

Hip hop: protagonista de novas políticas midiáticas
Celia Maria Antonacci Ramos
Professora CEART/UDESC*

O desenvolvimento da tecnologia tem propiciado mídias de longo alcance a ampliarem e propagarem o espaço da informação política e estética, especialmente das classes economicamente abastadas. Entretanto, com a emergente ampliação do tecido urbano, percebemos que vozes da periferia das cidades insistem em serem ouvidas. O canto rap, a dança break, as letras imagens grafitadas nas paredes e prédios das cidades vêm configurando novas possibilidades de ser e agir frente aos sistemas hegemônicos de dominação capitalista. Através do uso do corpo, mídia primária, os hip hoppers criam formas de se reportarem a eles mesmos e a sociedade em que vivem. Contaminam e são contaminados por estéticas e éticas contemporâneas produzidas principalmente no enredo das cidades.

Palavras-chave: cultura urbana, comunicação, estética, corpo

The development of technology has allowed the media to extend and propagate the space of politics and aesthetic information, especially for the economically privileged classes. However, with the emergence of the urban space, we perceive that voices from the periphery of the cities insist on being heard. Rap music, break dance and graffiti on the walls and buildings of the cities have been shaping new possibilities of being and acting towards the genomic systems of capitalist domination. Through the use of the body, a primary media, hip hoppers created ways of talking about themselves, and telling stories to the society where they live. They contaminate and they are contaminated by the contemporary aesthetics and ethics produced mainly within the cities narratives.

key words - urban culture, communication, aesthetic, body

* Texto apresentado no 16º Encontro da ANPAP, 2007.

*Quando os sem voz solicitam ser ouvidos, muito dessa resistência toma a forma de ativismo.*¹

Nina Felshin

Ao se reportar a era da comunicação, o cientista político Vicente Romano assim se expressa: “Possuir os meios de comunicação e dispor deles ou não constitui a desigualdade. O que não tem meios de comunicação está desamparado, porque não pode se fazer entender. Não pode se apresentar aos demais e é prejudicado no intercâmbio social.”²

Estudar os meios de comunicação na era da comunicação significa, em primeiro lugar, aclarar o que se entende por meios de comunicação, de intercâmbio recíproco e, logo a seguir, as modalidades de comunicação que se leva em conta em cada meio e em cada época.

O significado original do termo latino *communication* é compartilhar o que se tem em comum e que possibilita o diálogo, o intercâmbio do conhecimento, aqui neste ensaio, restrito aos homens.

Na contemporaneidade, focamos nossa atenção especialmente nos meios tecnológicos de comunicação à distância. Desprezamos o estudo dos meios de comunicação primária sem mediações tecnológicas, os meios provenientes de expressões corporais programadas ou imprevisíveis, que permitem o encontro com o outro frente a frente dentro do grupo primário.

O desenvolvimento da tecnologia há multiplicado e refinado os meios de transporte da informação. Entretanto, dependentes de aparatos técnicos tanto na emissão da informação quanto na recepção, esses meios terciários, como classifica o cientista político Harry Pross, são extremamente dominantes e excludentes. De um lado, só quem possui os aparatos de transmissão pode determinar o conteúdo da informação e, conseqüentemente, pode dominar a opinião pública. De outro lado, só quem possui o aparelho de recepção está apto a integrar-se no contexto social. Sem contar que, os que recebem a informação terciária - tecniciada - não têm direito à réplica, ao diálogo. Percebe-se assim, que o desenvolvimento da tecnologia vem multiplicando e refinando os meios de transporte da informação, mas essas novas formas de comunicação são prioritariamente unidirecionais e não dialógicas. Nem todo mundo tem acesso aos meios tecnológicos tanto de transmissão como de

recepção de informação e, portanto, nem todo mundo tem acesso aos serviços e bens culturais. Desprovidos dos meios de longo alcance, grupos menos abastados financeiramente são excluídos dos processos de educação, trabalho e lazer. E, aqueles que possuem os aparatos tecnológicos de recepção estão sujeitos à contemplação pura e simples da notícia ou da informação. Para Vicente Romano, “a sociedade dos meios’, como já se diz, pode ser, em última instância, uma sociedade de pessoas inativas e submissas, convertidas todas em apêndice do mercado. O ‘novo mundo feliz’ pleno de emissões e entretenimento adormece a atitude crítica. O entretenimento compensa os déficits emocionais de uma sociedade generosa de angústias.”³

Completando nas palavras de Milton Santos, “um saber vertical - que é saber técnico -, que se pretende saber mundial, tenta se impor aos saberes horizontais autênticos.”⁴

Entretanto, com a emergente ampliação do tecido urbano, percebemos que vozes da periferia das cidades insistem em serem ouvidas. Especialmente através do uso do corpo, mídia primária, os integrantes do movimento hip hop vêm criando formas de se reportarem a eles mesmos e a sociedade em que vivem. O canto rap, a dança break, as letras imagens grafitadas nas paredes e prédios da cidade e as roupas largas, desbotadas e rasgadas, entre outras expressões de corpo - mímicas e gestos dos garotos e garotas do hip hop - vêm configurando novas possibilidades de ser e agir frente aos sistemas hegemônicos de dominação capitalista. A turma do hip hop contamina e é contaminada por estéticas e éticas contemporâneas produzidas principalmente no enredo das cidades. Esses adolescentes das periferias trazem à cena contemporânea a presença do corpo e a conquista dos hip hoppers à cidadania.

De origem jamaicana⁵, essa manifestação comportamental surgiu entre os jovens descendentes da África negra que habitavam as montanhas da Jamaica e cultuavam, desde os anos 30, o então imperador etíope Haile Selassie, conhecido como RAS TAFARI MAKONNEN, deus sol. Interpretando esse deus soberano como um profeta bíblico, esses jovens sonhavam com o *Zion* negro, que se eclipsaria sobre a dominância branca e os permitiria voltar para a África natal. Procurando suas raízes, os elos que os ligassem ao passado, os *rastafaris*, como ficaram conhecidos, se inspiravam na cultura

antiga africana, particularmente da Etiópia, e criaram, entre outras formas de comunicação, a música reggae, que se internacionalizou no sucesso do jamaicano Bob Marley, anos 70. Mas foi especialmente Kool Herc, também jamaicano, que nessa mesma década exportou e inovou as batidas do reggae para o Bronx, New York.

Familiarizado com os sons nativos de seu país, Kool Herc começou a tocar no Clube Hevalo e no Executive Playhouse, no Bronx, e logo introduziu novas formas de musicalidade ao reggae, dando origem ao rap. Ao invés de simplesmente tocar as trilhas existentes, Kool Herc, que era um grande colecionador de discos de vinil, começou a pesquisar trilhas antigas e tocá-los de maneira inversa, quebrada, estendendo o som até parecer uma nova trilha. *Scratching* foi como ficou conhecido esse som, e DJ (disck jockey) foi como ficou conhecido o músico que o comanda. Além disso, Kool Herc convidava seu amigo, Coke La Rock, como seu mestre de cerimônias - MC, a fim de introduzir e comentar as trilhas sonoras que falavam da violência e da situação política das favelas, além de outros assuntos de interesse da comunidade como sexo e drogas. La Rock, segundo Nelson George, autor do livro *Hip Hop America*, não era muito eloqüente em seus slogans, mantinha-se mais numa balada jamaicana, mas acabou criando algumas frases que se tornaram slogans do hip hop, tais como “*Ya rock and ya don’t stop*”, “*Rock on my mellow!*”, “*To the beat y’all!*”. Essas frases pronunciadas seguindo as quebras do som do vinil invertido deu origem à telecopagem das palavras, poesia e estética da poesia do rap.

Com o sucesso de suas apresentações, Kool Herc levou seus concertos para as ruas, em cima de pickups, e introduziu a tradição das festas de rua jamaicanas, organizadas em torno de competições sem violência.

Percebendo que a festa introduz possibilidades de regulação da comunicação social e une diferentes pessoas num fim comum, outros grupos de jovens músicos ativistas afro-descendentes começaram a organizar festas coletivas em suas comunidades.

Expressão dos afro-descendentes, esse meio de comunicação traduz os elementos cruciais da cultura africana - o corpo e a voz. Até o século XIX, a maioria das línguas africanas não se expressava por escrito, e a música era o canal de comunicação. Encenada, tocada, cantada, dançada transmitia os

mitos e as leis da cultura, isto é; a organização da sociedade. O africano Mbaré Ngom, ao se expressar sobre a literatura tradicional africana, salienta tanto a autoria das obras como seu consumo são fenômenos coletivos. “É pela noite, sentados ao redor do fogo com toda a família e em companhia de amigos que se contam as histórias. Contar histórias pela noite é parte da tradição”. Para esse autor, a produção literária africana é “uma literatura que se recita, se dança e se canta”.⁶

Com o objetivo de dar oportunidade de integração aos diferentes jovens da comunidade e formar neles uma consciência mais politizada, os líderes do hip hop logo propuseram outras manifestações estéticas, como o grafite e a dança break, além de incentivarem a busca do conhecimento. Dessa forma, o resultado foi à agregação estética de quatro elementos de expressão comunicacional e o conhecimento, considerado por eles como o quinto elemento. Teatro de corpo, de som, de palavra, de pintura grafite e, ainda, de tecnologia manuseada, o *hip-hop*, com o passar do tempo, tornou-se um movimento ativista, que a nova geração da periferia das grandes cidades encontrara para conquistar espaços, marcar território e se auto-afirmar enquanto cidadão do mundo.

Geralmente reunidos nas praças ou centros comunitários das favelas, os hip hoppers criam seus territórios próprios, mas não só enquanto espaço físico, mas também e especialmente político. O hip hop tornou-se muito mais que uma performance, ele conduz a um estilo de vida, de reclamar pelo espaço de habitar, de se expressar, de se vestir. O estilo de roupas hip hop vem transformando as roupas do proletariado em grife de alta costura. O hip hop impõe-se como o maior movimento cultural do nosso tempo. Indiscutivelmente sob influência da música, da moda das atitudes e do estilo de linguagem, o hip hop marca seu território. É uma rebelião poética que busca através da palavra-canto, dos sons das *pickups*, do *swing* do corpo e dos desenhos e letras grafitadas e tatuadas produzir um conhecimento do mundo. Os instrumentos musicais e, especialmente, a voz e o corpo são armas simbólicas para essa guerrilha de conhecimento, reconhecimento e de entrosamento dos indivíduos com pouco ou nenhum acesso aos meios de comunicação dominantes, como rádio, televisão, jornais e escolas. O hip hop tornou-se um movimento ativista,

que traduz tradições africanas em imagens-mitos e técnicas do aqui e agora.

Assim, nascido na Jamaica e logo migrado para os USA, o hip hop introduziu novas formas de expressão corporal, musical e pictórica e logo se internacionalizou.

Entretanto, para melhor entendermos a hibridização cultural, que esse movimento artístico fez aflorar em nossa contemporaneidade, resta aqui destacar o afro-descendente Afrika Bambaataa, que também cresceu no Bronx e, em 1974, fundou a Zulu Nation, grupo que se mantém atuante até os dias de hoje, quase 30 anos depois. Bambaataa, em sua adolescência, era colecionador de discos e, freqüentando os shows de Kool Herc, percebeu que seus discos eram os mesmos que Herc tocava em seus shows. Bambaataa passou a ser, ele também, um DJ que animava festas a moda de Herc. Ainda que Afrika Bambaataa tenha começado com os mesmos discos, logo introduziu em suas performances trilhas Africanas, Caribenhas, e DC. go-go, dando as suas apresentações um caráter multiétnico. Com isso, Afrika Bambaataa passou a agregar adolescentes de todas essas nações que viviam no Bronx e eram rivais por suas diferentes nacionalidades. Desde 1974 integram a Zulu Nation DJs, vocalistas, grafiteiros e break performáticos, adolescentes de muitas nacionalidades, que atuam no urbano através de suas expressões artísticas performáticas e vão sempre introduzindo seus ritmos ao rap.

Afrika Bambaataa, em sua recente visita ao Brasil, setembro de 2002, quando de uma entrevista na “Casa de Cultura Criança Esperança”, no Jardim Angela, São Paulo, disse que *à medida que o hip hop foi viajando com a Nação Zulu ao redor do mundo, outros ritmos foram sendo incorporados.*

Hoje, não só o rap é o ritmo do hip hop, mas também o jazz, a salsa, o calipso, o mambo, o samba. Da mesma forma, esses ritmos estão sendo influenciados pelo ritmo break do hip hop. Como explica Christian Béthune, em seu livro “Le Rap: une esthétique hors de la loi”, jazz e rap são musicalidades afro-americanas e seus ritmos se misturam num processo não de continuidade, mas de osmose.

Na trilha da *Zulu Nation*, muitos outros jovens da periferia das grandes cidades viram na dança, nos grafites e, especialmente na música - trilha e letra -, uma nova forma de expressar seus inconformismos, suas críticas, sua estética.

Segundo André Luis Martins, o *break* foi encenado no Brasil, nos anos 70, com o grupo Funk & Cia, grupo de soul, que lançou nas ruas de São Paulo a arte de dançar e novos estilos de robótica, pop e *break*. As escadarias do Teatro Municipal era o ponto de referência. Logo o grupo começou a procurar lugares abrigados da chuva, e as estações de metrô Tiradentes e São Bento passaram a ser os pontos escolhidos para os encontros. Mas a dança de rua, o grafite e o rap foram percebidos aqui no Brasil mais a partir dos anos 80, quando começaram a circular revistas e discos sobre o movimento hip hop nos EUA. Logo outras publicações foram editadas aqui no Brasil, e vendidas especialmente na Rua 23 de maio, em São Paulo. Os pioneiros do movimento foram Nelson Triunfo, Thaíde & DJ Hum, MC/DJ Jack, os Metralhas, Racionais MCs, os Jabaquara Breaks e os Gêmeos. Logo se integram a eles Thaíde & DJ Hum e Nelson Triunfo. Com primeira vinda de Afrika Bombataa ao Brasil, em 1983, o hip hop nacional começou a se organizar em torno de gangues que promoviam eventos.

Os rappers contam o cotidiano da vida nas favelas, contestam as políticas discriminatórias, denunciam a corrupção e a brutalidade do sistema que explora sistematicamente os habitantes das favelas. Condenam a ideologia dominante, descrevem a crise da modernidade e o sistema de valores da elite dirigente. O movimento hip hop vem provocando mudanças significativas no sistema cultural, artístico e político-social.

Ainda que sem acesso amplo e direto aos meios tecnológicos de grande expansão, os rappers reverteram o monopólio do sistema cultural dominante ao se inserirem em todos os setores da sociedade.

Nos processos de comunicação improvisados, os rappers contam a epopéia de uma nação, a nação hip hop. Nessas formas livres de se expressarem, nos efeitos instrumentais inovadores e, principalmente, no uso do corpo para se expressarem, os rappers recuperam os códigos primários de comunicação e promovem uma revolução sócio-cultural. O rap é o som e a voz de todos, e encontra no hip hop um meio de expressão política ritualizada. Para Wole Soyinka, “o rito pode ser uma terapia social ou uma reafirmação da identidade do grupo”.⁷

Nas expressões do hip hop - grafite, dança *break*, música rap - e mesmo nas manifestações ativistas desse movimento cultural, a dimensão do coletivo

é predominante. Milton Santos já dizia: “As massas se mobilizam nos lugares, nos espaços de horizontalidade e de emoção, em que produzem a linguagem com a qual elas afrontam o mundo.”⁸

Essa nova forma de expressão, tributária da tradição oral africana, trouxe visibilidade aos guetos. Todas essas expressões exigem a presença física do indivíduo, o envolvimento do corpo. O grafite, por exemplo, ao ocupar espaços enormes e de difícil acesso, requer a gestualidade do corpo todo. É uma pintura de gesto, de expressão corporal. Atesta a presença do indivíduo na cidade. O canto rap é a expressão da voz que introduz à distância os sinais comunicativos que circulam na cidade, que cruzam cotidianamente as malhas da cidade e transmitem as gírias dos manos da periferia. Na sociedade do espetáculo, o valor da imagem é predominante. As aparências devem ser trabalhadas. O reconhecimento social dos excluídos depende de uma visibilidade programada, que só pode se dar na relação social produzida por uma política que é organizada a partir deles mesmos. Roupas rasgadas, desbotadas, argolas e tatuagens logo invadiram a cena contemporânea. Assim, nessa visibilidade espetacular, o único agente do espetáculo é ele mesmo, nos limites de suas possibilidades.

Entretanto, vale salientar que esses grupos não dispensam a tecnologia. A *pickup* e o microfone são aparatos técnicos predominantes. Assim, essa recuperação do corpo mostra-nos que a introdução dos novos meios não implica a eliminação de outros suportes de comunicação, talvez bem ao contrário, os hip hoppers saibam ampliar seu espectro de comunicação exatamente agregando, somando e não excluindo.

Conclusão

Na arena da cultura urbana não há mais dúvida de que os artistas rappers tornaram-se os dominantes do espaço público. Haja vista as polêmicas em torno dos muros e paredes grafitadas. Mas não só esse elemento está presente, a voz, as expressões de linguagem, as gírias contemporâneas são produzidas e divulgadas nas letras e cantos dos rappers, e são traduzidas nos diálogos dos jovens. O estilo de vestir, roupas rasgadas, desbotadas e alfinetadas desfilam nas ruas e são vendidas nas butiques das grandes grifes a

preços exorbitantes. As atitudes - tatuagens, modo de andar, cumprimentar e falar da nova geração urbana -, são provenientes do estilo hip hop. No âmbito das artes plásticas, as pinturas passaram a ser mais gestuais e os artistas passaram a se interessar mais pela cidade e seus códigos.

Entretanto, ainda que essa visibilidade venha possibilitando a valoração do estilo de vida dos negros e a inclusão social de muitos artistas do hip hop, percebemos que ainda persiste a segregação. O número de moradores das favelas é de maioria afro-descendente, sem direito ao trabalho bem remunerado, à saúde e à educação, especialmente educação superior. Muitos no máximo chegam à escola alfabética, o que dificulta ainda mais o acesso ao trabalho qualificado e ao salário justo. Nem todo mundo tem participação efetiva nos processos democráticos de comunicação, cultura e política.

O importante aqui é percebermos e valorarmos as conquistas já adquiridas dessa revolução que visa à transformação social, política e cultural de nosso tempo histórico a partir da inserção dos costumes e das obras de arte das classes excluídas do sistema hegemônico por meios pacíficos. Quanto à vinculação das obras de arte às relações sociais de produção da época, Walter Benjamin, nos anos 40, já sugeria: “Em vez de perguntar: como se vincula uma obra com as relações de produção da época? É compatível com elas, e portanto reacionária, ou visa sua transformação, e portanto é revolucionária? – em vez dessa pergunta, ou pelo menos antes dela, gostaria de sugerir-vos outra. (...) como ela se situa *dentro* dessas relações?. (...) Porque a luta revolucionária não se trava entre o capitalismo e a inteligência, mas entre o capitalismo e o proletariado”.⁹

Finalizo com a advertência de Milton Santos:

“Quem não for um bom rapper ou algo assim vai ficar na rabeira. A população quer novos intérpretes”.¹⁰

- 1 Felshin, 1995, p.13.
- 2 Romano, 1998, p. 276.
- 3 Idem, 1993, p.170.
- 4 Santos, 2002, p. 113.
- 5 Saliento aqui que há divergências quanto às origens históricas do hip hop.
- 6 Ngom, 1992. p. 81.
- 7 Rague, Maria José, 1992. Entrevista a Wole Soyinka. Idem, ibidem. p. 33.
- 8 Santos. Op. cit. p. 113.
- 9 Benjamin, 1987, p.122-136.
- 10 Santos, op. cit., p. 71.

Referências Bibliográficas.

- BÉTHUNE, Christian. Une Esthétique Hors la Loi. Paris: Autrement, 1999.
- BENJAMIN, Walter. Obras Escolhidas, magia e técnica – Arte e Política. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- DEBORD, Guy. A Sociedade do Espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 2003.
- FELSHIN, Nina. Org. But is it ART? The spirit of art as activism. Seattle: Bay Press, 1995.
- GEORGE, Nelson. Hip hop America. New York: Penguin Books, 1998.
- HOKYE, Jacob e Karolyn. Ali.Tupac Amaru: resurrection 1971-1996. New York: Atria Books, 2003.
- JACQUES, Paola Berenstein. Org. Apologia da Deriva (escritos situacionistas sobre a cidade). Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.
- KITWANA, Bakari. The hip hop generation. New York: Basec Civitas Books, 2002.
- KRIMS, Adam. Rap music and the poetics of identity. New York: Cambridge University Press, 2001.
- LIGHT, Alan. Org. The Vibe History of Hip Hop. New York: Three Rivers Press, 1999.
- MUGGIATI, Roberto. Blues – da lama à fama. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
- NGOM, Mbaré. Desde la cuna de la negritud. In QUIMERA AFRICA. Número 112-113-114. Barcelona: Mantesinos, 1992.
- PERKINS, William Eric. Org.. Dropping Science. Critical essays on rap music and hip hop culture. Philadelphia: Temple University Press, 1996.
- PROSS, Harry. La violencia de los símbolos sociales. Barcelona: Anthropos, 1989.
- RAGUÉ, Maria José. Entrevista a Wole Soyinka. In QUIMERA AFRICA. Número 112-113-114. Barcelona: Mantesinos, 1992.
- ROMANO, Vicente. El tiempo y el espacio em la comunicación. La razón pervertida. Madrid: Informe, 1998.
- _____. Desarrollo y progresso. Por una nova ecologia de la communication. Barcelona: Taide, 1993.
- SANTOS, Milton. O País Distorcido. São Paulo: PubliFolha, 2002.

