

## Movimento Hip Hop: movimento, modismo e mercado<sup>1</sup>

Jocimara Rodrigues de Sousa<sup>2</sup>

**Resumo:** Refletir sobre o crescente interesse de sujeitos pertencentes às classes sociais média e alta pelos assuntos ligados à periferia – especialmente pelo movimento *Hip Hop*<sup>3</sup> – é a principal motivação deste trabalho. Os produtos e produtores culturais periféricos estão ganhando cada vez mais espaço nos grandes veículos de comunicação. Essa constatação parte da ascensão de artistas tidos como referências do movimento *Hip Hop* no cenário cultural hegemônico.

**Palavras-Chave:** Hip Hop; Modismo; Mídia

Tomemos como exemplo a valorização da obra de artistas ligados à estética do movimento *Hip Hop*: como os artistas plásticos, denominados “os gêmeos” e Cranio<sup>4</sup>, cujas exposições têm ocupado não apenas muros e grandes painéis localizados em espaços públicos, mas também galerias e museus pelo mundo. O mesmo ocorre com a promoção de obras literárias de autores periféricos, como Ferréz e Sérgio Vaz, do sarau Cooperifa, considerados pelo público e pela crítica especializada expoentes da chamada literatura marginal/periférica e alcançaram grandes marcas de venda e reconhecimento no mercado editorial<sup>5</sup>. Soma-se a

<sup>1</sup> Este artigo integra dissertação de mestrado em desenvolvimento no departamento de Estudos Culturais da EACH-USP, com auxílio financeiro da CAPES.

<sup>2</sup> Mestranda do departamento de Estudos Culturais da USP

<sup>3</sup> Em linhas gerais, o *Hip Hop* é um movimento sociocultural originado dos “guetos” nova-iorquinos no final dos anos 1970. Constituídos de quatro elementos artísticos, o DJ, o MC, o Break e o Grafite e de um elemento político, o Conhecimento. Existe, adiante, um breve histórico deste fenômeno.

<sup>4</sup> Informações extraídas do site UOL Entretenimento e Zero Cool Gallery. Disponíveis em <<http://goo.gl/nFtqX7>> e <<http://www.zerocoolgallery.com/artist/cranio/>>, respectivamente. Acesso em 2.mai.2014.

<sup>5</sup> O interesse das classes média e alta pela literatura marginal/periférica pode ser observado pela participação de autores dessa tendência em eventos tidos como elitizados, como a Feira Literária de Paraty: Ferréz participou da Flip de 2004, na mesa “Exclusão Social: Fato e Ficção”. No ano seguinte, o *rapper* e escritor MV Bill participou da mesa 11, “Ritmo, Poesia e Política”. E em 2007, Paulo Lins foi convidado para compor a mesa “Sobre Menino e Lobos”. Informações extraídas do site oficial do evento. Disponível em <[www.flip.org.br](http://www.flip.org.br)>. Acesso em 1º.mai.2014.

esses eventos a recorrente participação de músicos, como o grupo Racionais MC's e Criolo, entre outros, em grandes festivais de música, programas televisivos e premiações<sup>6</sup>.

Soma-se a esses eventos a recorrente participação de músicos, como o grupo Racionais MC's e Criolo, entre outros, em grandes festivais de música, programas televisivos e premiações.

Em contrapartida, eventos recentes como os “rolezinhos<sup>7</sup>” e a emergência do “funk ostentação” no cenário cultural brasileiro sinalizam um movimento que, aparentemente, segue na contramão do fenômeno descrito anteriormente. Em vez da absorção da estética e do discurso próprio dos sujeitos periféricos pelos sujeitos abastados financeiramente, como se observa na trajetória do *Hip Hop* no mercado cultural, o *funk ostentação* e os rolezinhos se tornaram elementos de diferenciação cultural e reforçaram discursos de segregação, atenuando as fronteiras – materiais e simbólicas – entre centros e periferias.

Os rolezinhos, a exemplo do movimento *Hip Hop*, especialmente sua vertente musical o *rap*, são manifestações culturais juvenis que emergiram das periferias dos grandes centros urbanos, cuja pauta mais evidente se resumia ao direito à cidade e ao lazer na metrópole, transpondo as fronteiras que lhe foram impostas. Essas fronteiras se manifestam tanto no campo material quanto no campo simbólico. No campo material essas fronteiras se estabelecem no anseio das classes subalternas por artigos de luxo, possivelmente impulsionados pela chamada “inclusão pelo consumo”, que propulsionou a classe trabalhadora assalariada à condição de “nova classe média”. Já no campo simbólico, as fronteiras que distinguem centros e periferias se tornaram quase imperceptíveis, dada a volatilidade dos elementos que constroem essas barreiras, como a cultura.

Os referidos fenômenos passaram por processos de desqualificação, deslegitimação da sua estética enquanto manifestação artística, desqualificação de seus discursos enquanto pautas de reivindicações e trouxeram à tona elementos estigmatizadores e preconceituosos

---

<sup>6</sup> Dentre as premiações concedidas aos Racionais MC's destacam-se a condecoração de Cavaleiro da Ordem do Mérito Cultural, outorgada pelo Ministério da Cultura em 2006 e também as premiações concedidas pela MTV, o VMB 1998 e 2012. Em relação ao músico Criolo, podemos destacar o prêmio Bravo! Bradesco Prime de Cultura de 2011, e no mesmo ano, venceu na categoria Artista Revelação no Prêmio Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA). Informações extraídas do Dicionário Cravo Albin da MPB e site oficial do MinC. Disponíveis em <<http://www.dicionariompb.com.br/criolo>> e <<http://goo.gl/RKDCNZ>>, respectivamente. Acesso em 1º.mai.2014.

<sup>7</sup> Rolezinhos são eventos organizados por jovens das periferias dos grandes centros urbanos, que se reúnem e passeavam pelos *shopping centers*, usufruindo destes espaços de lazer à sua maneira: cantando refrões de *funk ostentação*, paquerando e “causando”, nos seus termos. A questão que deu visibilidade a estes eventos foram as opiniões negativas e a repressão dos estabelecimentos comerciais, que tomaram medidas drásticas para evitar a circulação daquela população específica.

carregados pelas falas das classes médias e altas. Dessa forma, o presente artigo pretende refletir sobre um destes fenômenos, como o *Hip Hop* passa a ser interpretado pela mídia hegemônica – e em homologia pelo senso-comum – levando à construção de representações distintas, em cada período histórico, sobre as relações entre periferias e centros. Dessa maneira, compreende-se que além das evidentes diferenças na constituição da vida material de sujeitos periféricos e não-periféricos, existem também pesos diferentes para análises das manifestações culturais destas populações, atribuídos de acordo com as características da recepção.

Analisando a produção e a recepção dos produtos culturais da periferia, bem como as negociações entre seus artistas e o centro – processo complexificado pela influência da mediação exercida pelos veículos de comunicação hegemônicos – observa-se que a interferência desta mídia é relevante sobre a mudança de representações veiculadas e também sobre as mudanças dos padrões de consumo cultural das elites.

Por outro lado, também não se pretende reduzir a análise de mediação e recepção apenas à relação de consumo. Crê-se na atribuição de novos significados e novas relações na sociedade. A apropriação da cultura periférica pelos sujeitos abastados estabelece uma quebra de paradigmas de gostos, refletindo as transformações dos discursos que ecoam num determinado contexto, desvelando (ou reivindicando) transformações sociais. Os fatores que exercem influência sobre os padrões de gosto ultrapassam o campo midiático e também se referem a outras esferas institucionais da sociedade.

Certamente, as preferências por determinadas linguagens estéticas não foram transformadas subitamente – e radicalmente – entre os sujeitos abastados, mas revelam uma tendência que vem sendo reforçada nas últimas décadas ao indicar a emergência de um perfil de consumidor cultural mais sensível socialmente, ou seja, uma parcela da elite intelectualizada.

Em boa medida, o *rap* se constituiu em um campo de ruptura com os discursos tradicionais e se apresenta como um projeto inovador, tanto no campo cultural quanto em outras esferas sociais. Do campo cultural, ganham relevo a utilização de técnicas inovadoras de composição musical, com o uso de *samplers* e sintetizadores, mas também visível nas letras voltadas para a crítica social e dotadas de elementos que operam num código próprio,

ou como Érica Peçanha do Nascimento (2010, p.119) descreve, “a linguagem com regras próprias de concordância verbal e uso do plural, as gírias específicas, os neologismos etc”.

Dessa forma, as letras denunciando do *rap* vão ao encontro dos anseios transformadores da ação social dos sujeitos da classe média, apresentando uma inovação no campo cultural mas também oferecendo à crítica especializada a possibilidade de promover debates sobre a estética periférica. Considerando a “necessidade” da crítica em suscitar expectativas sobre o público, além de legitimar uma determinada estética, a crítica especializada assume um dos principais papéis de mediação do consumo cultural.

A crítica especializada, segundo Pierre Bourdieu, desperta sobre os sujeitos uma expectativa de validação – ou deslegitimação – de uma estética, considerando a credibilidade conferida ao crítico pelo próprio público. “Um crítico pode apenas ter 'influência' sobre seus leitores na medida em que eles lhe concedem esse poder porque estão estruturalmente de acordo com ele em sua visão de mundo social, em seus gostos e todo o seu *habitus*.” (Bourdieu, 2007, p.191).

Em resumo, o processo de resistência dos sujeitos marginalizados, produtores da cultura periférica, a mudança nos paradigmas dos gostos que legitimam essas expressões artísticas (tidas num primeiro momento como primitivas ou menores), a um lugar de destaque no cenário cultural e a participação da indústria cultural e da mídia hegemônica em todo este processo, levantam questionamentos sobre a contradição do consumo cultural da estética e do discurso dos subalternos pelos sujeitos não-periféricos. Interessa compreender aqui, além dos processos motivadores que levaram às transformações no campo cultural nas suas distintas esferas – produção, difusão e recepção – compreender como esse processo reflete as transformações sociais.

## **O Movimento**

O período de ascensão do *Hip Hop* no cenário cultural no seu país de origem, Estados Unidos, é marcado principalmente pela perseguição institucional aos movimentos negros antirracistas organizados. Em 1968, o líder pelos direitos civis Martin Luther King é assassinado na cidade de Memphis, EUA, momentos antes de uma marcha. Os Panteras Negras, partido fundado em 1966 que se dedicava a reivindicar, principalmente, o direito de

autodefesa<sup>8</sup> da população negra, teve consideráveis baixas entre seus militantes, perseguidos sistematicamente pela polícia.

Neste mesmo período a sociedade norte-americana é assolada por crises políticas e econômicas. Em 1974 o presidente Richard Nixon renuncia à Presidência da República em decorrência do seu envolvimento no caso de corrupção *Watergate*. Em 1975, os Estados Unidos sofreram sua primeira derrota militar na guerra do Vietnã. No início da década seguinte, assume a presidência dos Estados Unidos Ronald Reagan, cujo mandato foi responsável pelo recrudescimento “das relações com a União Soviética e atacou duramente os direitos civis das minorias conquistados na segunda metade dos anos 1960”. (FELIX, 2005, p.65)

Em meados dos anos 70, num período marcado por profundas crises econômicas e políticas e pela perseguição e desmantelamento de instâncias reivindicatórias pelos direitos civis dos negros, emerge dos “guetos” da cidade norte-americana de nova York o movimento *Hip Hop*. O cenário refletia um momento de acentuada desigualdade social, com expressivo aumento da criminalidade, especialmente em bairros como o Brooklyn e o Bronx, cujos imigrantes, afro-americanos e latino-americanos compunham a maioria da população. Durante o mandato de Ronald Reagan foi aplicada a política de redução do governo, cortando sistematicamente o orçamento de todos os programas de bem-estar social como o programa de educação federal, de moradia e alimentação para a população carente além da redução drástica do “*Medicaid*”, o maior programa de saúde de atendimento à população pobre<sup>9</sup>.

Segundo Mônica do Amaral (2011), o contexto ao qual estava submetido a população pobre de Nova York, concentrada nos bairros do Brooklyn e do Bronx, era de altos índices de criminalidade e de vulnerabilidade social, poucos investimentos do poder público para melhoria da estrutura e da qualidade de vida dessa população e ainda, a segregação manifesta

---

<sup>8</sup> Segundo Rosângela Malachias (s/d), a luta pelos direitos civis dos negros se dividiam em duas vertentes: a luta pacífica, liderada pelo pastor Martin Luther King, que pregava a não violência. E a luta “armada”, liderada pelo partido, originalmente denominado Black Panther Party for Self-Defense (Partido Pantera Negra Para Autodefesa), que pregava a luta armada, cuja arma que instrumentalizaria a luta seria a arma legal, representada pelo conhecimento da Constituição norte-americana, pelo direito ao porte de arma, pelo direito de observação do trabalho policial e a identificação do policial em caso de violência.

<sup>9</sup> Informações extraídas do verbete da Enciclopédia Britânica. Disponível em <http://www.britannica.com/Ebchecked/topic/492882/Ronald-Reagan/214230/Domestic-policies>>. Acesso em 2.mai.2014.

espacial e simbolicamente. Neste ambiente hostil, a população jovem se articulou na tentativa de reverter a situação e criar as próprias oportunidades de enfrentamento.

Somados a este ambiente de instabilidade política e econômica, a inovação tecnológica expressa na transição do sistema analógico para o digital. Como analisado por João Batista de Jesus Felix (2005), essa inovação foi determinante para o desenvolvimento do movimento. Na impossibilidade de acesso a bens culturais tradicionais, tal como aprendizado de técnicas de composição musical, os jovens passaram a reciclar os toca-discos descartados pela classe média para produzirem a sua música, o *rap*.

Precedido pelo *soul* e pelo *funk*, ritmos que faziam sucesso nos anos 60 e 70, os bailes realizados nos guetos de Nova York também carregavam raízes africanas, como o resgate da tradição oral. Nos bairros periféricos norte-americanos “essas tradições se expressavam no *preaching*, no *toasting*, no *boasting*, no *sygnifying* ou nas *dozens*<sup>10</sup> (espécie de desafio em rimas). São versos conhecidos até hoje, que usam a gíria dos bairros negros e impossibilitam a compreensão dos brancos” (PIMENTEL, 1997, p.5).

No auge da chamada *dance music*, os jovens se interessavam pelo som de batidas repetitivas (*beats*), altamente mecanizadas, onde os instrumentos tradicionais coexistiam com sintetizadores e outros recursos tecnológicos que se sobressaíam nas músicas. As vozes dos cantores não são necessariamente potentes, mas precisam ser “marcantes”, fáceis de lembrar e de combinar com arranjos mecânicos. A batida manda e os passos de dança são leis.

Deste contexto agitado política e culturalmente, o movimento *Hip Hop* começa a pulsar pelos guetos de Nova York. O pesquisador Hermano Vianna (1988) descreve a eclosão desse movimento como um fenômeno musical contemporâneo às discotecas, que reproduziam, à sua maneira e com os recursos técnicos e financeiros disponíveis. Se tratava, segundo o autor, de um processo de ressignificação e redesenho do que estava na moda na época. Como o acesso às discotecas era limitado (dadas as condições financeiras da população jovem do Brooklyn e do Bronx), trouxeram a tradição jamaicana de grandes festas, organizadas em espaços públicos.

---

<sup>10</sup> Segundo José Carlos Gomes da Silva, em seu trabalho “Rap na Cidade de São Paulo”, “(...) o verbete Desafio no Dicionário Mário de Andrade de Música (186-190), indica que o canto falado rimado é uma prática universal. Exemplos dessa prática localizam-se tanto na tradição portuguesa quanto africana” (p.38).

As festas foram se popularizando, bem como as técnicas de produção de som, as mensagens transmitidas nas letras, e esses eventos de lazer foram sendo transformados. Aos poucos, o movimento foi crescendo e as festas facilmente reuniam mais de 500 pessoas. Segundo Vianna (1988, p.48), “em setembro de 1976, num local chamado *The Audubon*, Grandmaster Flash organizou um baile para 3 mil pessoas. Essa foi a festa que reuniu o maior número de dançarinos antes que o *Hip Hop* se tornasse conhecido fora de Nova York”.

Destituídos dos recursos tradicionais de produção artística – lembrando que o Estado havia reduzido drasticamente os recursos para os equipamentos culturais, cancelando aulas de artes e fechando centros culturais – e influenciados pela moda que relegava ao segundo plano o uso dos instrumentos musicais, dando espaço para sintetizadores, *drum machines* e outros recursos mais acessíveis. Assim, os jovens marginalizados confraternizavam nos bailes, para tocarem seus discos, falar e dançar. Estas três atividades, triviais de uma festa, formaram o tripé de um dos maiores movimentos juvenis da história: quem tocava os discos era o *Disc Jockey* (DJ), responsável pela aura da festa, responsável pela seleção e aplicação de técnicas de execução das músicas, para ampliar e transformar o material sonoro conhecido em algo novo. Aos mais eloquentes era destinado o “cargo” de Mestre de Cerimônias (MC), responsável pela animação do público e cantava acompanhando a batida do DJ. Os dançarinos se dedicavam à evolução dos passos do *break*, dança caracterizada pela execução de movimentos “quebrados”, ou seja, não eram movimentos fluidos de braços e pernas. O dançarino de *break*, chamado de *b-boy*, abreviação de *breaker boy*, era imitado e desafiado à exaustão.

Aos elementos musicais foi acrescentado o *grafitti*, elemento de expressão plástica do movimento *Hip Hop*. Segundo Gomes (1998), o *grafitti* surgiu, inicialmente, como uma simples assinatura, ou *tag*. A *tag* era caracterizada pelo apelido, como forma de intervir no espaço público e afirmar sua identidade, e pelo número da rua, desempenhando função de delimitação espacial, geralmente para marcar o território de determinada *gang*. Com o tempo, o *grafitti* ganha novas formas, cores e estilos, se consolidando no campo das artes como a sua expressão urbana ou como arte das ruas.

Com os quatro elementos artísticos consolidados, o DJ Afrika Bambaataa, fundador da Universal Zulu Nation<sup>11</sup>, sugere que seja incluído ao movimento um elemento puramente político, que desenvolvesse sensibilidade social aos apreciadores. Estabeleceram, assim, que o quinto elemento, o “Conhecimento”, seria responsável por esclarecer as pessoas sobre a história e a cultura do *Hip Hop*<sup>12</sup>.

Tão logo estabelecidas as bases do movimento, em outubro de 1979 surge o primeiro registro fonográfico de um *rap* norte-americano, que se tornou sucesso de vendagem: a música é “Rapper's Delight” do grupo Sugarhill Gangs. Segundo Hermano Vianna, “Rapper's Delight foi um enorme sucesso de vendagem, o que possibilitou a contratação, por vários selos de discos independentes, de Grandmaster Flash e Afrika Bambaataa, entre outros” (IDEM, p.32).

Dois anos depois da gravação de Sugarhill Gangs, em outubro de 1981, vai ao ar nos Estados Unidos o canal MTV (Music Television). Com transmissão via satélite, a emissora propunha veicular 24 horas de vídeos de música (videoclipes) por dia, intercaladas por entrevistas e notícias sobre o mundo da música.

Nos primeiros anos de transmissão, a MTV veiculava prioritariamente videoclipes de bandas de rock e a maioria de seus apresentadores (VJs) eram brancos. Artistas negros, sucesso na indústria fonográfica, como Stevie Wonder, Marvin Gaye, Earth Wind & Fire, não tinham seus videoclipes veiculadas pela emissora<sup>13</sup>. A barreira só foi quebrada com o lançamento do videoclipe da música “Billie Jean” de Michael Jackson, pela CBS<sup>14</sup>.

Rompida a barreira de “estilo”, videoclipes de *rap* passaram a figurar na programação da MTV e, em agosto de 1988, estreia o programa “Yo! MTV Raps”. Segundo L'Pree (sem data), os produtores imaginavam alcançar uma audiência de 0,4 ou 0,5 pontos Nielsen. Uma

---

<sup>11</sup> A Universal Zulu Nation é uma entidade sem fins lucrativos, criada em 1973 com o objetivo de organizar e disseminar a proposta política e estética do movimento Hip Hop.

<sup>12</sup> Informações extraídas do site oficial Universal Zulu Nation. Disponível em <<http://www.zulunation.com/afrika.html>>. Acessado em Julho de 2013.

<sup>13</sup> Informações extraídas da pesquisa de Charisse L'Pree Corsbie-Massay, intitulada “Hip Hop & MTV: A Cultural Symbiosis”, disponível em <<http://www.charisselpree.com/research>>. Acesso em Julho de 2013.

<sup>14</sup> A MTV teria se recusado a veicular o videoclipe de Michael Jackson, argumento que o estilo não se encaixava nos padrões da emissora, que privilegiava o rock'n'roll. Diante da recusa, a CBS ameaçou tirar todos os outros videoclipes dos seus outros artistas da emissora, o que era equivalente a 25% da programação, e incluía bandas como Pink Floyd e Journey. (KAPLAN, E.ANN. *Rocking Around The Clock*, 1987).



semana depois da exibição, o programa saltou dois pontos e rapidamente foi aceito pelos jovens de todo o país.

### **Mídia, Modismo e Mercado**

Por não se tratar de um movimento estático, o *rap* passou por transformações substanciais, ocasionando a formação de correntes ideológicas distintas no movimento. Este processo que fomenta discussões sobre a sua evolução, reforça a contradição observada no consumo do *rap* pelas classes abastadas da sociedade. Surgem questionamentos sobre modismos que levariam à apropriação desta estética pelos não-periféricos. Ainda, a resistência em não se apresentar para outros públicos que não compartilham da mesma experiência, códigos e valores dos artistas periféricos, poderia enfraquecer o discurso e a luta pelo reconhecimento de direitos dos subalternos.

Considerando o fato de que tanto a emissora MTV, quanto o movimento *Hip Hop*, interligados ou não, partiram de seus territórios de origem, Estados Unidos, para “colonizar” novos locais, essa expansão, possível pelo desenvolvimento dos meios de comunicação, deve muito de seu sucesso ao processo de globalização. Esse processo influenciou práticas culturais no que se denominou chamar de “aldeia global”. Segundo Appadurai:

Sabemos agora que, quando se trata de meios de comunicação, de cada vez que queremos falar de aldeia global, há que não esquecer que eles criam comunidades “sem sentido do lugar”. O mundo em que hoje vivemos é rizomático ou mesmo esquizofrênico, requer teorias do desenraizamento, da alienação e da distância psicológica entre os indivíduos e grupos por um lado, das fantasias (ou pesadelos) da contiguidade eletrônica por outro. E aqui, aproximando-nos da problemática central dos processos culturais no mundo atual (2004, p.45).

Retomando a discussão sobre a disseminação do *Hip Hop* pelo globo, segundo Arnaldo Contier (2005), o movimento teria chegado ao Brasil por intermédio dos jovens da classe média e alta, que viajavam para os Estados Unidos e ao retornarem, traziam a novidade da dança que se popularizou no território norte-americano, o *break*. Nelson Triunfo, componente do grupo de soul “Funk&Cia”, que se apresentava na discoteca Fantasy, localizada em Moema, bairro nobre da cidade de São Paulo tomou contato com os primeiros passos e se especializou nesta linguagem. Triunfo teria frequentado a Fantasy por cerca de um ano e em seguida teria levado “o *break* e o *Hip Hop* para o seu local de origem: a rua” (CONTIER,2005).

As condições dos jovens marginalizados no período de surgimento do *Hip Hop* nos Estados Unidos e no Brasil são semelhantes, porém, vale observar que o movimento é trazido para o Brasil pela “bagagem” da classe média paulistana e no segundo momento, é apropriada pelos jovens periféricos que frequentavam o centro, especificamente a Rua São Bento – reduto do movimento por alguns anos – por intermédio de Nelson Triunfo e seus companheiros. A periferia paulistana receberia a novidade mais adiante na linha do tempo, com a instalação das posses. Quando, finalmente, o discurso do rap se dissemina a periferia passa a ter visibilidade social e seus problemas começam, gradativamente, a entrar na pauta da agenda pública.

Mesmo fazendo uso de elementos simples, cotidianos, para compor sua arte, o produto final dessa produção é bem refinada do ponto de vista estético. Segundo Christian Béthune (2003), o *rap*, ao manipular uma série de recursos manuais e eletrônicos, recriando a música a partir da recomposição de diversos arranjos e estilos, pode ser considerado uma produção sonora sofisticada e complexa.

Citando alguns elementos técnicos característicos do *rap*, o autor revela como esse equipamento tecnológico e humano, substitutos dos instrumentos musicais tradicionais, aproximam esse gênero musical à arte poética. O *scratching*, exemplo da sofisticação musical do *rap*, é interpretado por Béthune como uma decomposição rítmica de algumas métricas por meio da fricção de uma ou duas platinas<sup>15</sup>, produzindo o movimento de avanço e retrocesso no vinil durante a execução da música.

Superando obstáculos como a falta de acesso a equipamentos e saberes específicos, como instrumentos, teorias musicais tradicionais, e a falta de estímulo pela alta demanda de tempo de aprendizado, os recursos eletrônicos de produção musical se mostraram mais interessantes para esta população ávida por oportunidades. Segundo Béthune, a técnica de produção que o *Hip Hop* se propõe a realizar é se apropriar das máquinas (que, numa breve comparação histórica, oprimiu a população negra, submetendo-a a uma condição de trabalho cada vez mais degradante) e fazer delas “instrumento” de recomposição musical, num processo de “bricolagem”.

---

<sup>15</sup> No texto original em francês o termo utilizado é platine(s), que se traduz como platina para o português. O segundo verbete Platina do Dicionário Houaiss, descreve como “S.f. 1 suporte plano de certos mecanismos, máquinas etc.”.

Interessante salientar que, como observado por Béthune, ao contrário da escolha feita pelos artistas que aderiram espontaneamente ao movimento da música eletrônica a fim de obter um produto final linear, destituído de qualquer traço humano, os *rappers* na verdade fizeram uma “escolha forçada”, dentre suas limitadas opções, aos recursos tecnológicos de produção musical, e o *rap* opõe à máquina uma “circularidade aleatória” e uma “poética da ruptura”, humanizando o produto musical obtido a partir dela.

Nessa perspectiva, a transgressão estética da cultura *Hip Hop* ecoa também no sentido do papel do artista, que na visão elitista de produção cultural, cabe apenas a um número restrito de a produção artística e à grande massa resta contemplar. É principalmente através dos meios de comunicação que as novas representações são construídas, disseminando estereótipos e preconceitos e limitando a possibilidade de experiência e de percepção da sociedade como um todo. As representações construídas pela mídia sobre as minorias tendem a seguir dois caminhos: a romantização, que deturpa a realidade e extrai apenas “o que há de melhor” de uma comunidade, apresentando-a de maneira homogênea e livre de contradições e desigualdades, e a “demonização” destas minorias através do discurso desqualificador.

Esse processo carrega consigo duas forças propulsoras: a primeira é a homogeneização promovida pela mídia, que fazendo uso de generalizações e estereotipação dos indivíduos marginalizados (seja por questões étnicas, culturais ou sociais), servindo como marcador de diferenças. Mas, na sociedade “global”, predominam as representações homogêneas, seja da sociedade à qual está inserido, seja da sociedade do outro, distante. Essa experiência, aproximada pelos meios de comunicação e reforçada pela globalização, “desloca” as culturas, submetendo-as a análises que afetam a base do processo de construção da representação cultural.

As representações formuladas pela mídia, que deveriam ser consideradas alegorias destinadas ao entretenimento, acabaram virando referência na construção das representações sociais, levando à estereotipação e disseminação de preconceitos. Ou, como explicado por Appadurai:

Esses meios de comunicação transformam o campo de mediatização de massas porque oferecem à construção de eus imaginados e de mundos imaginados novos recursos e novas disciplinas. (...) Graças à mera multiplicidade que assume (cinema, televisão, computadores e telefones) e à maneira como se move no seio das rotinas

da vida cotidiana, a comunicação eletrônica é uma ferramenta para que cada indivíduo se imagine como um projeto social em curso (2004, p. 14-15).

É na tentativa de superar essas distorções e de assumirem o papel ativo na construção da própria identidade através do reconhecimento, que se defende a ideia de que as minorias políticas lancem mão da produção cultural fundamentada nas próprias experiências e conhecimentos. Assim, o *Hip Hop* reconstrói sua identidade, denunciando a falta de oportunidades, o descaso do poder público e más condições em que vivem. Segundo Rosana Martins (2012), o *rap* tem se fundamentado num discurso afirmativo, reflexivo e narrativo da representação de si próprio, das suas experiências e das suas convicções.

A participação do *rap* na indústria fonográfica cresceu rapidamente, associando-se aos meios de comunicação hegemônicos, mas ainda há um movimento que resiste e prega o bom uso da máquina midiática. Segundo Herschmann, o equilíbrio que se tem procurado entre a cooptação da Indústria Cultural e a resistência são os arranjos feitos entre os próprios produtores para desenvolver sua própria indústria da cultura. Desde o processo de produção, circulação e difusão, meios alternativos são elaborados para preservar o caráter de resistência da mensagem, garantir que os produtos e sua equipe tenham liberdade de produção e sejam adequadamente remunerados pelo trabalho. Apesar dos esforços, o trabalho ainda esbarra em grandes obstáculos, como assinala Herschmann (2005, p.209):

Apesar do circuito “alternativo” de produção e consumo cultural não ser completamente independente – boa parte desta produção está articulada ou é apropriada pela grande indústria – e de ser possível constatar um crescente interesse dos jovens de diferentes segmentos sociais (colocando o *Hip Hop* em evidência e na condição de modismo), a cultura *Hip Hop* não vem se esvaziando de significados com este intenso processo de agenciamento; muito pelo contrário, parece vir se potencializado na cena urbana.

O *Hip Hop* não é o primeiro e não pretende findar a tradição de movimentos transgressores culturais que emergiram das injustiças sociais e eclodiram no cenário *underground*, e corre o risco de ser sufocado pela ordem hegemônica. Por isso, o campo cultural não deve ser entendido como um campo estático, mas o lugar de enfrentamento e de construção histórica.

Apesar da tentativa de captura das formas culturais de resistência, não existe a possibilidade de captura completa destas formas, seja pela resistência em se incorporar no processo, seja na constante elaboração de estratégias alternativas para preservação da

autonomia, criando novos espaços, técnicas e estratégias de produção e circulação. Logo, o quinto elemento do *Hip Hop* – o conhecimento – torna-se primordial quando pensamos na preservação do caráter transgressor e de resistência das próximas gerações, mesmo que numa nova estética e determinando novos paradigmas de ação.

A proposta para superar a manipulação é a subversão da ordem do discurso, como forma de expandir as interpretações e a produção do conhecimento. O propósito de trocas entre culturas distintas é fomentar as perspectivas, aumentando as possibilidades de produção de conhecimento. Os esforços dos teóricos dos Estudos Culturais para trazer à tona a ideologia escamoteada nos discursos midiáticos, especialmente nas produções televisivas, num primeiro momento, concentraram os estudos na produção textual, ou seja, na análise do discurso emitido pelos meios de comunicação. Em seguida, houve um deslocamento do foco da análise do texto para a audiência. Neste momento, passa-se a analisar a audiência e o processo de codificação e decodificação do discurso, na tentativa de identificar as interpretações construídas pelo receptor. Segundo Hall (2003, p.390):

Estamos agora plenamente cientes de que esse retorno as práticas de recepção e 'uso' da audiência não pode ser entendido em termos simplesmente comportamentais. Os processos típicos identificados na pesquisa positivista sobre elementos isolados — efeitos, usos e gratificações — são eles próprios ordenados por estruturas de compreensão, bem como são produzidos por relações econômicas e sociais que moldam sua "concretização" no ponto final da recepção e que permitem que os significados expressos no discurso sejam transpostos para a prática ou a consciência (para adquirir valor de uso social ou efetividade política).

Consolidado o potencial de resistência do receptor, contrariando a interpretação tradicional de indivíduos passivos e apáticos diante das manipulações midiáticas, os Estudos Culturais passam a compreender que outros fatores também influenciam no processo de recepção. Pode-se inferir que a participação do receptor na comunicação envolve mediações entre o hegemônico e o subalterno, ou seja, o espaço relacional – o campo da cultura – na recepção é um cenário que admite a negociação e o conflito.

Compreender o processo de mediação é compreender uma importante parte do processo de apropriação e resistência do cenário que estamos estudando. A apropriação de expressões culturais reflete o processo de estabelecimento da hegemonia cultural, cuja influência não se impinge de maneira coercitiva ou manipuladora, mas de maneira linear,

onde os envolvidos neste processo são reconhecidos como negociadores e mediadores. O poder não está mais concentrado, mas difuso entre as esferas envolvidas.

É nesta linha de análise que sugerimos a explicação do estranho interesse das classes sociais abastadas nas expressões artísticas até então marginalizadas: a influência dos meios de comunicação modifica o processo de recepção, utilizando técnicas de repetição, desvelamento, exposição, transformando o que era “apenas” uma manifestação cultural em, também produto consumível.

Importante não reduzir a análise de mediação e recepção apenas à relação de consumo, mas à atribuição de novos significados e de novas relações na sociedade. A complexidade do processo de mediação e recepção na sociedade de consumo não deve ser reduzida a uma visão puramente mercantilista, apesar desta dar o tom do discurso, como Marino (2003) explica:

Difícilmente seria possível afirmar que a única razão para assistir à MTV é satisfazer o desejo de consumo ou que a MTV só atrai as audiências pelo seu apelo comercial. A MTV constrói e reelabora discursos sobre juventude, a música, sexualidade, identidades de gêneros, entre outros. De outra forma, se a MTV só existisse devido a fatores comerciais, suas dimensões como prática cultural e como ritual ficariam reduzidas e simplificadas. As formas de assistir à MTV modificaram os rituais clássicos de recepção televisivas que estavam predeterminadas pelo horário.

As consequências do processo de apropriação e mercantilização de culturas marginalizadas vão além de alterações no campo político e econômico. Segundo o pesquisador Jeff Chang (2005), após o *rap* deixar de ser uma música de resistência para se tornar *mainstream*, os discursos veiculados pelo próprio *rap* passaram a ser pensados e pautados de acordo com a demanda mercadológica. Em especial nos países periféricos, a penetração dos produtos culturais provenientes dos países de centro é fortalecida pelo processo de “importação”, que aparentemente legitima o consumo.

### **Considerações Finais**

Entende-se neste estudo que a absorção de qualquer expressão cultural pode ser influenciada pela mídia, mas ela não é o único fator determinante do que será consumido pelo receptor. Segundo Martín-Barbero (2009, p.140), o processo de recepção é o “espaço relacional dos conflitos que articulam a cultura, das mestiçagens que a tecem, das anacronias que a sustentam e por último, do modo que trabalha a hegemonia e as resistências que mobiliza”.

Pensando nas discussões desse processo dicotômico estabelecido entre *underground* e *mainstream*, Heloisa Buarque de Hollanda (2007) apresenta uma alternativa que busca levar à superação desta problemática, na qual os atores sociais envolvidos neste processo compartilhariam do conhecimento e do engajamento para dar continuidade à transformação social proposta pelo movimento. Partindo da análise da cooperação entre acadêmicos e sujeitos periféricos expressa na composição do livro “Cabeça de Porco”, de MV Bill, Celso Athayde e Luiz Eduardo Soares<sup>16</sup>, Hollanda compreende esta produção coletiva como:

Um caso de saber compartilhado com igual peso para cada uma das partes, cada autor oferecendo a sua dicção e sua competência específicas em pé de igualdade, em que a autoria é menos importante do que o conjunto polifônico do trabalho, que é precisamente de onde esta obra tira a sua maior força e valor.

Interessante observar que sem a noção do processo de compartilhamento de conhecimento, o movimento *Hip Hop* sequer chegaria ao Brasil, tendo em vista de que se trata de uma manifestação cultural decorrente da insurgência da população dos “guetos” norte-americanos, dadas as condições de violação de direitos à qual essa população estava submetida.

Apesar da tentativa de captura das formas culturais de resistência, não existe a possibilidade de captura completa destas formas, seja pela resistência em se incorporar no processo, seja na constante elaboração de estratégias alternativas para preservação da autonomia, criando novos espaços, técnicas e estratégias de produção e circulação. Logo, o quinto elemento do *Hip Hop* – o conhecimento – torna-se primordial quando pensamos na preservação do caráter transgressor e de resistência das próximas gerações, mesmo que numa nova estética e determinando novos paradigmas de ação.

## Referências:

AMARAL, Mônica Guimarães Teixeira do. O rap, o *Hip-Hop* e o funk: a erótica da arte juvenil invade a cena das escolas públicas nas metrópoles brasileiras. *Psicologia USP*, v. 22, p. 593-620, 2011.

---

<sup>16</sup> Transcrevo aqui a apresentação feita pela própria Heloisa Buarque de Hollanda em seu artigo “Intelectuais x Marginais”: MV Bill é um rapper com forte militância política. Celso Athayde representa as lideranças comunitárias e é presidente da Central Única das Favelas (CUFA). Luiz Eduardo Soares é sociólogo e já exerceu cargos como de Secretário de Segurança do Rio de Janeiro durante a gestão de Garotinho e também foi Secretário de Segurança Pública durante o governo Lula.

- APPADURAI, Arjun. *Dimensões Culturais da Globalização: A Modernidade Sem Peias*. Lisboa: Editora Teorema, 2004.
- BÉTHUNE, Cristian. *Le Rap: Une Esthétique Hors La Loi*. Paris, Édition Autrement, 2003.
- BOURDIEU, Pierre. *As Regras da Arte: Gênese e Estrutura do Campo Literário*. São Paulo, Companhia das Letras, 2005.
- \_\_\_\_\_. *A Distinção: Crítica Social do Julgamento*. São Paulo: Edusp/Porto Alegre: Zouk, 2007.
- CONTIER, Arnaldo. *O Rap Brasileiro e os Racionais MCs*. In: *Anais do I Simpósio Internacional do Adolescente*, Scielo, 2005.
- FELIX, João Batista de Jesus. *Hip Hop: cultura e política no contexto paulistano*. 2005. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.
- HALL, Stuart. *Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2003
- HERSCHMANN, Micael. *O Funk e o Hip Hop Invadem a Cena*. Rio de Janeiro, Ed. UFRJ, 2005.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Intelectuais X Marginais*. Revista *idiosincrasias*. Disponível em <<http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/intelectuais-x-marginais/>>. Acesso em 1º.mai.2014.
- L'PREE, Charisse. *Hip Hop&MTV:A Cultural Symbiosis* In: *A Social History of MTV*. 2003. Undergraduate Thesis. Thesis (Humanities: Comparative Media Studies) – Massachusetts Institute of Technology, USA, 2003.
- MALACHIAS, Rosangela. *Movimentos Negros: (In)visibilidade na Educação e na Mídia. Projeto Raça, Desenvolvimento e Desigualdade Racial*. Disponível em <[http://www.erudito.fea.usp.br/PortalFEA/Repositorio/1181/Documentos/leituras/leitura\\_1\\_2\\_2.pdf](http://www.erudito.fea.usp.br/PortalFEA/Repositorio/1181/Documentos/leituras/leitura_1_2_2.pdf)>. Acesso em 6.mai.2014
- MARINO, Paula R. *MTV e as Concepções das Audiências: As Abordagens de Kaplan, Lewis, Fiske, e Goodwin*. *Contracampo*, Brasil, v.9, n.0, 2005. Disponível em <<http://200.144.189.42/ojs/index.php/contracampo/article/view/31>>. Acessado em 06 ago. 2013.
- MARTIN-BARBERO, Jesus. *Dos Meios às Mediações: Comunicação, Cultura e Hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.
- MARTINS, ROSANA. *Construções de Alteridade: Políticas de Pertença e Cultura Hip-Hop*. *Revista Periferia*, v. 4, n. 1, jan-jul 2012.



NASCIMENTO, Erica Peçanha do. *É Tudo Nosso! Produção Cultural na Periferia Paulistana*. 2011. 213 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, SP, 2011.

PIMENTEL, Spensy. *O Livro Vermelho do Hip Hop*. Trabalho de Conclusão de Curso Apresentado ao Depto. de Jornalismo da ECA-USP. São Paulo, USP, 1997.

POSCHMAN, Márcio. *Nova Classe Média? O trabalho na base da pirâmide social brasileira*. São Paulo, Boitempo Editorial, 2012.

SILVA, José Carlos Gomes. *Rap na Cidade de São Paulo: Música, etnicidade e experiência urbana*. 1998. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 1998.

VIANNA, Hermano. *O Mundo Funk Carioca*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 1997.