jun. 2009.
- 107 Disponível em: <<http://cufasalvador.blogspot.com/search?q=cajaarte>>
Acesso em: 5 jun. 2009.
- 108 Disponível em: <<http://cufasalvador.blogspot.com/search?q=cachoeirinha>>
Acesso em: 5 jun. 2009.
- 109 Disponível em: <<http://cufasalvador.blogspot.com/search?q=dia+municipal>>
Acesso em: 5 jun. 2009.

6 AS DIMENSÕES DO IMPOSSÍVEL: CUFA E POLÍTICAS DE CULTURA

Albino Rubim, em artigo intitulado *Políticas culturais: entre o possível e o impossível*, assinala que a bibliografia dedicada ao estudo das políticas culturais tem tido como principal característica a preocupação com “a análise empírica de experimentos efetivos de políticas culturais, desenvolvidas em espaços e tempos determinados”(RUBIM, 2007a, p.139). Ainda segundo esse autor, “raros são os textos preocupados, por exemplo, com a teorização e definição de políticas culturais” (RUBIM, 2007a, p.140). Buscando contribuir para a discussão teórica sobre o tema, Rubim, neste texto, propõe a construção de um modelo de análise que possa ser útil ao estudo das políticas culturais. A construção de instrumentos conceituais dessa natureza, para o campo da política cultural, se faz necessária devido à crescente centralidade da cultura na sociedade contemporânea e à transversalidade que vem assumindo em relação a todas as esferas societárias desses nossos tempos.

Centralidade que se anuncia, segundo Rubim, desde a modernidade, com a construção da cultura como um campo singular, relativamente autônomo, que vem produzindo, de forma cada vez mais intensa e extensa, “suas instituições, profissões, atores, práticas, teorias, linguagens, símbolos, ideários, valores, interesses, tensões e conflitos, como sempre assinalou Pierre Bourdieu em seus textos acerca da cultura” (RUBIM, 2007a, p.141).

Centralidade que pode ser observada também nos processos históricos de mercantilização da cultura e culturalização da política e da economia. Sempre de acordo com Rubim, a transição da modernidade para a contemporaneidade assiste, associada ao desenvolvimento da indústria cultural, ao processo de adequação total da produção cultural ao modo de produção capitalista, o que quer dizer que os produtos culturais passaram a ser concebidos, desde o momento de sua produção, como mercadoria. A cultura está, portanto, subsumida ao capital e, na qualidade de mercadoria, realiza todo o caminho a ser percorrido por qualquer uma delas – produção, circulação e consumo.

Por outro lado, dois processos vêm ocorrendo em paralelo com o descrito acima e referendam, inclusive, a existência da transversalidade da cultura na sociedade de hoje. Em primeiro lugar, a esfera política contemporânea está sendo progressivamente invadida pela cultura. É a culturalização da política, que vem agregando aos principais valores políticos da modernidade – o Estado laico e culturalmente neutro, o indivíduo

como elemento fundamental do direito liberal, etc. – questões político-sociais de forte cunho cultural. Segundo Rubim,

Ecologia; gênero; orientação sexual; modos de vida; estilos de sociabilidade; comportamentos; desigualdades societárias; diferenças étnicas, religiosas e nacionais; diversidade cultural; valores sociais distintos, etc., são temáticas incorporadas ao dia-a-dia da política, passam a compor os programas dos partidos políticos e a fazer parte das políticas governamentais, sendo, simultaneamente, reivindicados pelos movimentos sociais e pela sociedade civil. (RUBIM, 2007a, p.144)

Assim, também a cultura invade a esfera da economia, tornando a produção econômica cada vez mais culturalizada, o que implica numa importância cada vez maior dos componentes simbólicos na composição do valor das mercadorias. Segundo Rubim, “mais que a indústria têxtil, importa a indústria da moda. [...] Muitas marcas valem mais do que todo o patrimônio territorial, infra-estrutural e tecnológico de certas empresas.” (RUBIM, 2007a, p.145)

O quadro descrito acima gerou, na própria cultura, transformações no que se refere aos modos pelos quais as diversas manifestações culturais do planeta são produzidas, se relacionam e se vêem a si mesmas. Se a revolução dos meios de transportes operada durante o século XIX “alterou profundamente os modos e estilos de vida” (RUBIM, 2007a, p.146), transformando de maneira radical as possibilidades de circulação de pessoas e idéias, a chamada revolução das comunicações criou a possibilidade do surgimento de culturas produzidas de forma desterritorializada, num processo que é dominado por grandes conglomerados industriais, dentro de um mercado mundial de produtos simbólicos e, por outro lado, um aprofundamento das possibilidades de hibridação cultural. Segundo Rubim,

Hoje a ampliação das migrações e da circulação de bens materiais e simbólicos conforma um novo ambiente para a cultura, repleto de potencialidades e perigos. [...] Assim, a cena contemporânea comporta um complexo conjunto de dinâmicas e de camadas de sentido que se sobrepõem, mesclam, conflitam, negociam e conformam culturas híbridas. (RUBIM, 2007a, p.147)

É com base nesse quadro histórico e teórico, que termina por revelar a necessidade de se pensar política cultural como um instrumento de grande importância para contribuir com o desenvolvimento e a transformação da sociedade contemporânea, que Rubim inscreve o seu texto. Depois de afirmar que a cultura ocupa “um lugar societário central, singular e expansivo na atualidade” (RUBIM, 2007a, p.148), o autor

passa a realizar a tarefa principal desse texto, que pretende refletir sobre o espaço que a política cultural pode ocupar na sociedade contemporânea, buscando delimitar seu território de pertença. Argumenta o autor que esse esforço epistemológico visa construir um esboço analítico daquilo que possa ser circunscrito como o espaço de abrangência das políticas culturais.

Para alcançar seus objetivos, Rubim enumera e analisa um amplo espectro de tópicos e questões que, em conjunto, comporiam as zonas de abrangência inerentes a essa política:

Atento às preocupações teórico-conceituais, este texto, através de um itinerário alternativo, busca construir uma rigorosa delimitação do território de pertença das políticas culturais, que elucide os temas pertinentes a serem abarcados pela noção. Ao buscar delinear com precisão as suas possíveis zonas de abrangência, sem dúvida, indiretamente estará sendo construído um conceito consistente de políticas culturais. (RUBIM, 2007a, p.140)

Depois de tomar como ponto de partida o conceito de política cultural formulado por Canclini (2006) e que também já apresentamos como nossa referência no capítulo 4 deste trabalho, Rubim afirma que o modelo analítico que pretende desenvolver deve ir além dessa definição operacional, possibilitando a observação e análise das políticas culturais “em toda sua envergadura” e permitindo “a construção de um padrão analítico para a comparação de seus variados formatos, historicamente desenvolvidos” (RUBIM, 2007a, p.149).

Em seguida, o autor descreve as dimensões analíticas que entende serem inerentes às políticas culturais. Nosso trabalho, de agora em diante, consiste em relacionar os programas projetos e ações nos quais a CUFA está envolvida com as dimensões de análise propostas por Rubim em seu texto. Dessa forma poderemos estabelecer alguns juízos a respeito da atuação da CUFA nas comunidades, em termos de verificar em que medida suas ações podem ser caracterizadas como política cultural.

As dimensões analíticas propostas por Rubim são as seguintes:

- 1) Definição e determinação da noção de política acionada: em outras palavras, toda política cultural necessita ter uma noção de política clara e definida e as diversas políticas culturais devem refletir as concepções políticas que estão na base de suas ações. Rubim assinala ainda que “diferentes modalidade de política podem estar incorporadas às políticas culturais.” (RUBIM, 2007a, p.149)

- 2) As políticas culturais dever possuir um conceito de cultura. Segundo Rubim, esta definição irá influenciar na amplitude daquelas, pois “toda política cultural traz embutida, de modo explícito ou não, uma concepção a ser privilegiada de cultura.” (RUBIM, 2007a, p.149)
- 3) As políticas culturais se realizam através de formulações e ações em execução ou a serem implementadas. O conhecimento sobre essas políticas passa pela investigação acerca dos seus programas e projetos, realizados ou não e a forma como se relacionam entre si.
- 4) As políticas culturais devem expressar objetivos e metas. São esses dispositivos que revelam concretamente a concepção de mundo que subjaz ao que se pretende realizar, bem como a repercussão e limites a que as políticas estarão submetidas.
- 5) Segundo Rubim, “a delimitação e caracterização dos atores das políticas culturais é outra faceta essencial para o estudo das políticas culturais” (RUBIM, 2007a, p.150). Em relação a este ponto, o autor apresenta um ponto de vista claro:

A recente discussão sobre as políticas públicas, tomadas como não idênticas ou redutíveis às políticas estatais, têm enfatizado que, na atualidade, elas não podem ser pensadas apenas por sua remissão ao Estado. Isto não implica em desconsiderar o papel ocupado pelo Estado na formulação e implementação de tais políticas. Antes significa que, hoje ele não é único ator e que as políticas públicas de cultura são o resultado da complexa interação entre agências estatais e não-estatais. (RUBIM, 2007a, p.150)

A própria atuação estatal, ainda segundo o autor, não pode mais ser pensada a não ser em termos de “um denso sistema de múltiplos atores”. Assim, nos parece que as políticas culturais, na atualidade, devem ser examinadas à luz das diversas características inerentes aos atores que as produzem, bem como com base nas relações que esses diversos agentes estabelecem entre si. De acordo com Rubim, o caráter público dessas políticas reside na sua condição de políticas submetidas às negociações entre os atores envolvidos e ao crivo públicos:

Na perspectiva das políticas públicas, a governança da sociedade, na atualidade, transcende o estatal, impondo a negociação como procedimento usual entre os diferentes atores sociais. Somente políticas submetidas ao debate e crivo públicos podem ser consideradas substantivamente políticas públicas de cultura. (RUBIM, 2007a, p.151)

- 6) A existência de um público-alvo que se pretende alcançar, bem como “as modalidades de fruição e consumo previstas e inscritas” são fundamentais para as políticas de cultura. Segundo Rubim, “dados significativos para o entendimento acerca das políticas culturais certamente estão embutidos na escolha dos públicos e de seus critérios de formatação.” (RUBIM, 2007a, p.152)
- 7) Toda política cultural pode ser analisada através dos instrumentos, meios e recursos que aciona, sejam eles humanos, materiais, financeiros, legais ou outros. Orçamentos e formas de financiamento, pessoal envolvido na formulação, gestão e produção cultural, espaços geográficos ou virtuais e meios legais através dos quais as políticas possam ser formuladas constituem itens importantes para o desenvolvimento de uma política de cultura.
- 8) A política cultural pode ser analisada também em função da relação entre os diversos momentos do sistema cultural que são acionados por essa política. Rubim relaciona como imprescindíveis os seguintes momentos do movimento cultural: “1. Criação, invenção e inovação; 2. Difusão, divulgação e transmissão; 3. Circulação, intercâmbios, trocas e cooperação; 4. Análise, crítica, estudo, investigação, pesquisa e reflexão; 5. Fruição, consumo e públicos; 6. Conservação e preservação; Organização, legislação, gestão e produção da cultura.” (RUBIM, 2007a, p.153)
- 9) Segundo Rubim, diante da crescente transversalidade da cultura no mundo contemporâneo, uma das características importantes de uma política cultural é a maneira como ela se relaciona com as outras esferas da sociedade, ou seja, suas interfaces com áreas próximas, como a educação e a comunicação.
- 10) Finalmente, Rubim apresenta, como último elemento a ser considerado, a própria relação que deve existir entre os elementos anteriores: “Assim, as articulações realizadas entre estes variados componentes, a compatibilidade e coerência presentes dão consistência ao grau de sistematicidade existente nas políticas culturais.” (RUBIM, 2007a, p.157)

Depois de elencados esses elementos de análise das políticas culturais propostos por Albino Rubim, nosso trabalho será, agora relacioná-los com os projetos e ações realizados pela CUFA, com a intenção de verificar se podem ser caracterizados como ações de política pública de cultura e verificar também qual a abrangência desses projetos e ações.

No que diz respeito à noção de política que deve estar embutida nas políticas culturais, pensamos ter argumentos suficientes para acreditar que o movimento *hip hop* e, no caso particular, a CUFA tem uma posição clara a respeito do que seja política, de como fazê-la, e suas ações possuem um nítido caráter de intervenção política na sociedade em que atuam.

Todas as associações de *hip hop* pesquisadas nesse trabalho se apresentam como movimentos que interferem na esfera política. A Zulu Nation tem em sua agenda mais ampla a divulgação de suas propostas “para um planeta em que se cultive a paz e a solidariedade”, enquanto que a Zulu Nation Brasil pretende contribuir para “estimular os jovens a se reconhecerem como cidadãos”. O MH2O do Brasil apresenta como um dos itens de sua missão “a promoção de valores sociais inclusivos e igualitários e a abertura de espaço às pessoas que normalmente não participam dos debates a nível nacional”¹. Embora a palavra política não seja mencionada, é bastante razoável supor que a participação nos debates a que esta entidade se refere é uma participação política, bem como também são políticos os valores inclusivos e igualitários pelos quais a organização pretende lutar. A Nação *Hip Hop* Brasil, conforme pudemos verificar no capítulo 3, nasceu vinculada a um partido político – o PCdo B – e seus objetivos estão atrelados às metas daquele partido, que incluem, pelo menos em seu programa oficial, uma transformação radical da sociedade capitalista.

A CUFA, objeto da nossa atenção, também se apresenta como movimento que faz política ao revelar o caráter político de suas ações. Ao justificar sua opção preferencial pelo *hip hop* como principal manifestação a ser promovida, divulgada e incentivada pela entidade, seus representantes afirmam que “as populações provenientes das periferias também têm voz e precisam ser ouvidas, enfim, participar enquanto atores sociais do espaço público, ou melhor, conquistar um espaço político”, associando, portanto, uma manifestação cultural produzida geralmente na periferia à luta pela conquista de um espaço político na sociedade por parte daqueles que se encontram às margens das decisões públicas.

O que podemos inferir do que foi exposto acima é que a CUFA, assim como as demais associações de *hoppers* que atuam no país, possuem uma concepção política que reconhece as mazelas do modelo existente no Brasil hoje: ele é injusto, excludente e os seus canais de participação são refratários à grande parte da população brasileira, que ainda não conseguiu efetivamente construir a sua cidadania. Algumas associações falam abertamente na construção de um projeto socialista. Outras rechaçam o sistema

capitalista, mas não apresentam propostas definitivas para sua transformação. Outros grupos, ainda, são reticentes quanto a projetos políticos mais amplos, mas falam em realizar uma “revolução silenciosa”. O que nos importa, no entanto, é que o movimento *hip hop*, no qual a CUFA se inclui, fala em trabalhar no sentido de operar uma transformação política na nossa sociedade.

A CUFA, especificamente, tem se apresentado como uma organização apartidária, que pode e deve estabelecer parcerias com as diversas instâncias da política nacional, incluindo-se aí os partidos políticos e as instituições públicas municipais, estaduais e federais, desde que essas instituições colaborem com os seus projetos e ações dentro da perspectiva política em que a CUFA se situa. A forte convicção de que sua luta deve estar desvinculada dos partidos políticos levou a entidade a lançar uma nota de esclarecimento a respeito das eleições gerais de 2008. Transcreveremos a seguir a íntegra da nota:

POSTURA DA CENTRAL UNICA DAS FAVELAS DIANTE O PROCESSO ELEITORAL. A CUFA – Central Única das Favelas é uma organização social, constituída em redes de trabalho nos 27 estados brasileiros. Através de parcerias com o governo, empresas privadas e outras organizações do terceiro setor, é possível realizar ações e projetos voltados à educação, cultura, esporte, cidadania, meio ambiente e geração de renda, que podem melhorar a qualidade de vida dos jovens moradores das favelas e comunidades populares. Porém, a CUFA não apóia nenhum candidato e partido, apesar de respeitar todos e ter hoje relações próximas e muitos amigos que fazem parte do processo político profissional. Acreditamos que a forma mais democrática de respeitar a democracia é resguardar a nossa credibilidade e nossa independência, e por isso, se algum político, ainda que amigo e irmão estampar nossa imagem induzindo seus eleitores a crer que somos seus cabos eleitorais, iremos lamentar, mas teremos que desmentir, pois acreditamos que esses mesmos aliados precisam prezar pela forma mais pura de fazer política, o compromisso com a verdade. E a verdade é: A CUFA APÓIA A DEMOCRACIA E O ÚNICO PARTIDO PARA O QUAL ELA TRABALHA É A FAVELA, SENDO SEUS REAIS CANDIDATOS OS MORADORES DESSES ESPAÇOS FÍSICOS QUE VIVEM EM GRANDE DESVANTAGEM SOCIAL ! Todos que quiserem se comprometer com a nossa verdade, serão sempre nossos parceiros, independente de partido ou movimento político, desde que o intuito seja o de transformar a comunidade e a vida de nossas pessoas.²

A segunda dimensão analítica levantada por Rubim no sentido de permitir a verificação da existência e das características de qualquer política cultural é a noção de cultura subjacente aos projetos e ações implementados pelos atores sociais que pretendem realizar políticas culturais.

De uma maneira geral, as diversas associações do movimento *hip hop* no Brasil partilham a mesma concepção a respeito do que seja cultura. Esta concepção implica a

aceitação e valorização da cultura produzida nas ruas, longe das academias de arte e ciências, espaços aos quais as populações das periferias não têm tido acesso. Mais do que propiciar à população excluída a fruição e o consumo culturais, as entidades do movimento *hip hop* trabalham para que essa população se **reconheça** como produtora de cultura e, com isso seja capaz de se perceber como capaz de intervir na sociedade, com o objetivo de orientar o desenvolvimento simbólico e obter consenso para a transformação social, exatamente na mesma linha em que Nestor Canclini (2006) define políticas culturais.

E não é somente nesse aspecto que os produtores do *hip hop* nacional estão de acordo com Canclini. A própria definição do *hip hop* como cultura implica no reconhecimento da idéia de que, na contemporaneidade, o pensamento a respeito da cultura deve levar em conta seus aspectos transnacionais e suas características híbridas.

A transnacionalidade do *hip hop* vem de sua origem nos guetos de Nova York e sua difusão para o mundo, via indústria cultural. Esta origem causa terror em alguns defensores da pureza da cultura popular, que imaginam ser o *hip hop* no Brasil uma mera transposição de sua matriz americana. Mas entre os integrantes do movimento, pelo menos até onde pudemos observar, essa é uma discussão vazia, ou melhor, nem mesmo é um tema para discussão. Em primeiro lugar, porque o discurso inicial do *hip hop* norte-americano, contra a exclusão social e pelo resgate de uma identidade negra positiva, falava também diretamente aos habitantes da periferia brasileira, numa demonstração de que as mazelas provocadas pelo capitalismo internacional eram, pelo menos nesse caso, globais. Em segundo lugar, porque a cultura *hip hop* no Brasil rapidamente se municiou das temáticas nacionais, misturando ao *rap*, ao *break* e ao grafite elementos de expressão que possam fazer sentido dentro da realidade nacional.

Elevar uma manifestação midiática ao status de cultura é também uma tarefa realizada pelas entidades nacionais do *hip hop* que vem ao encontro daquilo que Canclini (2006) define como o processo de hibridização cultural, no qual as antigas concepções de alta cultura e cultura popular são desestabilizadas em favor de negociações culturais que, cada vez mais, se apropriam de diversas linguagens. Assim, por exemplo é o *break*, que se utiliza de passos da chamada dança contemporânea, linguagem pertencente à alta cultura e, ao mesmo tempo, apropria-se de movimentos da capoeira, considerada patrimônio popular no Brasil.

Mas a concepção de cultura mais presente no *hip hop* nacional, na sua prática cotidiana, é a idéia de que a cultura, na contemporaneidade é um recurso, na mesma

linha de pensamento de Yúdice (2006). A CUFA, que, afinal, é a associação que estamos estudando, deixa bem clara sua posição a respeito, quando se define como “um movimento cultural, artístico, político e social que aproxima os jovens alijados de todos os mecanismos de emancipação, indicando formas criativas e alternativas de superar a segregação”. A produção e divulgação da cultura *hip hop* seria, então, um recurso a ser utilizado para provocar as transformações sociais pretendidas pela entidade.

No entanto, quando afirma privilegiar a cultura de rua – neste caso, o *hip hop* – a CUFA não se recusa a experimentar e trabalhar formas mais tradicionais e socialmente valorizadas de expressão artístico-cultural. Cinema, teatro, literatura, conforme pudemos verificar no capítulo anterior, são expressões culturais que estão na agenda das diversas bases CUFA espalhadas pelos estados do País. Algumas das bases estaduais, como a de Belém, por exemplo, invertendo um pouco o discurso geral da entidade, apresentam o *hip hop* como **apenas uma** de suas possíveis áreas de atuação: “Nossa organização trabalha com varias manifestações culturais, uma delas é o *Hip Hop* [...]”³

Poderíamos, talvez, resumir dessa maneira a concepção de cultura que norteia a CUFA: utilizar a cultura como recurso para a transformação social, dando preferência às manifestações culturais produzidas pelo seu público-alvo, mas estando sempre aberta às possíveis ampliações do universo cultural com o qual está trabalhando. “Fazendo do nosso jeito” é, por sinal, o slogan da CUFA nacional.

A terceira e quarta dimensões analíticas apontadas por Rubim como importantes para a análise das políticas culturais dizem respeito às formulações e ações a serem implementadas e também aos objetivos e metas explicitados em cada uma dessas ações.

O objetivo mais geral formulado pela CUFA é formar e informar jovens de comunidades da periferia, oferecendo perspectivas de inclusão social. Suas formulações e ações, portanto devem ser realizadas com o intuito de cumprir com esse objetivo geral, observando também metas específicas que possam viabilizá-lo. A CUFA está desenvolvendo alguns projetos que estão organizados em rede nacional, como, por exemplo, a LIIBRA e o RPB.

A Liga Internacional de Basquete de Rua (LIIBRA) é uma das ações mais bem sucedidas entre aquelas que a CUFA implementa. Criado no início desta década, o basquete de rua vem sendo desenvolvido progressivamente em praticamente todas as bases da entidade. Nos estados em que a CUFA está em mais de um município, existem as seletivas municipais, que classificam para o campeonato estadual, denominado SEBAR (Seletiva Estadual de Basquete de Rua). Os torneios estaduais, por sua vez,

classificam equipes para o campeonato nacional, que, em 2009, será realizado entre agosto e setembro. Ainda em 2009, a CUFA pretende organizar um campeonato de basquete sub-17, tanto para meninas quanto para meninos. Os jovens que participarão deverão ter idade entre 12 e 16 anos até o início do torneio. O basquete de rua ultrapassou, inclusive, os limites nacionais – por isso a denominação de Liga Internacional – e já conta com adeptos em países como Chile, Itália, Hungria, Estados Unidos e Bolívia, Alemanha e Paraguai, países onde a CUFA já tem implantadas suas bases. A primeira edição do circuito mundial da modalidade está prevista para ser realizada em novembro de 2009⁴. É importante ressaltar que esses circuitos, seja em nível municipal, estadual, federal ou mesmo internacional, são realizados sempre em parceria com empresas privadas ou órgãos públicos e que cada um desses eventos é acompanhado de apresentações de *rap*, *break*, grafite e *skate*, funcionando assim como um pólo de divulgação da cultura *hip hop* de uma maneira geral.

O RPB (*Rap* Popular Brasileiro) é o evento nacional de *hip hop* que substituirá, a partir deste ano, o prêmio HUTUZ, que está na sua última edição. A diferença entre os dois projetos é que, enquanto o prêmio HUTUZ contemplava os melhores artistas profissionais envolvidos na cena *hopper* nacional, o RPB tem o objetivo de revelar novos talentos. A estrutura organizacional e o alcance do novo festival são semelhantes aos da LIIBRA. Estão sendo realizadas as etapas estaduais – na grande maioria dos estados filiados – que classificarão os finalistas para o grande evento do dia 27 de setembro deste ano, no Viaduto Negrão de Lima, Rio de Janeiro, e os vencedores, além dos prêmios previstos no regulamento, terão a oportunidade de se apresentar na final da última edição do prêmio HUTUZ.⁵

Outra ação em que a CUFA está articulada em nível nacional é a participação no primeiro CONSEG (Conselho Nacional de Segurança Pública), iniciativa do governo federal na qual a CUFA ocupa espaço como representante da sociedade civil. O CONSEG está sendo antecedido de encontros estaduais nos quais, pelo que pudemos verificar, a CUFA se faz presente de forma maciça, o que nos leva a crer que esta presença faz parte de uma ação articulada nacionalmente. Há que se ressaltar, ainda, no que diz respeito à segurança pública, a recente parceria entre a CUFA e o governo federal para a execução do PRONASCI (Programa Nacional de Segurança Pública), que inclui distribuição de recursos que serão manejados para promover o combate à criminalidade no país. Celso Atháide, um dos dirigentes nacionais da CUFA, pronunciou-se da seguinte maneira sobre a parceria:

O objetivo desse encontro é a construção de oficinas para criar ações de trabalho da Cufa, buscando parcerias como, por exemplo, a construção de Centros Esportivos - com quadras poliesportivas, salas multiuso, arenas, vestiários, banheiros, entre outras coisas.⁶

Outra ação que vem crescendo é a que realizam os Núcleos de Audiovisual da CUFA. Implantados inicialmente no Rio de Janeiro, com o objetivo de formar profissionais da área e produzir filmes e vídeos com meios técnicos possíveis aos habitantes da periferia e temáticas que sejam capazes de contribuir com o processo de conscientização e auto-reconhecimento daqueles habitantes – não devemos esquecer que a atitude consciente é um dos elementos do *hip hop* –, os núcleos de audiovisual já estão instalados em alguns estados do País e realizam trabalho similar ao núcleo pioneiro do Rio de Janeiro. Um incentivo importante para essa prática é a realização do CINECUFA, festival anual que distribui premiações para os melhores trabalhos, agrupados em diversas categorias.

Há também o Núcleo Maria Maria, recentemente instituído, que cuida das questões específicas do universo feminino e que já está implantado em alguns estados. Segundo o blog do Maria Maria, “as Marias são mulheres da CUFA nos estados, negras ou não (grifo nosso), que além de constituir um projeto coletivo e democrático dentro da instituição.”⁷

Além dos projetos que ganharam alcance nacional, as diversas bases da CUFA implantadas nos municípios, realizam, cotidianamente, pequenos projetos, operados em forma de oficinas, conforme foi descrito no capítulo anterior, que abrangem desde ações relativas ao universo propriamente dito do *hip hop*, como o ensino das técnicas do *rap*, *break*, grafite e basquete de rua, até incursões em manifestações culturais das quais o seu público-alvo está normalmente excluído, como o teatro, o ballet, ações de inclusão digital e outras.

Entre os dias 29 de janeiro e 1 de fevereiro deste ano, a CUFA realizou seu 4º Encontro Nacional, com objetivo declarado de “traçar o planejamento estratégico da Central para 2009 [...] para até o ano de 2015”⁸. No encontro, entre outras coisas, foram traçadas as diretrizes para os circuitos do basquete de rua, considerado importante “ferramenta de agregação social”, e fez-se um relato sobre projetos que, segundo os dirigentes da CUFA, vêm dando certo, como o núcleo de audiovisual, teatro, ações de saúde preventiva, etc.

A entidade também, neste encontro, afirmou seu posicionamento a respeito da sua condição de movimento social e político nos tempos atuais, por intermédio da palestra proferida por Preto Zezé, sobre movimentos sociais na contemporaneidade. Preto Zezé falou: “a revolução só será feita pelo viés econômico, então é preciso dialogar com os quatro setores: público, privado, as outras organizações e o crime organizado, os quais movimentam a economia brasileira.”⁹

O encontro nacional anterior havia sido realizado bem pouco tempo antes, entre os dias 22 e 24 de outubro de 2008, em Brasília, onde foi firmada a parceria com o governo federal, através do PRONASCI. Nesse encontro esteve presente Marlova Noleto, coordenadora geral da Área Programática e de Ciências Humanas e Sociais da Unesco no Brasil, entidade que faz parceria com a CUFA há cerca de dez anos. A respeito da atuação da CUFA como agente social, Noleto declarou-se orgulhosa por ver que,

[...] algo que começou tão pequeno, como uma idéia, ganhar uma dimensão tão grande, capaz de influenciar na construção de políticas públicas. Até pouco tempo essa conversa era com os intelectuais, com os políticos, a periferia era considerada apenas como uma beneficiária dos programas.¹⁰

Disse ainda a coordenadora que o tipo de ação desenvolvida por entidades como a CUFA vem sendo objeto de observação e estudo em nível internacional:

A Unesco está fazendo um projeto com uma universidade inglesa para estudar a Cufa e o Afro Reggae, movimentos que vêm das comunidades, liderados por pessoas da comunidade que conseguem sair do morro e chegar ao asfalto com muita coisa para ensinar.¹¹

Bem diferente, em termos de objetivos, pelo menos, foi o segundo Encontro Nacional, realizado na Cidade de Deus, onde a CUFA foi criada, entre os dias 14 e 16 de dezembro de 2007. Nesse encontro, o objetivo fundamental parece ter sido o de reunir o máximo possível de representantes, o que serviria de ponto de partida para uma tentativa de realizar projetos efetivos em nível nacional. Vejamos o que diz a respeito do encontro a representação da CUFA/MA:

Cada estado mostrou suas conquistas em 2007, seus novos projetos para 2008 e trocaram experiências sobre o que é ser CUFA. Tivemos a presença de amigos como: Ex-comandante do BOPE, Comandante Pimental, Professor Sergio Tavares do Instituto Muda Mundo, nossos novos parceiros, o pessoal da EADCON e a presença da professora Francis Miszputen do Instituto Cultural Cidade Viva. Foi um grande momento de interação, provando a força da CUFA BR e acima de tudo a nossa vontade de mudar o cotidiano.¹²

Não conseguimos dados a respeito de como teria sido o primeiro encontro nacional da entidade, mas os dados que temos são, no nosso entender, suficientes para inferir que a CUFA, a partir de 2007, vem expandindo suas ações, tornando-se cada vez mais complexa e abrangente e os encontros a que nos referimos parecem ser o testemunho desse crescimento e, ao mesmo, tempo, alavanca para a ampliação, de forma sistemática, de seus projetos e ações.

O próximo passo do caminho analítico desenhado por Rubim para o estudo das políticas culturais é “a delimitação e caracterização dos atores das políticas culturais”. Já vimos acima que o autor descarta uma identificação imediata entre políticas estatais de cultura e políticas públicas de cultura, submetendo seu caráter público à necessidade de que as políticas sejam objeto efetivo da participação do público a que se destinam. Desta forma, “[...] políticas públicas de cultura podem ser desenvolvidas por uma pluralidade de atores político-sociais [...] desde que tais políticas sejam submetidas obrigatoriamente a algum controle social [...]” (RUBIM, 2007a, p.152).

A CUFA é uma OSCIP (Organização Sócio-Cultural de Interesse Público), que se apresenta como entidade cujos fundamentos de ação consistem em trabalhar a partir das necessidades dos habitantes das periferias em que atua. Trabalha em forma de uma rede de conexões que incluem desde o morador de boa vontade que lhe cede um espaço provisório para desenvolver pequenas oficinas, passando por apoios de escolas comunitárias, parlamentares e empresas privadas – locais ou grandes conglomerados – até grandes parcerias com o Estado, como as realizadas com o governo federal, citadas acima.

Neste ponto, gostaríamos de fazer uma referência ao fato de que o planejamento e a execução de políticas públicas de cultura no Brasil passam por uma transformação, na qual o antigo autor de todas as políticas, o Estado, as vem realizando cada vez mais em parceria com os setores da sociedade civil e estes, por sua vez, também se organizam cada vez mais em rede, modificando gradualmente as relações entre a construção das políticas e seu público-alvo. Este, na medida em que se organiza social e politicamente, em entidades como a CUFA, participa cada vez mais do processo de construção das políticas, que, por definição, se tornam cada vez mais públicas. Estamos falando, obviamente, de uma tendência a se realizar, uma vez que o contexto nacional está, ainda hoje, muito distante do desejado pelos setores da sociedade civil que invadiram alguns espaços públicos de intervenção na sociedade.

O público-alvo que se pretende alcançar, bem como as modalidades de fruição e consumo previstos formam, em conjunto, uma outra dimensão através da qual se pode conhecer as características de uma política cultural.

Assim como acontece nas outras associações do *hip hop* nacional, a CUFA declara como seu público-alvo os jovens das periferias, negros ou não, que estão ou que podem vir a estar em situação de risco social. O bem simbólico fundamental oferecido pela CUFA é a cultura *hip hop*, com a qual se espera que aqueles jovens se relacionem não apenas na esfera da fruição e consumo, mas que possam aprender a produzi-la, como ferramenta do seu processo de aquisição da cidadania. No entanto, já vimos acima que, embora seu ponto de partida seja o *hip hop*, com o passar dos anos a CUFA passou a desenvolver ações que ultrapassam este universo, tanto no que diz respeito à produção cultural propriamente dita, quanto no que concerne a uma ampliação de suas ações para fora desse âmbito específico, ainda que seu público preferencial continue o mesmo. Pudemos constatar que praticamente todos os projetos oferecidos pela CUFA às comunidades com que faz parcerias envolvem crianças e jovens numa faixa cuja idade se concentra entre os 5 e os 25 anos.

Outro ponto importante no que diz respeito à análise das políticas culturais diz respeito aos recursos financeiros, humanos, materiais e legais que as ditas políticas acionam para concretizar suas ações.

Já relatamos acima que os recursos financeiros empregados pela CUFA para a consecução dos seus projetos provêm das mais diversas fontes de financiamento, incluindo verbas estatais em todos os níveis, municipal, estadual e federal e verbas de organizações privadas, locais, nacionais ou internacionais. Pudemos encontrar como parceiros da CUFA os Ministérios da Cultura, dos Esportes e da Justiça, diversas secretarias estaduais e muitos órgãos municipais. A LIIBRA, por exemplo, é promovida pela rede Globo e pela Beats FM. O CINECUFA, por sua vez, tem patrocínio da PETROBRAS, Ministério do Turismo e Fundação Cultural Banco do Brasil e é promovido pela rede Globo, Canal Brasil e Beats FM. A Globo e a Beats FM também são os parceiros da CUFA no festival RPB.

Para conseguir esses recursos, que incluem além de verbas, equipamentos e espaços físicos, a CUFA se organiza nacionalmente com uma presidência, vice-presidência, secretaria geral e conselho nacional, além da presidência da LIIBRA. No último encontro nacional foram eleitos os novos presidente e vice-presidente da entidade. O atual presidente nacional é Danilo Bittencourt, da CUFA/BA. Nos estados,

os organogramas da entidade obedecem às necessidades e especificidades de cada realidade local. Em Brasília, por exemplo, existem as coordenações geral, administrativa, de produção, direção do núcleo de audiovisual e criação, coordenação de imprensa e comunicação e coordenação comunitária. Em Vitória há as seguintes coordenações: geral, administrativa, pedagógica, de esportes, de projetos e de desenvolvimento. Em Salvador: coordenação de projetos, de esportes, de comunicação, do projeto Maria Maria e uma coordenação social. E assim por diante, a depender do grau de organização da entidade em cada município, os organogramas se apresentam de forma diversa.

Pudemos constatar que foi a partir de 2007 que a CUFA iniciou um forte movimento no sentido de se tornar uma entidade nacional. Em grande parte dos estados em que está presente hoje, teve suas bases fundadas a partir daquele ano.

A CUFA tem também à sua disposição espaços físicos e equipamentos que viabilizam seus projetos, embora haja uma distribuição desigual destes nas diversas bases espalhadas pelo país. Enquanto a CUFA/RJ, por exemplo, nas diversas favelas e municípios em que atua, está bem organizada e faz parcerias que lhe possibilitam ter bons espaços físicos e equipamentos à sua disposição, nas cidades onde está recentemente instalada, a luta é para conseguir a primeira sede, algumas vezes adquirida com o apoio de moradores das favelas em que pretende atuar. Quanto aos meios legais, a CUFA não pode criá-los, mas vem submetendo seus projetos às iniciativas governamentais na área da cultura, como, por exemplo, a aprovação da CUFA Maracanaú, no Ceará, como ponto de cultura, recebendo uma verba de cento e oitenta mil reais para desenvolver seus projetos.¹³

Outro ponto importante levantado por Rubim, diz respeito ao caráter cada vez mais transversal que a cultura vem assumindo na sociedade contemporânea: “Como a cultura perpassa diferentes esferas sociais, torna-se substantivo analisar suas interfaces, em especial com áreas afins [...]” (RUBIM, 2007a, p.157).

Neste aspecto, acreditamos não ser necessário nos alongarmos muito. A CUFA vem realizando, conforme relatamos no capítulo anterior, além de seu trabalho cultural específico –, seja com as manifestações da cultura *hip hop*, seja com manifestações culturais que não pertencem a esse universo – diversos trabalhos na área de educação, capacitação profissional, esportes, etc., criando interfaces que ultrapassam, hoje, os objetivos iniciais que levaram à sua criação.

Os momentos acionados do sistema cultural também são uma dimensão extremamente relevante para a análise das políticas culturais, segundo Rubim (2007a). Um desses momentos, o da criação, invenção e inovação, assume papel central no sistema cultural, de acordo com este autor. Os responsáveis por esse momento, na área da cultura são os artistas, cientistas e intelectuais, populares ou acadêmicos. No caso do movimento *hip hop*, são principalmente os artistas que contribuem para que esta cultura permaneça em constante transformação. Sabemos que o *hip hop* aconteceu primeiramente na América do Norte e foi exportado para o mundo, por intermédio da indústria cultural, configurando aquilo que Canclini (2006) define como cultura transnacional. Sua existência no Brasil assumiu um caráter específico que pode ser definido a partir de sua caracterização como movimento político-cultural e que se manifesta para além de sua inserção no mercado de cultura, embora haja uma imbricação bastante forte entre o chamado movimento *hip hop* e o mercado que produz e consome cultura *hip hop*. Poderíamos afirmar que a cultura *hip hop* está inserida, desde a sua origem, naquilo que Rubim define como o processo de mercantilização da cultura. Embora esta inserção seja evidente, alguns dos criadores da cultura *hip hop* produzida no Brasil têm se utilizado dessa linguagem para criar uma estética baseada na descrição e interpretação da realidade das populações da periferia.

Assim é que as letras do grupo Racionais MC's são, por exemplo, reportagens acerca da realidade cotidiana dessas populações. Sua convivência com a violência policial, com a violência do tráfico de drogas, com a falta de oportunidades no mercado de trabalho, o que leva essas populações, muitas vezes, a optar pelas atividades criminosas, tudo isso faz parte da temática *hopper*. Foi o desenvolvimento dessa temática no documentário *Falcão: os meninos do tráfico* que levou, inclusive, seus autores, MV Bill e Celso Athaide, à notoriedade que permitiu que o trabalho da CUFA alcançasse proporções nacionais, como vimos acima. Os criadores do movimento *hip hop* produzem, portanto, através das linguagens específicas desse movimento, uma temática fundamental que acaba sendo o principal instrumento, em termos de conteúdo cultural, para as transformações no universo simbólico que o movimento pretende operar nas populações com as quais atua e às quais pertence, pelo menos na maioria dos casos. Esta forma do fazer artístico, que consiste, em última análise, na adequação dos meios à mensagem, que vem, quase sempre, em forma de denúncia das mazelas do sistema, é que constitui a marca distintiva dos principais criadores do movimento, juntamente com a apropriação e adequação de elementos da cultura tradicional às

realidades específicas da periferia, como no caso do basquete de rua ou das suas produções na área do audiovisual.

Já relatamos, no capítulo anterior, a forma pela qual esta cultura é difundida, divulgada, bem como apresentamos alguns exemplos de dispositivos de intercâmbio, troca e cooperação que o movimento *hip hop* estabelece com os diversos subsistemas culturais existentes no país. Já observamos também que a fruição e o consumo do *hip hop*, enquanto bem simbólico, se dá tanto no nível do mercado, como bem de consumo, quanto como instrumento de produção da cidadania, com o objetivo de propiciar a inserção de seu público-alvo no mercado de trabalho.

No que diz respeito ao domínio da organização da cultura, acreditamos, por tudo o que foi exposto acima, ser possível afirmar que o movimento *hip hop*, e em particular a CUFA, possui em suas fileiras os formuladores, gestores e produtores de suas ações culturais e, inclusive trabalha com o processo de formação de pessoal para exercer estas funções. Ela mesma, como instituição, assume esses encargos simultaneamente dentro da intrincada rede de negociações que lhe permitem realizar suas ações; pode ser gestora de um projeto, produtora de outro, enquanto formula suas estratégias próprias de atuação.

Estratégias que, ao longo do tempo, parecem ter se revelado bem sucedidas, em muitos casos, e que têm, efetivamente, levado a CUFA, assim como outras organizações, a participar da formulação e gestão da cultura no Brasil. Como parte de um sistema cultural mais amplo, poderemos perceber que seus projetos e ações se inscrevem como elemento significativo da política cultural que se vem desenvolvendo no País, como demonstram as parcerias cada vez mais amplas que essa entidade vem firmando com o agente tradicional que desenvolve as políticas públicas de cultura, o Estado, o qual, progressivamente, vem reconhecendo, na prática, a impossibilidade de realizar políticas públicas de cultura sem a efetiva participação da sociedade civil, através das entidades que a representam, como é o caso da CUFA, e vem buscando, cada vez mais, realizá-las conjuntamente com essas organizações.

Mas esse raciocínio, que antecipa um pouco o encaminhamento das conclusões deste trabalho, só poderá ser avaliado a partir do momento em que tenhamos discutido suficientemente sobre a maneira como ocorrem, dentro da CUFA e na sua relação com o sistema cultural mais amplo, as relações entre as dimensões analíticas mencionadas anteriormente. Somente uma política que articule de forma consistente e coerente os diversos aspectos da realidade acima mencionados pode ser efetivamente definida como

política cultural. A discussão sobre a relação entre esses elementos, bem como o nível de profundidade com que interagem será objeto da última parte deste trabalho, na qual apresentaremos as nossas conclusões a respeito do tema escolhido.

Notas

- 1 Disponível em: <<http://mh2odobrasil.blogspot.com/search?q=miss%C3%A3o+institucional>> Acesso em: 22 jul. 2009.
- 2 Disponível em: <<http://cufa-es.blogspot.com/search?q=eleicoes+2008>> Acesso em: 20 jul. 2009.
- 3 Disponível em: <<http://cufapara.blogspot.com/>> Acesso em: 20 jul. 2009.
- 4 Disponível em: <www.liibra.com> Acesso em: 24 jul. 2009.
- 5 Disponível em: <www.rpbfestival.com.br> Acesso em: 24 jul. 2009.
- 6 Disponível em: <http://cufalagunasc.blogspot.com/2008_10_01_archive.> Acesso em: 25 jul. 2009.
- 7 Disponível em: <<http://mariamaria-brasil.blogspot.com/>> Acesso em: 24 jul. 2009.
- 8 Disponível em: <<http://www.cufa.org.br/in.php?id=2009/mat09-007>> Acesso em: 15 jun. 2009.
- 9 Loc.cit.
- 10 Disponível em: <<http://cufapara.blogspot.com/search?q=noleto>> Acesso em: 24 jul. 2009.
- 11 Loc.cit.
- 12 Disponível em: <http://cufamaranhao.blogspot.com/2007_12_23_archive.html> Acesso em: 24 jul. 2009.
- 13 Disponível em: <<http://cufamaraca.blogspot.com/search?q=ponto+de+cultura>> Acesso em: 24 jul. 2009.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Eis que, depois de alguns meses de trabalho, estamos aqui, diante do computador, enfrentando a dolorosa missão de tecer as últimas considerações a respeito de um projeto que incluiu muitas idas e vindas em torno de um objeto de pesquisa que, por sua vez, foi adquirindo forma definitiva durante o processo mesmo de sua elaboração.

A palavra “dolorosa” foi utilizada acima menos como uma forma de tentar chamar a atenção para as inevitáveis vicissitudes que se apresentam como consequência de uma empreitada desta natureza e mais no sentido de afirmar a sensação de perda e de vazio que o encerramento desta etapa da nossa vida acadêmica nos acarreta. É, talvez, uma sensação parecida com a de uma mãe, que por mais que tente preparar seu filho para “a vida lá fora”, percebe que seu esforço, embora não tenha sido em vão, jamais terá, segundo sua própria percepção, se completado definitivamente. E mais, esquecem muitas vezes nossas mães – dizem que, em essência, são todas iguais – que “a vida lá fora” já faz parte da vida do seu filho no momento mesmo em que elas nos estão preparando para enfrentá-la. E, no entanto e apesar de tudo, conforme afirmou o saudoso compositor Cazuza, “só as mães são felizes”.

Tudo isso Freud explica. Algumas sessões de psicanálise também deveriam explicar essa estranha sensação de que o texto que produzimos e sobre o qual ameaçamos tecer as derradeiras conclusões não está preparado para enfrentar o mundo. E, no entanto, da mesma maneira que os filhos o enfrentam independentemente da eficácia das orientações maternas, o trabalho que apresentamos aqui já está no mundo quase desde o momento de sua concepção.

Já afirmamos, no capítulo introdutório, que este trabalho foi concebido em 2006, como produto final da disciplina Políticas Culturais – que cursamos na condição de aluno especial –, sob o título de *Movimento hip hop: política cultural*, e que, desde aquele momento, o recorte do objeto a ser pesquisado passou por diversas alterações, que refletiram as necessárias e inevitáveis reflexões acerca das características do movimento cultural em questão, da adequação dos objetivos da pesquisa às possibilidades da sua realização e, finalmente, das nossas intenções de captar as articulações concretas que os hoppers realizam nos segmentos sociais em que atuam.

Acreditamos, assumindo o risco de sermos repetitivos, ser indispensável retomar, agora mais detalhadamente, os caminhos que nos levaram a esta derradeira versão da pesquisa, porque, no nosso entender, esses caminhos revelarão as sucessivas

aproximações teórico-metodológicas que nos permitiram tecer as provisórias considerações finais que apresentaremos a seguir.

Se, naquele primeiro momento, em 2006, desejávamos demonstrar que o assim chamado movimento *hip hop* possuía um caráter razoavelmente homogêneo e produzia, evidentemente, política pública de cultura, meses depois, submetemos à aprovação da banca examinadora deste programa de pós-graduação um projeto de pesquisa intitulado *Política cultural hip hop em Salvador*, no qual anunciávamos que pretendíamos verificar qual a abrangência dessas políticas, desta vez delimitando o objeto do ponto de vista geográfico, localizando-o na cidade de Salvador. A idéia apresentada foi suficiente para que obtivéssemos a aprovação como aluno regular do programa, embora ainda não houvesse nenhuma modificação em relação à perspectiva inicial – homogeneidade do movimento e afirmação do seu caráter de política cultural.

Em alguns momentos, durante o período de integralização dos créditos, houve algumas oportunidades para que nós, alunos, juntamente com alguns professores, pudéssemos opinar a respeito dos nossos respectivos projetos. Agora, tempos depois, percebemos que aquele foi o momento em que nossas “crianças” iniciavam seu processo de socialização, como se estivessem brincando em um parquinho, sob os olhares dos seus responsáveis, expostas às observações de todos. Naqueles momentos, muitas vezes divertidos e outras vezes difíceis, as dúvidas a respeito do encaminhamento de nossos trabalhos começaram a se tornar cada vez mais um motivo de angústia crescente. Será que fiz o recorte adequado? Será que tenho, de fato, uma pergunta de pesquisa? Minha proposta metodológica, afinal, poderá dar conta dos objetivos a que me proponho? E meus objetivos têm alguma relevância que justifique um esforço tão grande? Há algum alcance social nisso tudo ou estou produzindo mais um trabalho entre milhares, que jamais sairá de uma estante de biblioteca, condenado a ser devorado pelas traças?

E assim, depois de alguns acalorados debates, conversas com o orientador e com outros professores, chegamos à etapa da qualificação. Novamente, o projeto mudou de nome. Agora, seria *Movimento hip hop e política cultural*. A pequena alteração em relação ao trabalho apresentado em 2006, que implica a troca dos dois pontos pelo “e”, indicava que não mais partíamos do pressuposto de que o movimento *hip hop* fazia política de cultura. Pretendíamos, agora sim, identificar se suas ações poderiam ser entendidas desta maneira. O recorte do objeto, por sua vez, mudou novamente. Não investigaríamos mais o *hip hop* somente em Salvador. Tentaríamos realizar um estudo a respeito das quatro grandes associações nacionais que compunham o chamado

movimento *hip hop*, com o objetivo de estabelecer uma tipologia das possíveis diferenças de orientação político-cultural existente entre elas. A pesquisa em Salvador teria o objetivo de verificar em que medida e de que maneira o *hip hop* baiano estaria vinculado à rede nacional de atuação do movimento.

Qualificado o projeto, o próximo passo era, finalmente, escrever a dissertação. E foi neste momento, já com o primeiro capítulo praticamente finalizado, que nos veio a idéia que deu forma final à pesquisa. Essa idéia surgiu a partir de um questionamento que jamais havíamos feito até o momento e que consistia no seguinte: por que trabalhar com a categoria “movimento *hip hop*”? Haveria realmente um movimento *hip hop*? Em caso positivo, as ações desse movimento poderiam ser qualificadas, de uma forma geral, como ações de política cultural?

Afinal, ao aproveitar a expressão cunhada pelos próprios *hoppers* para criar a categoria que delimitava o nosso objeto de pesquisa, estávamos preparando, para nós mesmos, uma armadilha da qual teríamos muitas dificuldades para nos libertar, pois o tal movimento *hip hop* é composto tanto de artistas que disputam espaço no mercado cultural, quanto de organizações diversas que trabalham sob concepções de cultura e política diferentes que influenciam no encaminhamento de suas ações. A utilização de uma categoria deste tipo nos levaria inevitavelmente à construção de artifícios teóricos que nos permitissem estabelecer regularidades entre os diferentes integrantes do movimento. Estaríamos, portanto, construindo uma abordagem sistêmica, que, neste caso, nos afastaria das peculiaridades relativas às ações concretas de cada um dos atores envolvidos tomados isoladamente. E nosso interesse fundamental jamais foi o de, partindo de uma situação geral (o movimento *hip hop*), chegar a uma conclusão específica (esse movimento faz política de cultura), e sim o contrário, ou seja, verificar se as ações concretas de um determinado setor organizado da sociedade civil, que se auto-denomina movimento *hip hop*, podem estar produzindo política de cultura.

Havíamos – entendemos isso claramente agora – nos tornado refém de nossas primeiras pesquisas, onde encontramos sempre a expressão “movimento *hip hop*” e nos apegamos a ela como se fosse impossível analisar as ações dos *hoppers* fora desta construção conceitual. Está claro para nós que existe um movimento *hip hop* e que os atores que o integram se articulam para realizar seus projetos, mas estes diferem muito entre si, tanto em alcance social quanto em concepção política e cultural, sendo, portanto uma precipitação pretender analisar o movimento como um todo, pelo menos no que diz respeito à hipótese que levantamos sobre suas ações.

Foi assim que deixamos o movimento *hip hop* para os *hoppers* e decidimos, finalmente, por razões que já foram expostas na introdução deste trabalho, investigar as ações recentes da Central Única das Favelas (CUFA) e, embora jamais percamos de vista que esta organização produz e veicula a cultura *hopper*, não pretendemos, ao verificar suas ações, realizar um estudo de caso. Será suficiente, para nós, se pudermos, ao final destas últimas considerações, sugerir que a CUFA, e somente ela, produz política de cultura.

Apresentado o tortuoso caminho que nos levou a dar forma final ao nosso objeto de pesquisa e aos nossos objetivos em relação a esse objeto, eis que estamos aqui, diante do computador, enfrentando a missão descrita acima como dolorosa. Acreditamos que, para cumprir com esse objetivo, será necessário realizar uma breve recapitulação do trabalho realizado até aqui, menos para lembrar o leitor dos fatos e versões já apresentados e mais para enfatizar as intenções que nos motivaram a estruturar o texto da forma como o estruturamos.

Em primeiro lugar, sentimos necessidade de apresentar o *hip hop* como um movimento cultural. Isto é uma aparente obviedade, já que, como pudemos constatar no capítulo 3, os trabalhos acadêmicos que consultamos a respeito do assunto tomam como pressuposto esta afirmação. Ocorre, no entanto, que não encontramos na literatura pesquisada um caminho teórico que ligasse especificamente o *hip hop* ao conceito de cultura.

Decidimos, então, construir esse caminho particular partindo de um conceito semiótico de cultura formulado por Clifford Geertz, que atribui à cultura o reino dos significados transmitidos historicamente, cujos movimentos devem ser interpretados, o que implica, no que diz respeito à análise dos fatos culturais, o posicionamento político do pesquisador. Em seguida, passamos por Gramsci e Bourdieu. O primeiro nos interessa porque aborda a cultura como um instrumento necessário para a construção da hegemonia e advoga, em sua obra e à sua época, pela construção de uma cultura nacional-popular, construída pelas classes populares a partir do senso comum, o que poderia levá-las a sair da condição de classe em si para a condição de classe para si. Bourdieu, por sua vez, é importante para nós pela construção do conceito de campo cultural, locus onde os atores envolvidos neste campo autônomo da produção intelectual disputam o poder pela visão de mundo hegemônica.

É assim, entendendo os processos culturais como elementos importantes na luta pelo poder, que chegamos a Nestor Canclini e George Yúdice, que nos oferecem os

principais subsídios para situar o *hip hop* como um movimento cultural. O primeiro, através dos conceitos de desterritorialização e descolecionamento dos processos culturais, nos permite compreender o *hip hop* como uma cultura híbrida, que, atuando em forma de movimento, pode contribuir para o processo de ressignificação da realidade cultural das classes populares. Yúdice, ao apresentar a cultura, na contemporaneidade, como um recurso, nos oferece a possibilidade de entender o *hip hop* como um movimento cultural que produz o que o próprio autor qualifica como uma cultura de mudança.

Em seguida, ainda no capítulo 3, apresentamos uma revisão bibliográfica a respeito do *hip hop*, tentando demonstrar que os trabalhos publicados refletem a transformação pelas quais o movimento *hip hop* vem passando desde sua chegada ao país, o que implica, segundo nossas análises, na passagem de um movimento juvenil identitário e, num primeiro momento, receptor de uma manifestação cultural veiculada através do mercado internacional, para um movimento produtor de cultura que tem a intenção explícita de interferir nos processos de transformação da realidade do público a que se dirige.

Para reforçar o ponto de vista apresentado acima, descrevemos, no mesmo capítulo, as formas pelas quais se auto-referenciam as principais associações *hoppers* nacionais. Todas elas, em que pesem as possíveis divergências na forma de sua atuação social, se apresentam como organizações que buscam transformar a realidade cultural e social do seu público-alvo.

A esta altura do trabalho, pensamos ter localizado o *hip hop* como um movimento cuja principal característica é a ação política que se manifesta através da ação cultural, tomando a arte de rua e a cultura de massas como referência, transformando a impossibilidade do acesso à “grande arte” na possibilidade de manifestações culturais genuínas, inspiradas nas especificidades da vida cotidiana das classes populares, ressignificando-as.

O próximo passo seria buscar na literatura sobre políticas culturais algum ponto de apoio que nos permitisse cogitar se este movimento poderia estar produzindo políticas de cultura. Nossa breve revisão bibliográfica nos permitiu acreditar que sim, pois muitos autores, em trabalhos recentes, têm buscado modificar uma visão que atribui ao Estado o monopólio da formulação das políticas públicas de cultura. Segundo Alexandre Barbalho, amplamente citado no corpo deste trabalho, por exemplo, a expressão “políticas culturais” possui um caráter duplamente público, em primeiro

lugar, porque cultura, na medida em que traduz processos coletivos de significação da realidade, é uma expressão que remete à coletividade; e política, por razões também muito evidentes, remete necessariamente aos aspectos públicos de uma sociedade.

Sendo assim, por mais que as políticas governamentais de cultura sejam resultado de demandas da sociedade civil, o caráter público das políticas culturais não pode e não deve se esgotar nas ações governamentais. Na medida em que a sociedade civil se organiza e apresenta, por intermédio de suas organizações, projetos culturais que são submetidos ao crivo de setores desta mesma sociedade, vale a pena levar em consideração a hipótese de que esses projetos possam estar produzindo políticas de cultura. Pelo menos foi esta a conclusão a que chegamos depois de levantar a revisão bibliográfica que apresentamos no capítulo 4 deste trabalho.

Agora, de posse dos argumentos que nos permitiram seguir em frente com a hipótese de que o movimento cultural *hopper* organizado poderia estar produzindo política de cultura, restava-nos abordar uma questão que consideramos importante para o entendimento do recorte que foi feito para a realização do trabalho. Anunciamos, desde o início, que nosso objeto de pesquisa era a CUFA, tendo como hipótese a idéia de que essa organização realiza política de cultura, esquivando-nos de trabalhar com uma categoria teórica – o movimento *hip hop* – que, no nosso entender, seria uma perigosa armadilha para a realização dos nossos objetivos. No entanto, até o momento, somente nos referimos ao movimento *hip hop* e, aparentemente, deixamos a CUFA de lado.

Fizemos isso por uma razão muito simples. Todo o nosso trabalho se estrutura em torno da idéia de que um movimento social organizado é capaz de, à revelia ou em parceria com as instâncias governamentais, produzir políticas de cultura. A CUFA se auto-proclama parte integrante do movimento *hip hop* e, embora não tenhamos interesse em analisar o movimento como um todo, somente voltamos o nosso olhar para essa organização por conta de sua condição de entidade vinculada a um movimento cultural. Esta condição não nos permite que, ao verificarmos sua atuação, possamos generalizar o resultado desta investigação. Não estamos fazendo, é sempre bom enfatizar, um estudo de caso, mas só interpretamos as ações da CUFA enquanto elemento integrante de uma rede cultural mais ampla. É por conta disso que, se até o quarto capítulo, nos referimos ao movimento *hip hop* de uma maneira geral, os dois capítulos seguintes trataram da CUFA especificamente.

O capítulo 5 tem uma característica bastante descritiva e aqui nos limitaremos a acrescentar alguns comentários aos dados ali apresentados. Começamos, primeiramente, relatando os documentos nos quais a CUFA apresenta a sua missão institucional. A organização afirma, com clareza, que tem como objetivo fundamental formar e informar jovens de comunidades, oferecendo-lhes perspectivas de inclusão social, através da promoção, produção e distribuição da cultura *hip hop*.

A opção pelo *hip hop* se justifica, entre outras coisas, pelo fato de que, segundo a organização, o *rap*, gênero musical do *hip hop*, aponta para novos caminhos de percepção do mundo e da sociedade e porque as populações provenientes das periferias – que são as que, afinal de contas, têm produzido a cultura *hopper* – precisam participar, enquanto atores sociais, do espaço público. A manifestação cultural representada pelo movimento *hip hop* seria, portanto, o instrumento através do qual essa participação poderia ser alcançada.

Essa declaração de intenções tem relação bastante próxima com o conceito de política cultural formulado por Canclini apresentado no corpo deste trabalho e também com a formulação de Yúdice, que entende a cultura, na contemporaneidade, como um recurso disponível pra as transformações sociais. Sabemos, no entanto, que entre intenção e gesto há, muitas vezes, uma enorme lacuna.

Passamos, portanto, a analisar as ações concretas que a CUFA vem realizando. Embora a organização afirme que possui bases instaladas em todos os estados da federação, não conseguimos encontrar dados referentes ao trabalho realizado no Amazonas e em Roraima. Mas nos outros estados, pudemos verificar sua presença, cuja intensidade é bastante variável. Em estados como Rio de Janeiro – onde surgiu e tem sua sede principal –, Minas Gerais, Ceará, Brasília e São Paulo, a CUFA é bastante atuante. Em outros, sua atuação é menos forte e, em alguns mais, a organização começa a se implantar, notadamente a partir do ano de 2008. Pudemos verificar também que, embora tenha sido fundada em 1998, é somente a partir de 2006 que a CUFA inicia o processo de sua, digamos assim, nacionalização. É a partir dessa época que seus dirigentes começam a promover os primeiros encontros nacionais entre as suas bases. Mas, uma vez iniciado esse processo, sua ampliação se dá de forma acelerada. Hoje a CUFA possui, além das capitais estaduais, em diversas cidades do interior do país.

O que pudemos constatar de interesse para o nosso trabalho é que a CUFA, hoje, formula e implementa desde projetos de alcance nacional, aos quais todas as suas bases estão conectadas, como, por exemplo, o RPB Festival e a LIBRA, passando por projetos

que pretendem, num futuro próximo, alcançar esse status e chegando até a projetos bastante específicos que se relacionam diretamente com as realidades das comunidades em que seus quadros atuam.

Descritas as principais atividades realizadas pela CUFA, nos restava cumprir com a última etapa de nosso projeto, que consistia em relacionar o trabalho, realizado por esta organização, com as dimensões analíticas propostas por Rubim para delimitar o território de pertença das políticas de cultura. E assim fizemos.

Acreditamos ter demonstrado, ao final do capítulo 6, que a CUFA é uma entidade organizada em todo o território nacional, em torno de um núcleo dirigente que formula programas e projetos culturais que têm sido implementados, em maior ou menor grau, nas suas mais de trinta bases espalhadas por todo o País. Tais projetos visam cumprir objetivos e metas que estão claramente formulados pela organização e que são expressos, tanto na forma de objetivos gerais, que consistem em oferecer perspectivas de inclusão social ao seu público-alvo – os jovens moradores das periferias –, quanto na forma de objetivos específicos, que dizem respeito aos resultados concretos que pretendem alcançar com cada projeto em execução.

Para alcançar esses objetivos, a CUFA tem buscado angariar instrumentos meios e recursos, notadamente na realização de parcerias com outras organizações da sociedade civil e também com diversas instâncias governamentais. Através dessas parcerias, a organização tem conseguido espaços físicos, virtuais e meios legais para concretizar os seus projetos. Além disso, a formação de pessoal, muitas vezes oriundo das próprias comunidades com as quais a CUFA trabalha, tem sido um importante instrumento para a continuidade de suas ações.

Ações que estão, por sua vez, relacionadas com os diversos momentos do sistema cultural que devem ser acionados por uma política pública de cultura. Assim, a CUFA, na área da cultura, contribui para a criação, invenção e inovação; divulga, difunde e transmite cultura; realiza intercâmbios e trocas culturais, através da cooperação com outras entidades; contribui também para que haja a fruição e o consumo, formando públicos para seus projetos culturais; e, finalmente realiza a organização, a gestão e a produção deste sub-sistema cultural.

Além disso, a CUFA tem ampliado suas ações para além do universo especificamente *hopper*, atuando hoje, sempre através de parcerias, em áreas como o teatro, a dança, a capoeira e outras manifestações culturais. Tem também realizado

interfaces com áreas próximas, como a educação, através de projetos que incentivam, por exemplo, a leitura e a inclusão digital.

Todos esses projetos estão amparados por concepções de política e de cultura que não apenas subjazem às ações implementadas, mas estão claramente formuladas em documentos. No que diz respeito à política, a CUFA, que se apresenta como uma organização apartidária, manifesta a concepção de que o sistema político-social em que vivemos é excludente e afirma buscar contribuir para a sua transformação. Embora isto não implique a adoção de nenhum projeto político definido, como, por exemplo, o socialismo, a organização trabalha claramente com a idéia de que, contribuindo para a conscientização das populações que são excluídas pelo sistema, pode ajudar na sua progressiva transformação. No que toca à concepção de cultura, a CUFA está, na sua prática cotidiana, de pleno acordo com as mais recentes contribuições teóricas dos estudos culturais, representados aqui principalmente pelas idéias de Nestor Canclini, que se opõem aos binarismos que dividem a cultura em termos de uma hierarquia que a dividem, por exemplo, em cultura erudita e cultura popular, cultura de massa e alta cultura. Os *hoppers* da CUFA trabalham para tornar cada vez mais socialmente legítimas as manifestações culturais produzidas nas ruas, nos guetos e nas periferias.

É assim que encerramos estas considerações finais. Com a sensação de que a “criatura” que preparamos com esforço para enfrentar o mundo não está ainda totalmente preparada para isso e que, muito provavelmente, não chegamos a dar cabo de todos os nossos objetivos, restando ainda muitas lacunas a serem preenchidas no caminho que nos dispomos a trilhar.

Essa sensação de incompletude não nos permitirá tecer, aqui, conclusões definitivas, mas acreditamos ter uma boa margem de segurança para afirmar que, diante do que foi exposto até o momento, **tudo sugere** que a Central Única das Favelas, enquanto entidade pertencente ao movimento *hip hop* brasileiro, vem realizando, com seus projetos, política pública de cultura, entendida aqui não mais como o resultado de formulações criadas por um corpo de especialistas a partir de pressupostos teóricos que pretendem interpretar as necessidades da população que deverá ser beneficiada, mas como o resultado da interpretação que alguns setores dessa própria população fazem de sua realidade, a partir das necessidades derivadas de sua vida cotidiana.

Políticas de cultura entendidas não como projetos definitivos que devem ser cumpridos à risca em todas as etapas de sua execução, mas como projetos que, submetidos às necessidades de implementação de alianças e parcerias com os diversos

setores da sociedade – o Estado incluído –, caminham sempre sobre uma linha tênue que separa as ações que podem realmente contribuir para o desenvolvimento simbólico do público-alvo que se pretende atingir, daquelas ações que se perdem nos caminhos da cooptação, impedindo que os jovens das favelas “criem problemas”, tendo como objetivo implícito domesticar as rebeldias e manter hierarquias sociais, fornecendo um meio de sobrevivência para alguns, naquilo que Yúdice define como “ONG-zação” da cultura (YÚDICE, 2006, p.212-215).

Pois é sobre essa linha tênue que organizações como a CUFA caminham. Os resultados que podem alcançar dependerão sempre dos posicionamentos políticos que seus representantes assumem diante das constantes negociações em que estão envolvidos para dar seguimento aos seus projetos culturais. Muitas vezes, como já afirmou um DJ em entrevista ao jornal Afro Reggae, trata-se de dançar com o diabo sem sair queimado.

Mas, talvez mais importante do que encerrar essa pesquisa em torno da necessidade de provar ou não nossa hipótese de que a CUFA faz política de cultura, seja a constatação de que suas ações estão produzindo resultados. Conforme afirmamos no início do capítulo 2 desta dissertação, tomando as palavras de George Yúdice como nossas, isto não é uma revolução, mas tem produzido uma cultura de mudança. Mudança intencional, sistemática e constante. As próprias instâncias governamentais têm compreendido essa nova forma de fazer política de cultura, estabelecendo, elas mesmas, cada vez mais, uma aproximação com as entidades da sociedade civil, assumindo os riscos de formular políticas de cultura fundadas na dinâmica social, ao sabor dos ventos de uma certa imprevisibilidade.

De nossa parte, acreditamos firmemente que a CUFA, ao cantar *rap* e dançar *break* com alguns demônios, tem conseguido escapar das chamas.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval M. de. Gestão ou gestação pública da cultura: algumas reflexões sobre o papel do Estado na produção cultural contemporânea. In: RUBIM, Antônio A.C.; BARBALHO, Alexandre (Org.). **Políticas culturais no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2007. p.61-86.

ANDRADE, E.N. **Movimento negro juvenil**: um estudo de caso de jovens rappers de São Bernardo do Campo. 1996. 317f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1996.

_____. (Org). **Rap e educação, rap é educação**. São Paulo: Summus, 1999.

BARBALHO, A. Política cultural: um debate contemporâneo. In: RUBIM, Linda (Org). **Organização e produção da cultura**. Salvador: EDUFBA, 2004. p.33-52.

BAYARDO, Rubens. Cultura & desarrollo: nuevos rumbos e más de lo mismo? In: NUSSBAUMER, Gisele M. (Org.). **Teorias e políticas da cultura**. Salvador: EDUFBA, 2007. p.67-94.

BOTELHO, Isaura. As dimensões da cultura e o lugar das políticas públicas. **São Paulo em Perspectiva**, São Paulo, v.15, n.2, p.1-28, 2001. Disponível em: < <http://www.centrodametropole.org.br/pdf/Isaura.pdf>> Acesso em: 2 jul. 2009..

BOURDIEU, Pierre. Campo do poder, campo intelectual e *habitus* de classe. In _____. **A economia das trocas simbólicas**. Introdução, organização e seleção Sergio Miceli. 5.ed. São Paulo: Perspectiva, 2001a. p.183-202.

_____. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001b.

BOUZADA FERNÁNDEZ, Xan. Acerca del origen y génesis de las políticas culturales occidentales: arqueologias y derivas. **O Público e o Privado**, Fortaleza, n.9, p.111-144, jan./jun. 2007.

BURITY, Joanildo. Cultura e desenvolvimento. In: NUSSBAUMER, Gisele M. (Org.). **Teorias e políticas da cultura**. Salvador: EDUFBA, 2007. p.51-65.

CALABRE, Lia. Políticas culturais no Brasil: balanço e perspectivas. In: RUBIM, Antônio A.C.; BARBALHO, Alexandre (Org.). **Políticas culturais no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2007. p.87-107.

CANCLINI, Nestor G. **Culturas híbridas**. São Paulo: EDUSP, 2006.

_____. Definiciones en transición. In: MATO, Daniel (Org). **Estúdios latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización**. Buenos Aires: CLACSO, 2001. p.57-67.

CANCLINI, Nestor G. **Diferentes, desiguales y desconectados: mapas de la interculturalidad.** Barcelona: Gedisa, 2004.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano.** Petrópolis: Vozes, 1994.

CONTIER, A.D. **O rap brasileiro e os Racionais MC's.** 2005. Trabalho apresentado ao I Simpósio Internacional do Adolescente, São Paulo, 2005.

COUTINHO, C.N. **Cultura e sociedade no Brasil: ensaios sobre idéias e formas.** 2.ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

CREHAN, Kate. Gramsci sobre a cultura. In: _____. **Gramsci, cultura e antropologia.** Lisboa: Campo da Comunicação, 2004. p.93-187.

DAGNINO, Evelina. Políticas culturais, democracia e o projeto neoliberal. **Revista Rio de Janeiro**, Rio de Janeiro, n.15, p.45-65, jan./abr. 2005.

DAMASCENO, Francisco J.G. “Eu presto atenção no que eles dizem, mas eles não dizem nada”: juventude sob dois aspectos (o de sua constituição e de suas representações e o da sociedade pelos jornais). **O Público e o Privado**, Fortaleza, n.4, p.29-45, jul./dez. 2004.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas.** Rio de Janeiro: LTC, 1989.

GOLDENBERG, Mirian. **A arte de pesquisar.** Rio de Janeiro: Record, 2007.

GORCZEWSKI, Deisimer. O hip hop e a mídia no cenário urbano. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 26., 2003, Belo Horizonte. **Anais...** São Paulo: INTERCOM, 2003. Disponível em: <<http://reposco,.portcom.intercom.org.br/bitstream/1904/4991/1/NP13GORCZEWSKI.pdf>> Acesso em: 16 jun. 2006.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais.** Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

_____. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HOPSTEIN, Graciela. Estado e movimentos sociais: pontos de partida para a criação de uma nova cultura política. **Revista Rio de Janeiro**, Rio de Janeiro, n.15, jan./abr. 2005.

JOVINO, Ione da Silva. **Escola: os manos e as minas têm a palavra.** 2005. Dissertação (Mestrado em Educação) – Centro de Educação e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2005.

LINDOLFO FILHO, João. **Hip hop: das periferias ao mainstream: hip hopper: tribus urbanas, metrópoles e controle social.** 2004. Disponível em: <<http://www.ces.uc.pt/lab2004/pdfs/JoaoLindolfoFilho.pdf>>. Acesso em: 22 jun. 2006.

MAFFESOLI, Michel. **O tempo das tribos: o declínio do individualismo na sociedade de massa.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

MAGRO, V.M. de M. Adolescentes como autores de si próprios: cotidiano, educação e hip hop. **Cadernos Cedex**, Campinas, v.22, n.57, p.63-75, ago. 2002.

MARTÍN BARBERO, Jesús. Jóvenes: comunicación e identidad. **Pensar Iberoamérica: Revista de Cultura**, Madrid, n.0, feb. 2002. Disponível em: <<http://www.campus-oei.org/pensariberoamerica/ric00a03.htm>> Acesso em: 12 jan. 2009.

_____. Os métodos: dos meios às mediações. In: MARTÍN BARBERO, Jesús; RESENDE, Antonio Carlos. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia.** 2.ed. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2003. p.302-304.

MARTINS, Carlos Estevam. História do CPC. **Arte em Revista**, São Paulo, n.3, p.81, 1980.

MATTELART, Armand; NEVEU, Érik. **Introdução aos estudos culturais.** São Paulo: Parábola, 2004.

MENDONÇA, C.M.C. Moda, estilo de vida e vídeo-clip: aspectos da cultura hip hop. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 26., 2003, Belo Horizonte. **Anais...** São Paulo: INTERCOM, 2003. Disponível em: <<http://marciopizarro.files.wordpress.com/2008/09/np7mendonca.pdf>> Acesso em: 16 jun. 2006.

MESSIAS, Ivan. **Hip Hop, educação e poder: o rap como instrumento de educação não-formal.** 2008. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

MICELI, Sérgio. O processo de construção institucional na área cultural federal (anos 70). In: _____ (Org.). **Estado e cultura no Brasil.** São Paulo: Difel, 1984. p.53-81.

MIGUEZ, Paulo C. de Oliveira. **A organização da cultura na “cidade da Bahia”.** 2002. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporânea) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2002.

NUSSBAUMER, Gisele M. (Org.). **Teorias e políticas da cultura.** Salvador: EDUFBA, 2007.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional.** 8a.reimpr. da 5.ed. São Paulo: Brasiliense, 2006.

_____. **Mundialização e cultura.** 5a.reimpr. da 1.ed. São Paulo: Brasiliense, 2003.

PINTO, Mércia. Rap: gênero popular da pós-modernidade. In: CONGRESSO LATINOAMERICANO DA ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL PARA O ESTUDO

DA MÚSICA POPULAR, 5., 2004. Disponível em: <<http://www.hist.puc.cl/iaspm/rio/anais2004/MerciaPinto.pdf>> Acesso em : 25 jun.2006.

PITOMBO, Mariela. Entre o universal e o heterogêneo: uma leitura do conceito de cultura na UNESCO. In: NUSSBAUMER, Gisele M. (Org.). **Teorias e políticas da cultura**. Salvador: EDUFBA, 2007. p.115-137.

PRYSTHON, Ângela. Negociações na periferia: mídia e jovens no Recife. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 25., 2002, Salvador. **Anais...** São Paulo: INTERCOM, 2002. Disponível em: <http://reposcom.portcom.intercom.org.br/bitstream/1904/18984/1/2002_NP13PRYSTHON.pdf> Acesso em : 2 jul. 2006.

REIS, Ana Carla F. **Economia da cultura e desenvolvimento sustentável: o caleidoscópio da cultura**. Barueri: Manole, 2007.

RICARDO, Sérgio. **Cultura e juventude**. 2008. Disponível em: <<http://www.institutovotorantim.org.br/pt-br/artigos/Paginas/culturaejuventude.aspx>> Acesso em: 10 ago. 2008.

RODRIGUES, Glauco. **Orçamento participativo e movimento hip hop: duas formas de protagonismo sócio-espacial**. [2004?]. Disponível em: <<http://www.geografia.ufrj.br/nuped/textos/orcamentoparticipativomovimento.pdf>> Acesso em : 5 jun. 2006.

RUBIM, Antônio A.C. Políticas culturais entre o possível e o impossível. In: NUSSBAUMER, Gisele (Org.). **Teorias e políticas da cultura: visões multidisciplinares**. Salvador: EDUFBA, 2007a. p.139-158.

_____. Políticas culturais no Brasil: tristes tradições, enormes desafios. In: RUBIM, Antônio A.C.; BARBALHO, Alexandre (Org.). **Políticas culturais no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2007b. p.11-36.

_____. Políticas culturais do governo Lula/Gil: desafios e enfrentamentos. In: RUBIM, Antônio A. C.; BAYARDO, Rubens (Org.). **Políticas culturais na Ibero-América**. Salvador: EDUFBA, 2008. p 51-74.

_____; BARBALHO, Alexandre (Org.). **Políticas culturais no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2007.

SCANDIUCCI, G. **Cultura hip hop: espaço de pertença aos jovens negro-descendentes e moradores das periferias de São Paulo**. São Paulo: EDUSP, 2006.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, 2000.

SIMIS, Anita. A política cultural como política pública. In: RUBIM, Antônio A.C.; BARBALHO, Alexandre (Org.). **Políticas culturais no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2007. p.133-155.

SOUZA, Gustavo. Um novo cenário sociocultural nas metrópoles brasileiras: descentramento, consumo e estilo cultural no movimento hip hop. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 26., 2003, Belo Horizonte. **Anais...** São Paulo: INTERCOM, 2003. Disponível em: <<http://reposcom.portcom.intercom.org.br/bitstream/1904/5006/1/NP13SOUZA.pdf>> Acesso em : 12 jul 2006.

TAVARES, J.C. de. Atitude, crítica social e cultura hip hop: a face afrodescendente dos intelectuais públicos brasileiros. **Revista Espaço Acadêmico**, Maringá, v.3, n.36, maio 2004. Disponível em: <<http://www.espacoacademico.com.br/036/36etavares.htm>> Acesso em : 5 jun.2006.

VELOSO, Mônica Pimenta. **Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo**. Rio de Janeiro: CPDOC, 1987.

YÚDICE, George. **A conveniência da cultura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.