MÚSICA, POLÍTICA, HIP- HOP E RESISTÊNCIA CULTURAL

MUSIC, POLITICS, HIP-HOP AND CULTURAL RESISTANCE

Maria Beatriz Licursi [1]

***Abstract**: This article is a brief reflection on the music a source of cultural resistance having as a backdrop the hip hop movement that began in the United States and then spread toot her countries such as Brazil, with such striking feature the presence of letters with social criticis contents denouncing the reality of the suburbs. The article points out that the Hip-hop should be recognized as a musical formand not just a commercial trend. Hip-hop, including their history and their ways of portray ingreality, have a great social importance, so it should be taught in music curriculum of Brazilian schools next to the classical music, popular music, samba, etc.*

Index Terms: music, politics, hip hop, cultural resistance.

INTRODUÇÃO

Resistência Cultural é mais um tema cujo título enganosamente simples desmente a sua profundidade e complexidade. Diferindo, essencialmente das abordagens meramente ideológicas para entender a resistência, a mecânica de relações de poder, a natureza da política e da definição de cultura continuam a inspirar um robusto debate dentro e fora das esferas da ciência social e política.

Este artigo busca delinear pontos de vista diferentes pelos quais a resistência cultural pode ser compreendida, e para ilustrar isso com uma pequena gama de exemplos de resistência cultural tendo como ponto de partida a música. Espera-se que ao examinar criticamente a prática através das lentes da teoria, termos suporte para avaliarmos os pontos fortes e fracos em que o impacto político da resistência cultural pode ser considerado significativo.

Na tentativa de entender o impacto político da resistência cultural apresentaremos conceitos de Resistência, Política e Música que são notoriamente flexíveis e abertos na interpretação subjetiva. As definições propostas não almejam ser exaustivas, mas visam representar algumas das noções mais relevantes para estimular ainda mais o pensamento acerca do fenômeno da música nos processos de resistências culturais.

A cultura é um instrumento exercido por professores para fabricar professores, que, por sua vez, vai fabricar ainda mais professores (DAVIS & OSBORN, 2003, p. 126). Duncombe (2007, p. 36) compreende a cultura em três significados. Em primeiro lugar o biológico, referindo-se ao processo de cultivo e crescimento, em segundo lugar o antropológico, referindo-se aos padrões de vida e compreensão compartilhada e em terceiro lugar o concreto, significado artístico referentes aos produtos culturais e as coisas, tais como: obras de arte, música ou poesia.

Em termos de compreensão de como funciona a Resistência Cultural, esses significados oferecem pontos de partida úteis para formação de um interrogatório buscando elucidar como o ambiente pode florescer uma resistência, dando uma chance para compreender as circunstâncias e os padrões de comportamento ligados aos participantes e verificando como a resistência manifesta-se, através de que meio.

Esses significados podem oferecer *insights* sobre a cor e a forma de resistência cultural, mas a cultura não deve ser encarada de forma isolada. Poderíamos dar atenção a Picasso (1972, p.126) que disse sobre a cultura: "Se todo mundo está olhando para ela, então ninguém está achando ... E se soubéssemos o valor real desta palavra, não a daríamos tanta importância". Para fazer um paralelo entre a música, a política e a resistência cultural esse estudo apresentará uma análise reflexiva do surgimento do movimento hip hop nos Estados Unidos, com o intuito de buscar bases teóricas que suportem a compreensão da chegada, do estabelecimento e das características deste movimento no Brasil.

RESISTÊNCIA

Embora Duncombe (2007, p.490) diga que é 'relativamente fácil' definir a resistência como "simplesmente agir contra" esta desmente algumas das complexidades associadas à resistência. Raby (2005) afirma que a compreensão do conceito de resistência requer mais do que simplesmente definir a palavra. A resistência é parte integrante das relações de poder, de dominação, subjugação e, como tal, pode ser visto de diferentes pontos de vista ideológicos. Raby compara e contrasta a perspectiva modernista, como defendido pelos teóricos subculturais Scott entre outros, com pontos de vista pós-modernos usando principalmente Foucault como um defensor. "Modernismo tende a ver a resistência como uma força de oposição a um poder dominante" (RABY, 2005, p. 153).

Com base na concepção gramsciana da hegemonia, Scott (1990, p. 4) identifica transcrições 'ocultas' de discurso e comportamento que manifestam essa resistência "por trás da história oficial de transcritos públicos hegemônicos". Refere-se aos subordinados mantendo o suficiente de um verniz de respeito e cumprimento para evitar represálias do

[1] Maria Beatriz Licursi, Professora da Escola de Música da UFRJ, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rua do Passeio 98, Cep 2021290,Centro,RJ.Brasil.musicafeliz@terra.com.br

DOI 10.14684/WCCA.9.2016.23-27
© 2016 COPEC

poder dominante, enquanto resiste em espaços culturais seguros, mesmo internamente. É essa ideia do transcrito oculto que caracteriza grande parte da resistência cultural, e é a transição do oculto para a transcrição pública que detém a chave para o impacto político significativo. O pós-modernismo acrescenta 'interrupções' (RABY, 2005, p.161) para as possibilidades quase reconfortantes para uma poderosa resistência oferecida pelo paradigma modernista.

Os pós-modernistas visualizam poder e resistência, não necessariamente como oposição, mas sim como um complexo de diversos, fragmentados e transitórias relações entre indivíduos. Foucault, em particular, introduz o conceito de poder difuso que vê "a dominação e a resistência não como uma peça binária, mas como integrantes de outra" (RABY, 2005, p.161). Esta visão de resistência tem levado a visualizações pós-modernas de poder que parecem oferecer pouca esperança para a resistência cultural, ou seja, um movimento só pode ser visto como a soma de suas partes e a sua própria existência está ligada à existência de seu dominador.

POLÍTICA

A aprovação de uma definição de "política", dada a diversidade de pontos de vista do poder, também pode parecer problemática. Scott (1990, p. 201) reúne ideias modernistas sobre a resistência pós-moderna fragmentada no conceito de infrapolítica, explicando: "enquanto nos limitarmos à nossa concepção da política que é declarada abertamente seremos levados a concluir que os grupos subordinados essencialmente carecem de uma vida política...". Assim, transcrições individuais escondidas por vieses infrapolíticos têm o potencial coletivo para causar um grande impacto político. Na verdade Scott (1990, p. 202) sugere que infrapolítica "é o alicerce para a ação política mais elaborada, institucionalizada, que não poderia existir sem ela. "Tendo uma visão globalizada da política, dissidência e agência humana, Bleiker (2000, p. 278) conceitua a dissidência e resistência cultural como sendo "localizado em inúmeras práticas nada heróicas que compõem o reino do cotidiano e suas múltiplas conexões com a vida global contemporânea". O imediatismo da mídia global, esses atos infrapolíticos nada heróicos podem se tornar movimentos em todo o mundo instantaneamente. Tomados em conjunto, então, o impacto político da resistência cultural é tão variável e elástica como suas definições.

A ideia de que um indivíduo ou comunidade podem não estar cientes de que eles estão resistindo abre possibilidades interessantes em que ilustra a resistência cultural. Para ter uma ideia real do significado de uma cultura de resistência, é mais útil olhar para exemplos em ação.

MÚSICA

Para exemplificar música de resistência cultural menciona-se a cultura do hip hop. O movimento desse segmento musical espalhou-se por várias cidades do mundo, trazendo em suas letras uma crítica social denunciando a realidade das periferias onde o seu som é propagado.

Hip-hop é geralmente considerado como tendo sido pioneira no Bronx, em Nova York em 1973 pelo jamaicano Kool Herc. Em uma festa de dança de Halloween lançada por sua irmã mais nova, Herc usou uma técnica inovadora com uma plataforma giratória para esticar a quebra do som ao toque do tambor dando uma pausa de dois registros idênticos consecutivamente. A popularidade da pausa prolongada emprestou seu nome para *breakdancing*, que é um estilo específico para a cultura hip-hop (WELLER, 2007).

Em meados dos anos 1970, a cena hip-hop de Nova York foram dominados pela pelos DJs Grandmaster Flash, Afrika Bambaataa, e Herc. Os rappers de Sugarhill Gang produziram o primeiro single bem sucedido comercialmente do hip-hop, em 1979. As rimas do hip hop ganharam rapidamente fãs, as mensagens proferidas, baseadas na realidade local e nas próprias experiências e histórias pessoais, ganharam rapidamente aceitação e identificação do público das regiões perifiéricas. O papel dos MCs em performances aumentou de forma constante, e eles começaram a ser reconhecidos como artistas por direito próprio (WATKINS, 2008).

A popularidade local da música rítmica servido por DJs em festas e clubes de dança, combinada com um aumento dos "b-boys" - breakdancers - e grafiteiros e da crescente importância da MCs, criou uma cultura distinta conhecida como hip-hop. Nesse contexto, a cultura hip-hop foi definida e abraçada pelo jovem urbano afro-americano da classe trabalhadora.

Embora a história do hip hop tenha uma breve relação com a tradição oral africana, que fornece grande parte do seu atual significado social, também traz raízes do rap em uma história de longa data dos historiadores orais, fetichismo lírico e advocacia política. No coração da tradição oral africana está a ideia ocidental de Nommo. Em Mali, Nommo é o primeiro ser humano, uma criação da divindade suprema, Amma, cujo poder criativo reside na propriedade geradora das palavras faladas. Como conceito filosófico, Nommo é a capacidade das palavras de agir sobre objetos, dando vida. A importância da Nommo na tradição oral africana deu o poder aos rappers (COSTA, 2006; ANDRADE, 1996, AMARAL, 1998).

O hip hop herda da cultura africana os gritos tribais com toda a sua carga cultural que incluem o histórico tribal, linhagem familiar, e notícias de nascimentos, mortes e guerras. Gritos difundem o conhecimento de uma forma acessível - a palavra falada - a membros de aldeias tribais. Da mesma forma, nos Estados Unidos, muitos rappers criam canções que, através de performances e registros, se espalham notícias de suas vidas diárias, sonhos e descontentamentos fora de suas vizinhanças imediatas. Rappers são vistos como a voz dos pobres, da juventude afro-americana urbana e oprimida. Eles são os guardiões da

história da classe trabalhadora afro-americana contemporânea (PIMENTEL, 1997).

Hip hop desenvolveu-se como uma forma de resistência à subjugação da classe trabalhadora afro-americana nos centros urbanos. Embora possa ser visto principalmente como uma forma de entretenimento, desde o início apresentou um potencial poderoso para tratar de questões sociais, econômicas e políticas e atuar como uma voz unificada para o seu público (MUGGATI, 2003). Hip hop também pode estar intimamente ligado à música reggae, um gênero que também desenvolveu-se a partir da combinação de percussão tradicional africana e a música da classe dominante europeia, por jovens de meios econômicos limitados dentro de um sistema de subjugação econômica.

Em um círculo de influência irônica, o reggae jamaicano foi tocado nas rádios afro-americanos, em Nova York na década de 1960. DJs usavam rimas para apresentar canções de reggae. Estas estações de AM podiam ser sintonizadas na Jamaica, onde os ouvintes acompanhavam os estilos de rima. Kool Herc, antes de introduzir o seu estilo inovador de plataforma giratória, trouxe seu estilo dub para Nova York, mas não conseguiu ganhar popularidade(MORIN, 2010).

O desenvolvimento do hip hop e reggae tem sido um caminho entrelaçado de dois estilos diferentes, que têm crescido e prosperaram, em circunstâncias semelhantes. Finalmente, assim como reggae tem estado sob ataque para a defesa aparente de alguns artistas da violência para resolver os problemas sociais, políticos e econômicos; o hip hop tornou-se o bode expiatório do tecido musical americano, uma vez que, também, tem enfrentado popularidade em massa e comercialização. (MIGNOLO, 2003).

Na última década, o hip-hop tem seguido o caminho da comercialização que destruiu estações de rádio afro-americanas nos anos 70. Considerando que antes da comercialização, proprietários afro-americanos, programadores e DJs tiveram a liberdade de usar seus postos para atender às necessidades específicas de seus ouvintes da classe trabalhadora de Nova Iorque. Eles foram capazes de promover artistas e eventos locais veiculando notícias sobre eventos e preocupações sociais. No entanto, a venda de estações locais, ou seja da estações de AM afro-americanas onde o hip hop era propagado, para membros brancos de alta classe gerou uma redefinição do hip hop que perdeu força dentro das comunidades e passou a ser reembalada para atender aos anseios de empresários (FORRACHI, 2012).

Na década de 80, o hip hop tornou-se um negócio de música e tornou-se uma mercadoria valiosa. No entanto, segundo o jornalista Christopher John Farley, a mercantilização do hip hop também tirou a sua característica inicial que trazia em seu bojo uma forma de expressão de resistência: a influência dos empresários que viram no hip hop um grande nicho de mercado, esvaziaram as mensagens de conteúdo político que estavam presentes nas primeiras canções do gênero (MAGNANI, 2002).

De suas raízes como a resistência contra a escravidão, de sua conexão com o movimento reggae na Jamaica para a aparência de rappers como gritos modernos, o rap tem sido tradicionalmente a música da classe trabalhadora afro-americana. Embora seja importante para celebrar a cultura hip-hop, é igualmente importante reconhecer e preservar a função que esse movimento musical tem servido para a sua comunidade de origem. A fim de compreender os temas e as formas de música, é importante seguir a história dos afro-americanos a partir de suas origens na África Ocidental, a sua escravização em todo o início da história dos Estados Unidos, de suas lutas contra o preconceito racial e segregação após a emancipação, para as batalhas contínuas de fato contra a segregação econômica e a recuperação da identidade cultural de muitos afro-americanos hoje (HALL, 2005).

Se o hip hop parece ser excessivamente violento quando comparado ao rock, country ou música popular, é porque ele decorre de uma cultura que foi vazada na luta contra a opressão política, social e econômica. A violência retratada dentro do hip hop age como um clamor de um problema já existente desde a juventude que foram moldadas pelas profundas desigualdades econômicas divididas em grande parte, ao longo das linhas raciais.

A abordagem niilista da violência e da atividade criminal é frequentemente criticada é defendida por alguns artistas como o resultado compreensível das disparidades que enfrentam as comunidades afro-americanas, a partir do qual se originou rap e permaneceu enraizada. Jovens afro-americanos estão no grupo mais provável do país para viverem em bairros pobres, ficarem desempregados, e serem vítimas de homicídio ou AIDS, ou para passar tempo na prisão em algum momento de suas vidas. Além disso, alguns rappers defendem a presença da violência em suas letras como a manifestação da história e cultura americana. De acordo com Hall (2005, p.132) a violência e a misoginia e o materialismo lascivo que caracterizam algumas canções de rap são tão profundamente piegas que os rappers se apropriaram do fato que os EUA são apaixonados por bandidos, crime e violência, muito antes hip hop. Especificamente, a experiência afro-americana foi moldada pelo legado da escravidão, segregação, e subjugação econômica e política, e tem sido marcada por instituições e incidentes de violência.

Um número crescente de figuras públicas norte-americanas têm tentado capitalizar em cima dos preconceitos culturais e medo de uma revolta afro-americana para difamar a música rap como o agente causador em uma recente série de incidentes de violência juvenil. Embora algumas canções de rap podem aparecer para se concentrar em temas de violência, elas são reflexos de disparidades políticas, sociais e econômicas preexistentes. De acordo com Hall (2003, p.198) em uma declaração à audiência do Senado sobre Lyrics & Labeling, a Campanha Nacional para a Liberdade de Expressão escreveu: As discussões sobre a correlação direta entre mensagens da mídia e atos reais de violência distraem-nos de chegar às verdadeiras causas da violência mediada: [...] "A discussão nos distrai das verdadeiras causas da criminalidade: coisas como abuso infantil,

pobreza, negligência dos pais no cuidado e tempo gasto com seu filho".

Dessa forma, a violência no hip hop, e em outras formas de auto-expressão, é a manifestação de um sentimento de desesperança e descontentamento na classe trabalhadora, especialmente as comunidades minoritárias da classe trabalhadora. Ao apontar o hip hop como fomentador da violência, os políticos tentam apagar da consciência dos seus constituintes a história de opressão que deu a luz à cultura hip-hop.

Ironicamente, muitos dos mesmos políticos e grupos que clamam contra a violência na música hip hop também estão liderando o ataque de Bem-Estar, Ação Afirmativa, financiamento para a educação, e as propostas de cuidados de saúde universal. São disparidades de poder econômico e político, não a música hip-hop, que criam a violência na sociedade americana. Cortar programas que fornecem serviços sociais para ajudar a aliviar a oportunidade desigual aos postos de trabalho, recursos e mobilidade social servirá apenas para agravar os problemas. Os eleitores não devem permitir-se serem enganados em acreditar que a censura pode previnir crianças das ramificações da violência na cultura americana; eles não devem jogar para o problema cortando programas que oferecem esperança para escapar das discrepâncias econômicas e políticas que alimentam o ciclo de violência (GELROY, 2001).

Em vez disso, aqueles políticos que realmente desejam pôr fim aos problemas expressos por alguns rappers em suas letras e estilos de vida, devem centrar-se na prestação de serviços e oportunidades que irão combater a sensação de niilismo em muitas das comunidades periféricas. Os serviços sociais devem ser apoiados, ampliados e reorganizados para administrar de forma mais eficaz programas para aqueles que têm sido economicamente e politicamente desfavorecidos. É necessário atender às necessidades básicas da classe trabalhadora urbana - habitação a preços acessíveis, cuidados de saúde e alimentos - antes que possa haver qualquer tentativa para eliminar a violência (MAGNANI, 2002).

Além disso, é necessário que os adultos da classe trabalhadora sejam capazes de ganhar um salário digno para educar os seus filhos. Salário mínimo, como existe hoje, não é um salário familiar adequado, e, como resultado, muitos pais foram forçados a trabalhar em vários empregos, mantendo-os longe da casa. Finalmente, a fim de prevenir a violência e o crime, boas escolas devem estar disponibilizadas para os jovems nas periferias. Creio que poucos jovens, dotados de recursos suficientes, respeito e apoio, escolheria violência. No entanto, para muitos jovens de hoje, as opções são limitadas por uma disparidade de acesso aos recursos que fornecem essa escolha.

Trazendo essa tendência do hip hop para o cenário brasileiro, ele nasceu nas comunidades afro-brasileiras de São Paulo e do Rio de Janeiro tendo posteriormente sido propagado para todo o país. Rappers, DJs, dançarinos de *break* e grafiteiros são ativos em todo o espectro completo da sociedade misturando as heranças culturais do Brasil com hip hop americano para formar uma fusão musical contemporânea com uma identidade nacional (COSTA, 2006).

Inicialmente o hip hop brasileiro foi uma afirmação de identidade afro-brasileira e uma continuação do *ethos* da década de 1970 dos bailes *black*. O gênero emergiu gradualmente, desenhando novos artistas e atraindo um público em sua esfera, seus temas alargaram-se para abranger uma série de questões sociais e políticas. Em 1993, Gabriel, o Pensador, um escritor e filho de um proeminente jornalista, lançou a canção satírica "Tô Feliz, Matei o Presidente" sobre o *impeachment* do ex-presidente Fernando Collor que foi acusado de corrupção. Já o grupo mangue beat Chico Science aderiu a um estilo musical conhecido como rap consciência (SOUZA, 2004).

Pardue (2007) em seu artigo Hip Hop como Pedagogia examina os conceitos de "periferia" e "marginalidade" em relação à identidade do hip hop, bem como potencial valor pedagógico. Pardue propõe que as percepções comuns de hip hop são emolduradas por fenômenos de entretenimento cultural que refletetemas exclusivos de participação em gangues urbanas e masculinidade que podem ser descartadas para uma avaliação mais realista dos seus benefícios educacionais, especialmente no que diz respeito aos jovens das favelas. Pardue cita a expansão dos CEUs (Centros Educacionais Unificados) em favelas e do emprego de educadores de hip hop como exemplos de modelos educacionais que se construíram em cima de ações sociais e comunitárias anteriores iniciadas pelo processo de urbanização que levou muitas pessoas que viviam em zonas rurais para se instalar na periferia de grandes cidades brasileiras. Pardue destaca que muitos artistas do hip hop e moradores das favelas formaram ONGs educacionais e participaram ativamente de regimes públicos patrocinados concebidos não só para melhorar as vidas daqueles que são economicamente marginalizados, mas também com o objetivo de promover o hip hop como uma contribuição positiva à cidadania dentro da sociedade mais ampla. Pardue assinala que educadores usam o hip-hop para conscientizar e valorizar a vida dos jovens das favelas e que o seu valor pedagógico serve para beneficiar não só os da periferia, mas também os objetivos mais amplos de educação do estado.

REFLEXÕES FINAIS

A resistência cultural tem sido visto como um conceito escorregadio e flexível, facilmente caracterizado como um desvio rebelde ou luta emancipatória dependendo da ideologia do observador. A cultura de resistência se define apenas dentro dos parâmetros do que está resistindo e é visto por alguns como minando a energia de políticas significativas.

Embora discutível como uma atividade política significativa em seu próprio direito, resistência cultural, então, pode ser descrito como um berro de raiva contra a escuridão e o isolamento cultural. Dentro desse cenário, o Hip-hop deve ser reconhecido como uma forma musical e

não apenas uma tendência comercial. Hip-hop, incluindo a sua história, as suas formas, e sua importância social, deveria ser ensinado nos currículos de música da escola ao lado de música clássica, música popular, samba, etc.

A inclusão do hip hop em programas de educação de música também pode permitir que os alunos e professores tenham um discurso aberto sobre questões relacionadas, tais como a relação entre o hip-hop e as gangs, a presença da violência, a misoginia e homofobia. Hip-hop deve ser abraçado em programas de música da escola pública como uma inovação e uma maneira de se relacionar com os interesses dos estudantes ao currículo escolar.

Além disso, o rap poderia ser integrado no currículo língua portuguesa e artes como uma forma de poesia e drama. Permitindo que os alunos escrevam e realizem o seu próprio rap incentivando-os a pensar criticamente, para praticar a escrita em forma narrativa, para aumentar o vocabulário e desenvolver uma compreensão de rima e ritmo.

Em conclusão, apesar da culpa colocada sobre hip hop para a proeminência da violência na sociedade, a música está longe de ser a causa, ela na verdade é uma forma de expressar o sintoma da violência cultural. A fim de compreender o hip-hop, é necessário olhar para ele como o produto de um conjunto de circunstâncias históricas, políticas e econômicas e para estudar o papel que ela tem servido como voz para aqueles subjugados pela opressão política e econômica sistemática.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Elaine Nunes de. *Movimento negro juvenil*: um estudo de caso sobre jovens rappers de São Bernardo do Campo, São Paulo, USP, 1996.

AMARAL, Marina. *Mais de 50.000 manos. Caros Amigos Especial*: Movimento hip hop, a periferia mostra seu magnífico rosto novo. Número 3, São Paulo: Casa Amarela, 1998, pp. 4-8

BLEIKER, R. Popular Dissent, *Human Agency and Global Politics*, Cambridge University Press, Cambridge. 2000

COSTA, Márcia Regina da Costa; SILVA, Elizabeth Murilho da (org). *Sociabilidade Juvenil e Cultura Urbana*. São Paulo: EDUC, 2006.

DAVIS, J e OSBORN, T. *The Language Teacher's Portfolio*: A Guide for Professional Development. Westport, , Praeger Publishers, 2003.

DUNCOMBE, S. Cultural Resistance to Community Development. *Community Development Journal*. 42 (4).2007.

FORACCHI, Maria Alice M. *A Juventude na sociedade moderna*. São Paulo: Pioneira, 2012

GILROY, Paul. *O Atlântico negro ñ Modernidade e dupla consciência*. São Paulo: Editora 34, 2001.

HALL, Stuart. *Da Diáspora da Identidade Cultural*. Belo Horizonte. Brasília: UFMG/UNESCO, 2003.

HALL, Stuart. *A Identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. *De perto e de dentro: notas para uma antropologia* urbana. RBS, vol.17, n. 49, junho 2002.

MIGNOLO, Walter D. *Histórias locais e Projetos globais*. Colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX*: o espírito do tempo. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 2010.

MUGGIATI, Roberto. *O que é Jazz*. São Paulo: Brasiliense, 2003.

PIMENTEL, Spensy Kmitta. *O livro vermelho do hip-hop*. São Paulo, USP, 1997.

PARDUE, Derek. *Hip hop as Padagogy*: A look into "heaven" and "soul" in São Paulo, Brazil. Washington: : Anthropological Quarterly Vol.80. 2007.

PICASSO, P.*Picasso on Art*: A Selection of Views, Viking Press, New York. 1972.

RABY, R. 'What is Resistance?', *Journal of Youth Studies* , Vol 8, No 2. 2005.

SCOTT, J. *Domination and the Arts of Resistance*: Hidden Transcripts, Yale University Press, New Haven & London. 1990.

WATKINS, S. Craig. *Representing: hip-hop culture and the production of black cinema.* Chicago: University of Chicago Press, 2008.

WELLER, Wivian. *Práticas Culturais Coletivas de Grupos Juvenis*: um estudo comparativo entre jovens negros em São Paulo e jovens de origem turca em Berlim. Anais do XIII Encontro Nacional de Estudos Populacionais da ABEP, Ouro Preto, 2002, v.1, p. http://www.abep.nepo.unicamp.br
juv_st32_weller_texto.pdfno dia: 23 de maio de 2007.