

Universidade de São Paulo  
Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto  
Ciências da Informação e da Documentação e Biblioteconomia

MILTON TONIELLO NOVAES

Hip Hop, informação e conhecimento: A manifestação cultural da periferia na  
perspectiva do hibridismo e da centralidade cultural

Ribeirão Preto  
2014

MILTON TONIELLO NOVAES

Hip Hop, informação e conhecimento: A manifestação cultural da periferia na perspectiva do hibridismo e da centralidade da cultura

Trabalho da Conclusão de Curso de Ciências da Informação e da Documentação, apresentado à Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto, da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título Bacharelado em Biblioteconomia e Ciências da Informação e Documentação.

Orientador: Prof. Dr. Marco Antônio de Almeida

Ribeirão Preto  
2014

Novaes, Milton Toniello

Hip Hop, informação e conhecimento: A manifestação cultural da periferia na perspectiva do hibridismo e da centralidade da cultura

70 p.; 30 cm

Trabalho de Conclusão de Curso do curso de Ciências da Informação e da Documentação e Biblioteconomia

Orientador: Prof. Dr. Marco Antônio de Almeida

MILTON TONIELLO NOVAES

Hip Hop, informação e conhecimento: A manifestação cultural da periferia na perspectiva do hibridismo e da centralidade da cultura

Trabalho da Conclusão de Curso de Ciências da Informação e da Documentação, apresentado à Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto, da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título Bacharelado em Biblioteconomia e Ciências da Informação e Documentação.

Orientador: Prof. Dr. Marco Antônio de Almeida

Comissão examinadora:

---

Prof. Dr. Marco Antônio de Almeida  
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

---

Cíntia Braga Ferreira Pinheiro  
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO – FFCLRP – CRIPE

---

Luciana Rodrigues  
IPCCIC – Instituto Paulista de Cidades Criativas e Identidades Culturais

Ribeirão Preto, 12 de dezembro de 2014.

*Dedico este singelo trabalho à Lucas Dias Novaes, que a vida me apresentou como primo, mas que o tempo mostrou ser um irmão. Sou eternamente agradecido por todos os momentos que passamos juntos, desde que me entendi como ser humano até o dia em que você se foi. Se eu tivesse o poder de voltar no tempo, de fazer algo diferente, de mudar alguma coisa, de te trazer de volta, eu não faria nada, não seria tão egoísta. Estaremos juntos sempre...*

## AGRADECIMENTOS

Primeiramente agradeço a Deus, por existir em suas diversas formas e em diversas religiões, nos apresentando bons caminhos e desafios à nossa altura e competência. Fonte de inspiração que nunca se esgota.

Agradeço ao meu orientador, Prof. Dr. Marco Antônio de Almeida, por ter me acompanhado nessa jornada, transmitindo seu conhecimento e sua sabedoria. Mas agradeço principalmente por ter aceitado e compreendido minhas limitações.

À Universidade de São Paulo, pela oportunidade única de poder estudar e aprender, conhecer pessoas tão diferentes a mim mas ao mesmo tempo tão iguais. Agradeço também por ter apresentado meus outros professores, pessoas que tive o prazer de aprender tantas coisas. Agradeço por terem me mostrado o prazer dessa profissão que escolhi.

Aos meus pais, que sempre me inspiraram, que sempre idolatrei e que sempre descobri as verdades da vida. Você são meus grandes amigos, nunca estarei longe.

À todos os meus familiares, principalmente minha irmã Jeniffer, que, apesar do tempo passar, mostra cada dia mais que continua sendo a mesma menina de sempre. Aqui agradeço também aos meus avós maternos e paternos, heróis da vida real, sábios que o tempo nunca esquecerá.

À minha namorada Thawana, por me acompanhar e dividir comigo momentos de alegria e tristeza. Juntos somos melhores. Somos invencíveis.

Aos meus amigos de trabalho, Marcos, Marlene, Adriano, Mara, Solange, David, Fernando, Gabriel, Gabriela, Karynne, entre diversos outros. Aprendo diariamente com todos vocês, e agradeço por serem meus companheiros.

Por fim, agradeço a todos os meus amigos, todos aqueles que me conhecem, e que encontraram em mim o verdadeiro sentido da amizade, assim como encontrei neles. Minha lealdade à todos.

*“A cultura e o folclore são meus,  
Mas os livros foi você quem escreveu.  
Quem garante que palmares se entregou?  
Quem garante que Zumbi você matou?  
Perseguidos sem direitos nem escolas,  
Como podiam registrar as suas glórias?  
Nossa memória foi contada por vocês,  
E é julgada verdadeira como a própria lei.  
Por isso temos registrados em toda história  
Uma mísera parte de nossas vitórias.  
É por isso que não temos sopa na colher,  
E sim anjinhos pra dizer que o lado mal é o candomblé...”*

**(Palmares, Grupo Natiruts)**

## RESUMO

O presente trabalho tem por objetivo abordar o movimento cultural Hip Hop sob o olhar do conceito de Cultura Híbrida e seus principais impactos na sociedade. Para tanto, há a necessidade de se apresentar este conceito, que teve como precursor o teórico Nestor Garcia Canclini. A metodologia empregada foi a de pesquisa bibliográfica, com revisão teórica, e documental. O objeto aqui estudado foi devidamente apresentado por meio de um histórico do nascimento do movimento Hip Hop em solo americano, bem como suas principais características e artistas que se destacaram ao longo do tempo, e os processos de hibridização pelos quais passou em território brasileiro. Conclui-se que o Hip Hop ajuda a consolidar redes sociais nas periferias urbanas, que difundem para os jovens informações e contrainformações sobre sua realidade. Finalizando, são apresentados alguns possíveis produtos da conexão desse objeto com as políticas culturais e a Ciência da Informação, e seu potencial impacto na sociedade atual.

**Palavras-chave:** Hip Hop – Hibridismo Cultural – Informação – Conhecimento – Redes Sociais



## **ABSTRACT**

This study aims to address the cultural movement Hip Hop from the perspective of the concept of Hybrid Culture and its main impacts on society. Therefore, it is necessary to introduce this concept, which has its precursor, Nestor Garcia Canclini theoretical. The methodology used was that of literature with theoretical review, and document. The object studied here was duly made by a movement of the birth of Hip Hop history on American soil, and its main characteristics and artists who stood out over time, and the hybridization process by which passed in Brazil. We conclude that the Hip Hop helps consolidate social networks in urban peripheries, which broadcast for young people information and counter information about your reality. Finally, we present some possible connection products that object with the cultural policies and Information Science, and its potential impact on society today.

**Keywords:** Hip Hop - Cultural Hybridity - Information - Knowledge - Social Networks

## SUMÁRIO

<b>Introdução</b>	<b>11</b>
<b>Capítulo 1 – Alguns entendimentos sobre o conceito de cultura</b>	<b>15</b>
1.1 – Stuart Hall e a Centralidade da Cultura	15
1.1.1 – Aspectos substantivos da centralidade da cultura	16
1.1.2 – Aspectos epistemológicos da centralidade da cultura	18
1.1.3 – Regulação Cultural	20
1.2 – Culturas Híbridas, Nestor Canclini	23
1.2.1 – O termo 'híbrido': pertinência para o assunto e utilização em outros campos	24
1.2.2 – Alcançando o híbrido: Reconversão, descolecionamento e desterritorialização	27
<b>Capítulo 2 – Hip Hop: Origem e contexto histórico</b>	<b>37</b>
2.1 – Contextualizando: acontecimentos prévios ao Hip Hop	37
2.2 – Formação do movimento	41
2.3 – Primeiros passos (tardios, porém frutíferos) do Hip Hop no Brasil	44
2.4 – Principais artistas do movimento Hip Hop	46
2.4.1 – Rap – Tupac Shakur	46
2.4.2 – Break Dance – Michael Jackson	48
2.4.3 – Grafite – Banksy vs Robbo	49
<b>Capítulo 3 – Hip Hop: Um exemplo de prática cultural híbrida</b>	<b>52</b>
3.1 – Cultura de oposição: O Hip Hop deixa a periferia para conquistar o centro	52
3.2 – Hip Hop e seus artistas: transmissores da cultura, transmissores de ideias	57
3.3 – Contribuição do Hip Hop na comunidade: meios de comunicação e incentivo	60
3.3.1 – Canais de comunicação do Hip Hop	61
3.3.2 – Projeto VAI – Apoio à cultura da periferia	63
<b>Referências Bibliográficas</b>	<b>68</b>

## Introdução

A História e as Ciências Sociais sabem que fatores externos influenciam na configuração cultural das sociedades e influenciam nos processos de construção da identidade de seus membros.

Na realidade este fenômeno é mais do que normal na formação dos povos no mundo todo, e Nestor Canclini nomeou tal fenômeno de Hibridismo Cultural. Para Canclini, a incidência de uma cultura central (geralmente de primeiro mundo) no ambiente cultural latino americano causou diversos fenômenos, dentre eles um tipo de mescla entre as culturas, o desenvolvimento acelerado e descontrolado da cultura local, e em alguns casos até mesmo a sobreposição desta cultura mais robusta com relação à cultura latina em formação. O teórico indica ainda que alguns casos mais significativos de Hibridismo Cultural são Portugal/Brasil, Espanha/Argentina, Espanha/México, EUA/México, entre outros.

Canclini indica que a principal causa desta mescla cultural seja uma possível dependência financeira existente por parte dos povos colonizados, mas não deve ser considerada a única causa. A fim de indicar qual a origem do encontro entre as culturas, três tipos de Hibridismo Cultural foram estabelecidos: aculturação, transculturação e neoculturação. Abaixo, um breve entendimento de João Batista Cardoso sobre este fenômeno:

O hibridismo cultural é, portanto, um fenômeno natural e imanente na constituição e evolução da civilização. Sua manifestação é percebida com mais ênfase na arte em geral e na literatura em particular. Seja como transculturação, aculturação ou neoculturação, o hibridismo é o testemunho mais nítido de que, mesmo esforçando-se por preservar formas culturais autóctones, o homem está aberto a novas maneiras de interagir culturalmente, como mais um recurso de sobrevivência num mundo que tem a mudança como traço essencial. (CARDOSO, 2008, p. 89).

Convém apresentar aqui os tipos de hibridismo que são indicados no trecho acima citado. A transculturação é o fenômeno que trata de unir duas culturas que, de certa forma possuem traços semelhantes e por consequência acaba-se unindo também os traços distintos das duas manifestações em contato, tendo como resultado uma prática cultural distinta de suas iniciais, porém com características concomitantes das duas práticas culturais.

O termo aculturação refere-se à ação de tomada de uma cultura por outra, ou seja, ocorre quando uma cultura dita 'maior' aglutina uma cultura 'menor', passando esta segunda a ser parte integrante da primeira. Em um exemplo simples, seria como se uma empresa multinacional adquirisse uma empresa municipal, até nacional, porém a empresa a ser adquirida deixa de ter produtos comercializados no mercado. Enfim, a neoculturação é, como o próprio nome já indica, a criação de uma movimentação cultural a partir de outras movimentações, porém com traços completamente distintos. A neoculturação pode ser entendida também como um tipo de transculturação, porém, a autonomia da cultura criada é maior e mais evidente em suas movimentações sociais.

O fenômeno a ser estudado é o movimento Hip Hop, nascido em meados da década de 1960, fruto da movimentação dos guetos das cidades dos EUA contra o abuso das autoridades e à favor da igualdade entre os povos, do direitos dos negros e latino e do fim da segregação e discriminação racial.

Para que uma ligação entre Hibridismo Cultural e o Hip Hop seja estabelecida, faz-se necessário primeiramente delinear os conceitos apresentados por Canclini sobre Culturas Híbridas, tomando a precaução de fazer contrapontos entre seus entendimentos e os de outros teóricos da área, como Stuart Hall e José Guilherme Magnani. É necessário também apresentar o movimento Hip Hop desde sua criação, seus elementos, suas reivindicações, seus grandes embaixadores, ou seja, apresentar a importância desta cultura emergente que tanta notoriedade conquistou nas últimas décadas.

Por fim, necessário encontrar alguns elos capazes de interligar os entendimentos acima indicados, com a intenção de fundamentar a ideia de que o Hip Hop pode ser caracterizado como uma incidência de Hibridismo Cultural, principalmente no Brasil. Importante ressaltar que o presente trabalho não possui considerações finais, sendo a conclusão dada com a apresentação dos elos que conectam o Hip Hop com os entendimento sobre Hibridismo Cultural.

Todas as considerações acima tem o objetivo comum de indicar a importância da Ciência da Informação para refletir na elaboração dos significados de uma manifestação cultural, como é o caso do Hip Hop. São diversas as atividades as quais a Ciência da Informação

poderia refletir no sentido de mediar as interligações que ditam a lógica do Hip Hop e apresentam suas características essenciais numa sociedade em desenvolvimento como é a brasileira. Dentre estas atividades, estão aquelas que Latour nos apresentou em seus trabalhos, que de certa forma utilizam a mediação como ferramenta de oposição à certas concepções ocidentais sobre a produção do conhecimento.

Sua contribuição para uma reflexão acerca dos processos de mediação pode ser resumida em dois pontos principais. O primeiro seria a perspectiva de um espaço social de interações e produção de conhecimento que incluiria entidades humanas e artificiais num mesmo *continuum*, ou seja, uma nova visão para a relação homem-tecnologia. O segundo ponto seria a forma de compreender a construção do conhecimento como um processo de circulação permanente de inscrições entre a “realidade”, os sujeitos, as instituições e os contextos político-econômicos. (ALMEIDA, 2012, p. 87-88).

As contribuições de Latour acima citadas serão fatores essenciais para que possamos entender a maneira como o Hip Hop se organiza e dissemina sua informação e conhecimento. Veremos que, em certas regiões do país, há uma importância em se discutir tanto os assuntos referente à este movimento como também em relação à questões sociais das quais o Hip Hop se solidariza e trabalha a favor. Tais discussões são desenvolvidas tanto pessoalmente como também pela rede, de certa forma que são criadas então comunidades que se interessam pelas mesmas atividades ligadas ao Hip Hop e assim começam as trocas culturais entre os que buscam no Hip Hop uma alternativa tanto social como cultural.

Outro ponto de vista que nos é peculiar é o de Howard Becker com relação ao desenvolvimento do conhecimento de maneira coletiva e simultânea. Para o autor, a construção de diversas atividades artísticas não segue hierarquias previamente definidas e também não necessita de roteiros pré-estabelecidos. O fator a ser considerado inicialmente é a simples divisão de funções, onde o artista fica responsável pelo intelecto das atividades, contando com seu “pessoal de apoio” (ALMEIDA, 2012), que é responsável direto pelo bom desenvolvimento da atividade artística em pauta, sendo sua participação tão decisiva quanto a do artista. É como se cada qual tivesse sua importância no desenvolvimento da atividade, porém a posição de cada colaborador não acompanha o grau de complexidade das atividades que promove, ficando todos dependentes das atividades do outro.

Este ponto de vista tem conexão com nossos estudos pois, como veremos a seguir, a cultura Hip Hop foi se desenvolvendo rapidamente devido à cooperação daqueles que disseminaram informações à respeito dos princípios e diretrizes do movimento. Veremos também que, graças à esta disseminação, algumas práticas governamentais foram estabelecidas não só para manter o desenvolvimento desta cultura ativa, mas também para incitar a valorização da cultura jovem de periferia, que por décadas foi discriminada pelo restante da sociedade mas que, graças aos membros mais atuantes do Hip Hop, hoje em dia têm o apoio do governo para lapidar suas habilidades artísticas.

## **Capítulo 1 – Alguns entendimentos sobre o conceito de cultura**

Apresentaremos alguns entendimentos de teóricos que dedicaram seus esforços aos estudos sobre cultura, suas atividades, efeitos, importância e influência na sociedade, individual e coletivamente, e que mantêm conexões entre suas reflexões. O primeiro ponto de vista é o de Stuart Hall, sobre a Centralidade da Cultura. Em seguida, é apresentado o ponto de vista de Nestor Canclini, em relação ao Hibridismo Cultural.

### **1.1 Stuart Hall e a Centralidade da Cultura**

O primeiro entendimento de cultura aqui colocado é aquele apresentado por Stuart Hall em seus estudos, que indicam que a cultura é um conjunto de "sistemas de significados" criados pelos seres humanos. Estes sistemas são utilizados pela sociedade em geral (cada ser humano de sua maneira) para definir tudo a sua volta interpretando os acontecimentos que os rodeiam, de maneira que possam com tais definições e interpretações se relacionar e agir considerando quais condutas são as ideais no convívio com outros. O resultado do agir do ser humano é denominado pelo autor como sendo as ações sociais. Com este entendimento, Hall introduz então o conceito de centralidade da cultura, indicando que os sistemas de significado "tomados em seu conjunto, eles constituem nossas 'culturas'". (HALL, 1997, p. 01).

A partir deste entendimento, Hall teoriza que a cultura sempre foi considerada como componente primário no desenvolvimento da sociedade, e que há pouco tempo a cultura foi ocupando posições centrais, ou seja, foi tomando destaque em relação aos outros aspectos da sociedade, e por consequência sua importância para os assuntos sociais foi crescendo e tomando posições centrais em diversas esferas, principalmente na esfera política. Para fundamentar sua posição, Hall determina fatores que promoveram essa mudança de percepção da sociedade para com a cultura. A seguir apresentaremos algumas características dos dois aspectos, juntamente com o que Hall julga ser o resultado óbvio de tais considerações: a maneira como a cultura é regulada e sua necessidade de regulação hoje em dia.

### 1.1.1 Aspectos substantivos da centralidade da cultura

O aspecto substantivo apresentado por Hall é pautado nas mudanças que a cultura tanto tem causado na estrutura da sociedade atual. As trocas culturais são alavancadas pela atual explosão das tecnologias da informação e comunicação, que facilitam a preservação e a disseminação das culturas já existentes, bem como a apresentação de práticas culturais novas, formando assim a revolução cultural que está sendo observada desde o final do século XX e início deste século. Sob um aspecto econômico, as novas tecnologias movimentam a maior cota financeira do mundo atualmente, por meio de suas indústrias e pela rapidez e facilidade que a informação é compartilhada no mundo todo.

Por conta deste novo cenário apresentado, os assuntos relacionados à cultura têm alcançado maior importância no cenário social, e a mídia, um dos produtos culturais desta revolução, tem sido a grande responsável pelas mudanças nas estruturas sociais que temos observado recentemente, além de mudar também os entendimentos sobre a cultura em si na atualidade. Abaixo, trecho do trabalho de Hall sobre esta colocação:

Hoje, a mídia sustenta os circuitos globais de trocas econômicas dos quais depende todo o movimento mundial de informação, conhecimento, capital, investimento, produção de bens, comércio de matéria prima e marketing de produtos e ideias... A mídia encurta a velocidade com que as imagens viajam, as distâncias para reunir bens, a taxa de realização de lucros (reduzindo o “tempo de *turn over* do capital”), e até mesmo os intervalos entre os tempos de abertura das diferentes Bolsas de Valores ao redor do mundo. (HALL, 1997, p. 02).

Este encurtamento do qual o autor se refere é muito discutido em debates sobre os novos tipos de relacionamentos interpessoais que a evolução da tecnologia tem apresentado. A redução de tempo que a maioria das atividades são realizadas, graças às ferramentas tecnológicas recentes (internet, smartphones, tablets, etc.), também pode ser vista como resultado deste encurtamento que a mídia causa. Estas situações contribuem para uma impressão de que a distância entre sociedades nada próximas é cada vez menor, podendo tais grupos se relacionar, trocar informação, ideias, e principalmente estreitar seus laços culturais.

Os relacionamentos entre culturas diferentes têm apresentado pelo menos dois entendimentos bastante significativos no que diz respeito às trocas culturais. O primeiro é a



defesa de uma possível globalização cultural, fenômeno que coloca uma cultura cada vez mais única sobrepondo-se às práticas culturais tradicionais das sociedades. Tal situação pode ser exemplificada pela ascensão da cultura ocidental tecnológica defronte às culturas consideradas mais novas, emergentes. Esta ascensão produz a sobreposição de uma cultura considerada melhor estruturada acima de uma cultura em desenvolvimento, digamos emergente.

O segundo entendimento e também aquele defendido por Hall é o de que estes relacionamentos interculturais são capazes de criar manifestações novas da cultura que tenham a capacidade de sintetizar características genuínas de cada povo envolvido nestes relacionamentos. Adiante em nosso trabalho, veremos que Nestor Canclini é o grande teórico interessado neste assunto, que ele define como Hibridismo Cultural.

Ainda sobre o aspecto substantivo, Hall explica que a revolução cultural vem causando mudanças significativas no cotidiano das pessoas, e não apenas as transformações de maneira global através cultura e informação. Muitas situações que podiam ser percebidas de maneira esporádica podem ser vistas com mais frequência atualmente, principalmente com relação às tendências consumistas da sociedade. O teórico apresenta de maneira resumida o porquê de tais mudanças, que segundo ele podem ser consideradas como deslocamentos das culturas do cotidiano:

A expressão "centralidade da cultura" indica aqui a forma como a cultura penetra em cada recanto da vida social contemporânea, fazendo proliferar ambientes secundários, *mediando* tudo. A cultura está presente nas vozes e imagens incorpóreas que nos interpelam das telas, nos postos de gasolina. Ela é um elemento chave no modo como o meio ambiente doméstico é atrelado, pelo consumo, às tendências e modas mundiais. (HALL, 1997, p. 05).

Por fim, é apresentado pelo teórico uma proximidade entre a subjetividade e a objetividade do ser humano através da cultura. Ou seja, a formação pessoal passa por opções pessoais, "mas fundamentalmente passa pela mediação de aspectos objetivos presentes nas normas, nas instituições, nas atividades, enfim nas ações e estruturas sociais contextualizadas em um determinado tempo e lugar." (SANTOS, 2003, p. 170).

### 1.1.2 Aspectos epistemológicos da centralidade da cultura

O segundo aspecto considerado por Hall como responsável pela inserção da cultura nos sistemas sociais atuais é o aspecto epistemológico que esta desenvolveu ultimamente, ou seja, a importância de se considerar a cultura como fator essencial para o desenvolvimento do conhecimento moderno, das teorias modernas e do pensamento humano contemporâneo. A fim de subsidiar a importância deste aspecto, o teórico indica que o deslocamento da cultura para posições mais centrais da sociedade tem causado diversos impactos no modo de pensar a cultura.

Este modo de pensar envolve tanto o pensamento singular de cada indivíduo como o pensamento coletivo, neste caso representado principalmente pelas ciências sociais e humanas. Dessa forma a cultura, segundo Hall, vem sendo considerada um fator de grande valia dentro de uma "análise social contemporânea que passou a ver a cultura como uma condição constitutiva da vida social, ao invés de uma variável dependente". (HALL, 1997, p. 09). Este novo cenário do qual a cultura obviamente está inserida é resultado de uma nova percepção denominada virada cultural pelo autor.

Basicamente a virada cultural teve seu início com uma nova maneira de se pensar a linguagem e as estruturas linguísticas de todo o planeta de maneira que ao invés de colocar a linguagem apenas como responsável pela definição de como identificar as coisas e as nomear conforme a região do globo, esta também fizesse parte da constituição do significado das coisas. Segundo du Gay:

A suposição usual do senso comum é a de que os objetos existem “objetivamente”, como tal, “no mundo” e, assim, seriam anteriores às descrições que deles fazemos ... a linguagem é presumivelmente subordinada e está a serviço do mundo do “fato”. Entretanto, nos últimos anos, a relação entre a linguagem e os objetos descritos por ela tem sido radicalmente revista. A linguagem passou a ter um papel mais importante. Teóricos de diversos campos — filosofia, literatura, feminismo, antropologia cultural, sociologia — têm declarado que a linguagem constitui os fatos e não apenas os relata. (du Gay, 1994).

Como podemos perceber no texto acima citado, tradicionalmente a linguagem sempre foi considerada apenas como relatora dos fatos. Com a ideia de que a linguagem também seja

responsável pela constituição dos fatos, algumas diferenças que antes não eram enxergadas passam a ser vistas. Uma delas é a noção de que até simples fatos podem ser entendidos como "fenômenos discursivos", que tanto podem ser globais, ou seja, podem ser entendidos em qualquer região do mundo, ou podem ser regionais e seu entendimento seja restrito à uma pequena parcela da sociedade.

A ligação desta nova visão sobre a linguagem com a virada cultural dá-se pelo fato de que a cultura "não é nada mais do que a soma de diferentes sistemas de classificação e diferentes formações discursivas aos quais a língua recorre afim de dar significado às coisas" (HALL, 1997, p. 10). Dessa forma, a virada cultural aumenta seu campo de relacionamentos e leva este conceito para o nível da formação socioeconômica do ser humano, visto que todos os assuntos inerentes às questões sociais ou econômicas, segundo Hall, desenvolvem uma necessidade de significado e conseqüentemente devem ser consideradas como atividades da cultura e do discurso.

Esta situação coloca então em evidência o que estamos considerando como a centralidade da cultura, pois esta quando começa a tomar posições de maior destaque, tornando-se cada vez mais importante para o indivíduo e para o coletivo, passa de certa maneira a ter mais influência e até maior voz ativa na solução de assuntos que envolvem a massa. Assim, ao invés dos assuntos culturais se adaptarem aos demais campos da sociedade, dos diversos campos de estudo, o inverso passa a ser verificado, e então surge a necessidade de inserção da noção de cultura em nichos que ainda não a consideravam um fator preponderante.

A partir desta necessidade podem ser estabelecidos os conjuntos de atividades que passam a ser entendidos como a cultura daquele determinado nicho. Por exemplo, o conjunto de atividades e teorias sobre organizações passa a ser entendido como um tipo de cultura organizacional. Outro conjunto que define as características dentro de qualquer profissão pode ser entendido como cultura do trabalho e assim diversas "culturas" podem ser estabelecidas. Naturalmente a interrogação de que tudo pode ser considerado cultura fica em destaque com esta conclusão, mas Hall explica que esta não deve ser a linha de raciocínio:

*...cada instituição ou atividade social gera e requer seu próprio universo distinto de significados e práticas — sua própria cultura. Assim sendo, cada vez mais, o termo está sendo aplicado às práticas e instituições, que*

manifestamente *não* são parte da “esfera cultural”, no sentido tradicional da palavra. De acordo com este enfoque, *todas* as práticas sociais, na medida em que sejam relevantes para o significado ou requeiram significado para funcionarem, têm uma dimensão “cultural” ... O que aqui se argumenta, de fato, *não* é que “tudo é cultura”, mas que toda prática social depende e tem relação com o significado: conseqüentemente, que a cultura é uma das condições constitutivas de existência dessa prática, que toda prática social tem uma dimensão cultural. (HALL, 1997, p. 13).

### 1.1.3 Regulação Cultural

A partir do que foi diagnosticado nos dois itens anteriores, Hall passa a delinear sobre o que considera como Regulação Cultural, e também a Regulação utilizando a cultura como instrumento regulador no sentido de governança através de ferramentas culturais. Algumas questões são colocadas em seu discurso, entre as principais estão aquelas sobre qual (is) esfera (s) social (is) deveria (m) definir e regular a cultura, quais fatores sociais (Estado, economia, mercado e outros) ditam o tom da regulação e das mudanças culturais e, por fim, qual a verdadeira relação entre cultura e estes fatores, podendo ser de dependência ou influência mútua. O autor coloca diversos pontos possíveis para responder tais perguntas, sendo que os primeiros são os da desregulação e retomada da regulação, que serão discutidos abaixo.

A desregulação pode ser entendida como o resultado de uma possível mudança na regulação da sociedade, que historicamente é baseada em princípios burocráticos, ineficientes e altamente dependentes do Estado, para uma regulação que seja totalmente dependente do mercado. Ora, se a regulação é dependente do Estado, obviamente esta também deve ser acompanhada de políticas de privatização. Assim, a ideia da desregulação é abrir não só o mercado como também globalizar o modo com que a sociedade é dirigida.

A desregulação também afeta a cultura, uma vez que, quando os assuntos sociais são deixados por conta do mercado, as ligações interculturais são dilatadas, e a livre escolha cultural é oferecida com maior frequência. Abaixo, pequeno trecho de Hall sobre esta situação:

A principal investida, em relação à cultura, tem sido a de retirar do Estado suas responsabilidades na regulamentação dos assuntos culturais e abrir a cultura, paulatinamente, ao jogo livre das “forças de mercado”. A liberdade, ampliando as opções, aumentando a diversidade e o pluralismo cultural, acabando, com o paternalismo do Estado em relação às pessoas – estas são

algumas das formas pelas quais a desregulação tem sido “vendida” positivamente pelos seus partidários. (HALL, 1997, p. 16).

Em paralelo à desregulação que o mercado propõe, há uma preocupação de se retomar a regulação em algumas células sociais, principalmente aquelas que tratam da vida e do cotidiano pessoal. Acontece que o Estado, ao ceder espaço à iniciativa privada nos assuntos relativos ao mercado e à economia, acaba se distanciando destas outras células. A sociedade, por sua vez, se movimenta e passa a exigir ações do Estado no sentido de retomar a regulação.

O fato é que, aparentemente, tanto a desregulação como a retomada da regulação são duas situações que convivem entre si, havendo inclusive certa dependência entre elas. O teórico indica que alguns governos atuais utilizaram de tais ferramentas em sua gestão, e indica também que a causa para que desregulação e retomada tivessem êxito concomitantemente foi a "articulação entre os modos diferentes de regulação aplicados a duas esferas relacionadas, complementares mas diferentes." (HALL, 1997, p. 17).

Num segundo momento o teórico enfatiza a questão da regulação através da cultura e apresenta dois argumentos que explicam a importância de se verificar como a cultura tem sido regulada pelo Estado e como ela pode ser instrumento fundamental de controle do Estado. A intenção de Hall aqui é evidenciar que a cultura sempre foi regulada principalmente através dos instrumentos de comunicação em massa, como a TV e o rádio, no chamado 'governo da cultura'.

O primeiro argumento sobre a importância de se verificar como a cultura tem sido regulada é o de que na sociedade moderna, a maneira que o Estado encontrou de tentar manipular a cultura a ser repassada à sociedade foi utilizando, categoricamente, no mínimo um destes instrumentos de comunicação. Para o teórico, é importante sabermos quais as reais intenções dos que governam a cultura, pois somente dessa maneira é possível "adquirir certo acesso indireto às correntes profundas e contraditórias da mudança cultural que se formam abaixo da superfície da sociedade." (HALL, 1997, p. 18).

O segundo argumento sobre a importância de se saber como a cultura é regulada, é justamente por conta do inverso que ela nos causa: a cultura, de certa forma e em vários momentos, também nos regula. Como fundamento para tal afirmação, o autor lembra que a cultura nada mais é do que um conjunto de significados, criados pela própria sociedade, mas

que sem estes praticamente não haveriam relacionamentos interpessoais, ou seja, não haveria um molde no qual pudéssemos basear nossa conduta e sermos aceitos perante a sociedade.

Por fim, Stuart Hall entende que a cultura pode ser regulada de três formas distintas: a regulação normativa, a regulação através dos sistemas classificatórios e a regulação por meio da constituição de novas subjetividades.

A regulação normativa baseia-se simplesmente no fato de que o ser humano é guiado por normas, na maioria das vezes inconscientes, mas que em sua totalidade são parte integrante da cultura na qual se está inserido. A regulação normativa seria então um norteador das atividades afim de que o outro nos entenda e uma determinada ordem entre as coisas se estabeleça. É formada então uma estrutura que por diversas vezes é rompida, pois segundo o autor, sem tal ruptura "não haveria qualquer mudança, e o mundo repetiria a si mesmo simples e infinitamente.

Diferentemente da regulação normativa, a regulação também pode ser dada pela criação de sistemas classificatórios que, em suma, tem o objetivo de criar limites ao comportamento dentro de uma cultura. Segundo Hall, "quando uma pessoa pode ser definida como alguém cujas ações são sempre inaceitáveis, conduzidas por normas e valores que não compartilhamos, nossa conduta em relação a essa pessoa será modificada". (HALL, 1997, p. 20). Ou seja, os instrumentos culturais nos moldam de maneira que, nosso juízo de valores dificilmente será exatamente o mesmo que de qualquer outra pessoa. Com isso, uma simples diferença de pensamentos ou ideias faz com que nosso julgamento sobre uma pessoa mude completamente, positiva ou negativamente.

Finalmente, a terceira maneira de se regular a cultura apresentada pelo teórico é aquela que utiliza a constituição de novas subjetividades como forma de delinear as características culturais das pessoas. A essência deste modelo é trabalhar as características pessoais de cada um, de modo que estas alinhem-se aos propósitos maiores de entidades maiores, tais como de uma empresa, da sociedade em si, de família, de sua religião, etc.

O teórico dá o exemplo de uma organização que decide alterar drasticamente sua política de trabalho, passando de burocrática para empreendedora. Neste caso, a empresa pode abrir

mão de diversos procedimentos e práticas que potencializam sua característica burocrática, de forma que um caminho mais empreendedor seja criado em sua essência. Porém, se a organização permanecer com os mesmos profissionais e suas características também burocráticas (muito em função da situação da organização ser a mesma), é bem provável que resultados satisfatórios não sejam percebidos.

Há então a necessidade de se trabalhar a essência destes mesmos funcionários, afim de que estes compartilhem e busquem os mesmos propósitos da organização, fazendo claro uma adaptação para a vida pessoal. Esse trabalho é o que o teórico entende por ser a regulação da cultura pela subjetividade, pois, quando a organização decide por tocar a essência de seus funcionários, ocorre naturalmente uma mudança cultural, onde o funcionário deixa os hábitos burocráticos para trás e se vê com a necessidade de se readaptar aos propósitos da organização.

O conceito de cultura apresentado por Stuart Hall mostra como esta tem sido considerada fator essencial na construção da sociedade moderna, e como ela pode ser responsável direta na construção de pensamentos, tanto individuais quanto coletivos. Os assuntos culturais de uma sociedade hoje em dia devem ser percebidos constantemente, pois a cultura, pelo seu alto poder de controle (regulação), pode ser usada para outros fins, que não sejam os tradicionais de instrução e desenvolvimento das pessoas.

## **1.2 Culturas Híbridas, Nestor Canclini**

O conceito de Cultura Híbrida é produto dos estudos de Nestor Canclini sobre as influências socioculturais que os diversos povos latino-americanos se submeteram ou foram submetidos desde o período de colonização do continente. Para este teórico, as diversas movimentações dos povos de outros continentes e os encontros destes povos com os que habitavam a América provocou determinada mescla entre as culturas em questão, e tais mesclas foram a tônica da miscigenação percebida até os tempos atuais, que podem ser identificadas, segundo o autor, principalmente nas manifestações artísticas e ampliadas contemporaneamente pelos processos de globalização e pela ampliação da presença das tecnologias de comunicação e informação.

Em seu trabalho, Canclini busca algumas maneiras de explicar como a hibridação se desenvolve nos diversos setores da sociedade, bem como apresenta também alguns resultados dos 'encontros' entre as diferentes culturas que ocupam o mesmo espaço. Questões como os efeitos que a globalização tem causado principalmente nos países latino americanos (que em tese são os que possuem maior incidência de processos de hibridação por serem territórios colonizados), a tardia chegada da modernidade à estes países entre outras são debatidas e desenvolvidas em seus estudos.

Canclini então apresenta diversos pontos que julga importantes acerca dos estudos sobre os processos de hibridismo cultural, maneira como se criam, características elementares, incidência nos países latinos e principalmente sua influência na sociedade. A seguir serão apresentados alguns destes pontos, aqueles que se fazem peculiares aos estudos objeto deste trabalho.

### **1.2.1 O termo 'híbrido': pertinência para o assunto e utilização em outros campos**

Antes de apresentar seus conceitos sobre hibridismo, o teórico julga prudente a necessidade de se entender o motivo da utilização do termo 'híbrido', termo este que, na maioria de suas incidências remete à uma certa característica de mutação e adaptação em geral, seja de seres vivos, ambientes, tecnologias, etc. No caso de nossos estudos, o termo 'híbrido' vai fazer referência aquilo que se fundiu, ou seja, ao resultado da aproximação de dois tipos de culturas diferentes.

O termo utilizado por Canclini também provocará a união de diversas manifestações culturais em um mesmo nicho. Ou seja, as misturas culturais existentes nas artes, nas religiões, nos costumes dos diversos povos que se conectaram de alguma maneira e trocaram experiências ficarão reduzidas ao mesmo termo, neste caso, ao mesmo processo, o de hibridação.

Com esta preliminar, o autor indica seu primeiro entendimento sobre o assunto: "entendo por hibridação processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas" (CANCLINI, 2003, p. XIX). Entende o autor que tais práticas discretas são aquelas que também por um processo de hibridação foram criadas, e que foram inseridas na sociedade conforme sua



necessidade. Como exemplo pode-se citar os diversos idiomas falados no mundo que, na maioria dos casos aglutinou termos de diversos outros idiomas para se firmar.

Estas práticas discretas foram, ao longo do tempo, sendo colocadas frente a frente por mediadores destas culturas, no caso os artistas de maneira geral. Somente com a atuação dos artistas populares houve a possibilidade da junção de manifestações culturais distintas, que acabaram por se tornar novas manifestações, ou seja, novas práticas discretas. Em suma, o hibridismo "traz consigo uma ruptura da ideia de pureza. É uma prática multicultural, possibilitada pelo encontro de diferentes culturas." (SOUSA, 2012, p. 02).

Mas a dúvida do autor ainda persiste: será o termo híbrido o mais pertinente a se usar para falar de tantas manifestações distintas?

O autor procura responder utilizando alguns entendimentos do termo 'híbrido' para a biologia. Antigamente, quando se pensava em algo híbrido, rapidamente era lembrado como alguma coisa infértil, longe de ter sucesso, despreparada. Porém, com o passar do tempo, foi-se verificando que a incidência das espécies chamadas híbridas, ou seja, aquelas que foram manipuladas por algum reagente externo (neste caso os artistas são os biólogos), acabaram por apresentar características únicas, a maioria positiva, que obviamente as diferem de espécies naturais.

Outro entendimento citado pelo autor é o de que, recentemente, tem-se extraído determinados termos da nomenclatura de uma área do conhecimento para aplicá-los em outra área, sendo esta segunda área completamente diferente da primeira na maioria dos casos. Tais aplicações visam, segundo o autor, a tentativa de tornar mais claro o entendimento do que está sendo apresentado, uma vez que não são todas as áreas do conhecimento que possuem sua nomenclatura totalmente definida e passível de fácil entendimento por seu público alvo.

Dessa forma, o termo 'híbrido' também foi sendo utilizado por outras áreas, e sua pertinência epistemológica foi adquirindo importância para estas outras frentes do conhecimento. Abaixo, transcrevo trecho do trabalho de Canclini à respeito deste processo:

A construção linguística (Bakhtin; Bhabha) e a social (Friedman; Hall; Papastergiads) do conceito de hibridação serviu para sair dos discursos

biologísticos e essencialistas da identidade, da autenticidade e da pureza cultural. Contribuem, de outro lado, para identificar e explicar múltiplas alianças fecundas: por exemplo, o imaginário pré-colombiano com o novo-hispano dos colonizadores e depois com o das indústrias culturais (Bernand; Gruzinski), a estética popular com a dos turistas (De Grandis), as culturas étnicas nacionais com as das metrópoles (Bhabha) e com a instituições globais (Harvey). Os poucos fragmentos escritos de uma história das hibridações puseram em evidência a produtividade e o poder inovador de muitas misturas interculturais. (CANCLINI, 2003, p. XXII).

Podemos chegar a uma conclusão de que o termo híbrido e seus derivados (hibridismo, hibridação, etc.) deve ser utilizado não por ser considerado um termo novo nos assuntos culturais, mas por ser útil para descrever alguns fenômenos, mesmo sem ter ainda um significado definido nesta área do conhecimento.

Como falamos anteriormente, a hibridação ocorre entre expressões artísticas diferentes, religiões diferentes, costumes populares diferentes, porém, alguns destes cruzamentos já possuem sua denominação própria, como é o caso da mestiçagem (mistura entre povos) e do sincretismo (mistura de religiões). A intenção então é abranger outros tipos de encontros, como a fusão de tecnologias, a aproximação entre estilos de moda distintos. Para Canclini, "a palavra hibridação aparece mais dúctil para nomear não só as combinações de elementos étnicos ou religiosos, mas também a de produtos das tecnologias avançadas e processos sociais modernos ou pós-modernos". (CANCLINI, 2003, p. XXIX).

Feitas as considerações sobre a pertinência da utilização destes termos, passemos a discutir os possíveis caminhos que levam à formação das Culturas Híbridas. Para o autor, existem basicamente três processos que podem ser verificados neste período de pós-modernidade que estamos inseridos, e que produzem, na maioria das vezes, novas manifestações culturais. Tais processos são denominados reconversão, descolecionamento e desterritorialização.

### **1.2.2. Alcançando o híbrido: Reconversão, descolecionamento e desterritorialização**

Dissemos anteriormente que os principais agentes da hibridação são de maneira geral os artistas como um todo, como os músicos que fazem conexões entre gêneros musicais tão distintos e distantes, ou como os artistas plásticos que produzem obras em que utilizam

diferentes estilos de pintura, ou fazem referência a períodos distintos da arte. Porém, há hibridação também, segundo Canclini, em práticas sociais que envolvem atividades econômicas ou de adaptação à um novo ambiente, onde não há a necessidade de um artista propriamente dito. O ingrediente básico em todos os casos é a criatividade.

Canclini afirma que, através de um processo chamado *reconversão*, é possível uma readaptação, seja de um ser humano, de uma sociedade ou de um objeto, para que este tenha seu interesse ou atividade alinhado com a demanda atual que lhe é exigida. Seria uma maneira de readaptar alguma coisa, porém essa readaptação contribui para a formação de uma nova manifestação cultural.

Pensando em um exemplo simples, Canclini aponta duas situações em que a reconversão é causadora de certo hibridismo por conta de uma adaptação às novas circunstâncias:

Antoni Mutandas, por exemplo, intitulou *Híbridos* o conjunto de projetos exibidos em 1988 no Centro de Arte Rainha Sofia, de Madri. Nessa ocasião, insinuou, mediante fotos, os deslocamentos ocorridos entre o antigo uso desse edifício como hospital e o destino artístico que depois lhe foi dado... Também são encontradas estratégias de reconversão econômica e simbólica em setores populares: os migrantes camponeses que adaptam seus saberes para trabalhar e consumir na cidade ou que vinculam seu artesanato a usos modernos para interessar compradores urbanos; os operários que reformulam sua cultura de trabalho ante as novas tecnologias produtivas. (CANCLINI, 2003, p. XX).

É interessante perceber que esta condição de reconversão não se limita apenas aos seres humanos dotados de características artísticas que os diferem dos outros, muito menos se limita ao próprio ser humano em geral. Conforme podemos perceber no trecho acima, a reconversão teoricamente pode se dar com qualquer entidade habitante do planeta que, consciente ou não, fique no caminho de uma mudança de paradigmas e rotinas.

Percebe-se que há a necessidade de certa interferência externa que seja capaz de forçar a adaptação aqui comentada. Muitas destas interferências são provocadas por uma alteração no ambiente comum daquela entidade, como por exemplo o edifício que antes era utilizado como hospital, mas que por algum motivo social ou estrutural foi reaproveitado pelo Estado e agora é conhecido atualmente como um centro de arte, ou seja, um local de manifestação cultural.

Esta é uma situação que vem sendo verificada com frequência em outros países, entre eles o Brasil. Por exemplo, o complexo de presídios do Carandiru em São Paulo foi desativado em 2002 e desde então sua área foi reaproveitada para outros fins, tanto culturais como educacionais. Em uma das áreas de demolição do prédio foi criado o Parque da Juventude e a Biblioteca de São Paulo. Um dos pavilhões foi reaproveitado e abriga as instalações da Escola Técnica Estadual do Parque da Juventude.

Nas duas ocasiões apresentadas (o hospital que se tornou centro de arte e o complexo penitenciário que foi transconfigurado em centro cultural e educacional), vê-se que, apesar da reconversão ser uma transição não apenas de seres vivos, estes devem participar quando a reconversão for dedicada à um ser não vivo, imóvel.

Um segundo processo debatido pelo autor é chamado descolecionamento. Segundo o Canclini, a formação de coleções de obras de arte, de música e etc., era necessária não apenas para expor o trabalho dos artistas, mas para criar um tipo de hierarquia e seleção daqueles grupos da sociedade que estavam aptos, segundo seu status, a desfrutar de tais artes. Dessa forma, era criado um sentido de posse daquelas artes por parte das classes mais altas, e conseqüentemente um sentimento de superioridade para com as camadas inferiores da sociedade. (CANCLINI, 2003).

A prática do colecionismo foi responsável por grande parte da formação histórica das artes e literaturas da elite como vimos acima. Mas o colecionismo também ajudou a proteger as práticas, costumes e artes das sociedades populares. Sob o nome de folclore, este passou a ser a maneira de manter vivos estes costumes, sejam expostos em museus quando não havia mais membros daquela cultura, seja na transferência do conhecimento, dos mais antigos para os mais novos.

A ideia de descoleccionar começou a ser entendida quando fatores claros de globalização passaram a transformar as coleções, de maneira que passou a ser difícil classificar um conjunto de obras ou de costumes em uma mesma classe social, produzindo então uma "quebra de divisões entre cultura popular, elitista e massiva" (SOUSA, 2012, p. 02). O que antes era consumido exclusivamente por uma única classe, hoje em dia pode ser adquirido e utilizado por qualquer pessoa de outra classe social.

Desta nova indicação sobre descolecionamento surge a importância de determinadas ferramentas tecnológicas, algumas atuais, outras nem tanto, que contribuíram de certa forma para o avanço do descolecionamento, não de uma maneira que afugentasse e reprimisse as coleções, mas com uma visão de coleção quase que individual, onde elementos dos três tipos de cultura acima são colocados juntos sem estranheza.

Algumas dessas ferramentas são citadas pelo autor, mais especificamente em seu texto são citados a fotocopadora, o videocassete, os vídeos e os videogames. As fotocopiadoras, segundo o autor, são responsáveis pelo maior acesso das obras que antes eram restritas apenas àqueles que estava inseridos na elite. Com a possibilidade da cópia, é possível que os exemplares, que antes eram únicos, se multipliquem e encontrem leitores das outras camadas da sociedade. Além disso, promove também uma união entre autores nunca imaginada, uma vez que o proprietário da coleção pode organizar seus autores (livros) da forma que julgar melhor. (CANCLINI, 2003).

O videocassete é lembrado como uma biblioteca, onde vários antagonismos se encontram e permanecem sem problemas. Assim como os livros, os videoteipes podem ser organizados muito pessoalmente, de forma que os encontros também são espontâneos e, com a possibilidade da gravação de programas, segundo o autor, é possível que se promova o intercâmbio de um evento entre família, e também não há necessidade de se perder da sociedade, uma vez que é possível gravar os programas prediletos.

O vídeo é, segundo o autor, desses produtos e tecnologias que intensificam o descolecionamento, talvez o mais interessante por conta de sua versatilidade e principalmente pela mescla de gêneros. Abaixo transcrevo o trecho que Canclini explica sua opinião:

É o gênero mais intrinsecamente pós-moderno. Intergênero: mescla de música, imagem e texto. Transtemporal: reúne melodias e imagens de várias épocas, cita despreocupadamente fator fora de contexto...na maioria dos casos toda ação é dada em fragmentos, não pede que nos concentremos, que busquemos uma continuidade. Não há história da qual falar, nem sequer importa a história da arte ou da mídia; saqueiam-se imagens de todas as partes, em qualquer ordem. (CANCLINI, 2003, p. 305).

Aqui o autor não faz menção apenas aos vídeos musicais, mas coloca também em evidência as apresentações educacionais, culturais e empresariais, que são capazes de substituir, segundo o autor, outras ferramentas popularmente utilizadas para tais fins. Finalizando, o autor menciona também os videogames como outra ferramenta tecnológica que tem contribuído com o descolecionamento.

O videogame, segundo o autor, poderia ser visto como uma extensão ao vídeo, sendo que a diferença básica é a possibilidade de interação da mídia com o consumidor. Esta ferramenta tem uma característica diferenciada dos outros, pois ao promover esta interação entre humano e máquina, acaba por nos colocar em uma situação de entusiasmo e ao mesmo tempo despreocupação, pois segundo o autor o videogame seria apenas uma distração, de modo que qualquer tipo de ônus seria unicamente virtual.

Essa abertura ao popular que norteia o uso destas tecnologias em prol do descolecionamento devem ser analisadas sob diversos pontos de vista, principalmente os sociais e deve levar em conta também o território a ser analisado. Não se deve imaginar o mesmo uso destas em territórios completamente distintos, onde a demanda por inovação e as necessidades sociais são distintas. Não seria justo então, segundo o autor, fazer uma comparação do uso destas tecnologias pelos países desenvolvidos e os subdesenvolvidos, uma vez que existem diversas restrições (principalmente a financeira) que dificultam o bom uso destas em auxílio à pesquisa nos países subdesenvolvidos.

A última observação de Canclini sobre o descolecionamento e as ferramentas que o viabilizam é que o uso destas não resultam apenas em inovações culturais, muito menos em novos produtos sociais. Muitas vezes utilizamos tais ferramentas para os mesmos fins que utilizávamos outras, seja para a aquisição de conhecimento ou então por entretenimento. O contato destas tecnologias com diversas culturas provoca uma sensação de não pertencimento, onde nada que se consome hoje em dia pode ser considerado como de procedência única.

O terceiro processo visto por Canclini com grande potencial de hibridação é o que ele chama de desterritorialização. Este termo, que deve ser acompanhado de um entendimento sobre reterritorialização, busca tomar para si a ideia de que as manifestações culturais, alavancadas pelas tecnologias atuais e pela globalização, passam a pertencer não somente à sua

região geográfica de origem, como também se aglutinam e passam a fazer parte da cultura de outros pontos do planeta. Em contrapartida, algumas manifestações acabam por reaparecer em outros locais que não aqueles de origem

Dois fatores são lembrados pelo teórico para que casos de desterritorialização e reterritorialização sejam verificados, não havendo a necessidade destes dois coexistirem em um mesmo *locus*. Para o teórico, a transnacionalização dos mercados simbólicos e as migrações multidirecionais são os fatores a serem analisados e discutidos sobre este assunto. De certo não são os únicos, mas como na maioria dos casos algum destes fatores pode ser verificado, mencionar estes faz-se necessário.

Os dois fatores referem-se, em termos, à tipos de migrações diferentes, tanto em conceito como em relação aos produtos que são exportados. Quando falamos em modernidade nos países de terceiro mundo, alguns antagonismos foram colocados como alicerces ao desenvolvimento das sociedades desenvolvidas, dentre eles "colonizadores vs. colonizados, cosmopolitismo vs. nacionalismo." (CANCLINI, 2003, p. 310). Tais antagonismos são peças de uma teoria da dependência, onde os interesses econômicos e culturais da sociedade colonizada acabam por se chocar com os interesses da sociedade colonizadora.

O pensamento a ser tomado como lógico é o de que, o colonizador, em sua condição de melhor estruturado e desenvolvido, acaba por exportar e delimitar os produtos (culturais, econômicos, sociais, etc.) a serem consumidos pela sociedade em desenvolvimento. Seria, como o próprio nome da teoria sugere, uma dependência entre as partes, nos mesmos moldes daqueles que foram utilizados na colonização dos países latino americanos, porém com os produtos totalmente diferentes.

Acontece que, apesar de ser lógica, essa situação não tem se configurado com tanta facilidade nos países de terceiro mundo como o Brasil, por exemplo. Ao invés de aceitar plenamente os produtos oferecidos pelos países desenvolvidos, os países como o Brasil reforçam sua produção interna em alguns setores, e passam a aumentar não só a valorização de seus bens próprios como passa a exportar algumas produções.

Neste caso, os produtos (bens) simbólicos ditos pelo teórico são aqueles que não podem ser comercializados entre países, mas possuem impacto tanto social como econômico ao país que os importa. Podemos usar como exemplo as variações da moda europeia e norte americana e os estilos musicais dessas regiões que aterrissam em países como o Brasil e tem a capacidade de mudar o estilo de diferentes tipos de pessoas. No caminho inverso temos o Brasil, como o próprio autor diz, um grande exportador de telenovelas, fato este que também pode ser tomado como exemplo da transnacionalização citada.

Além destas migrações de produtos que podemos chamar de exportação, fortalecendo assim nosso conceito sobre os processos de hibridação, existe a migração propriamente dita, de pessoas, que de certa forma tomam para si uma parte de seu novo território como também levam sempre consigo os costumes de sua região de origem. E este processo aumenta, segundo o autor, desde as últimas décadas, "em que as migrações não abrangem apenas escritores, artistas e políticos exilados, como ocorreu desde o século passado, mas populações de todos os estratos." (CANCLINI, 2003, p. 312).

Mas as questões culturais ganham potencial com o aumento da migração nos locais de grande circulação. Canclini cita seus estudos sobre o que julga ser o melhor exemplo disponível para explicar os encontros entre culturas e os resultados que a desterritorialização produz em uma determinada região. A fronteira México - EUA é segundo o autor, o mais rico território de trocas culturais disponível no mundo atual, tanto nas cidades mexicanas como também nas cidades norte americanas.

Em seus estudos sobre a cultura da fronteira, Canclini pesquisou, principalmente por meio de entrevistas, o que os populares de Tijuana (cidade fronteiriça) pensam e entendem sobre a situação de constante pluralidade cultural em que estão submetidos. A maioria buscava definir a situação utilizando imagens que possuem em si, e tais imagens muitas vezes faziam referência às possíveis experiências interculturais que a cidade oferece.

Outra situação colocada pelo teórico que tem parcela de importância na questão da desterritorialização é a mescla de idiomas que os locais aprenderam a utilizar na cidade. Rotineiramente pode ser percebido nos muros da cidade e nos produtos comercializados a mescla entre o espanhol e o inglês, algumas vezes utilizando idiomas indígenas locais também.



Entretanto, segundo o autor, a pluralidade diminui na mídia e nos anúncios de governo, onde o espanhol e o inglês dividem as atenções de forma natural. (CANCLINI, 2003).

Nas revistas de Tijuana podemos verificar a diferença entre desterritorialização e reterritorialização. Algumas revistas têm como linha principal a apresentação das questões sociais e culturais com base na vida da fronteira. Uma destas revistas, *La Línea Quebrada*, tem um interessante discurso de aceitação da condição multicultural à qual estão expostos.

Acontece que, outras revistas buscam condições de repatriar os costumes regionais, que segundo eles foram perdidos por conta das intensas trocas culturais. Minimizam as questões multiculturais, pois dizem que aquele que migra, muitas vezes está fugindo da pobreza, porém a reencontra em seu novo destino. Estas revistas nos mostram de alguma forma a situação de reterritorialização da qual Canclini cita em seu trabalho, pois essa manifestação a favor da preservação dos costumes locais é uma forma de tentar recolocar a tradição dos locais em primeiro plano.

Estas questões comentadas no trabalho de Canclini são capazes de desmistificar duas tendências antigas que, segundo o autor, têm sido convencionadas e instaladas no sistema social moderno. Uma delas é a noção de comunidade, entendida como um organismo autônomo e independente, onde as conexões e relações entre seus membros são automaticamente mais complexas do que com relação às outras comunidades.

A segunda tendência é aquela que opõe o centro à periferia a ponto de não existir diálogo entre tais. Esta tendência indica também que a distribuição econômica é gradativamente menor quanto mais longe se estiver do centro. Imediatamente rebatida por Canclini, esta tendência é, segundo o autor, cada vez menos verdadeira, e que é necessária uma visão da sociedade que valorize cada vez mais as noções de circuito e fronteira, ao invés de ser valorizada a noção de centro e periferia. (CANCLINI, 2003).

Apenas para nos situar em sua colocação, tais conceitos (circuito e fronteira), são, de maneira detalhada, explicados por José Guilherme Magnani em seus trabalhos. Magnani se dedica a estudar o cotidiano de movimentação das cidades de determinada maneira para que seja feito um mapeamento das principais conexões culturais que podem ser verificadas no

território. Tal mapeamento é denominado por ele como etnografia urbana, e para que os encontros e as trocas culturais sejam melhor entendidos, o teórico propõe uma nomenclatura que classifique os movimentos e os locais do território.

As terminologias utilizadas pelo teórico para nomear as categorias são as seguintes: **pedaço, trajeto, mancha, pórtico e circuito**. Para Magnani, tais categorias "surgem a partir do reconhecimento de sua presença empírica, na forma de arranjos concretos, e efetivos por parte dos atores sociais, e podem também ser descritas num plano mais abstrato." (MAGNANI, 2002, p. 20).

Neste trecho o autor busca explicar que estas terminologias, apesar de participarem de um campo do abstrato pois não podem ser consideradas delimitações geográficas oficiais, acabam por serem identificadas no cotidiano da cidade, graças aos atores culturais, responsáveis por colocá-las em prática, provocando a aceitação destes novos territórios delineados através da cultura.

O **pedaço** é aquela parte do território urbano que se torna ponto de referência para frequentadores que buscam trocar ideias e opiniões sobre assuntos semelhantes que possam ser colocados em uma mesma gama de informação e conhecimento. Segundo o teórico, dois elementos foram verificados como os delimitadores de pertencimento ao pedaço. Um deles é o próprio espaço físico em si, onde sua marcação é auxiliada pela existência de equipamentos sociais, no caso os bares, restaurantes e etc., e o outro era a rede de relações que se configuravam no pedaço, sendo esta rede a principal por indicar o pertencimento das pessoas para com o pedaço.

Considerada maior que o pedaço, a **mancha** é o recorte urbano capaz de unir um maior número de pessoas e, neste caso, com diferentes interesses. Mais uma vez, o auxílio dos equipamentos é de grande valia na delimitação do território da mancha, sendo que tais equipamentos disputam a preferência dos frequentadores, a fim de que o ponto de referência daquela mancha seja definido. A mancha também pode ser relacionada à assuntos diferenciados, como a saúde, o lazer, a política, a religião, etc. A mancha é, sem dúvida, uma evolução do pedaço.

Os **trajetos**, como o próprio nome explica, são os caminhos a serem percorridos para que se possa deslocar de um pedaço para outros, às vezes de uma mancha à outra. Os trajetos podem ser meramente o caminho mais fácil ou viável de se chegar ao destino, como também pode representar simbolicamente o percurso que o interessado percorre para chegar ao seu local de agrado, passando por outros equipamentos sociais inseridos no trajeto que também promovem trocas culturais interessantes. Os trajetos também abrigam os **pórticos**, locais inabitados e perigosos, que não acrescentam culturalmente nada em relação às outras categorias cima descritas.

Finalmente, o **circuito** é o maior dos territórios aqui descritos, tanto em área como também em relação às trocas culturais e ofertas sociais disponíveis. O circuito é considerado maior com relação à área exatamente por conta de não existir circuitos com área completamente definida, algumas vezes é impossível defini-la, pois alguns circuitos são definidos e alimentados eletronicamente pela internet. Os circuitos físicos são capazes de englobar circuitos menores, com ofertas culturais e econômicas amplas e competitivas. Desta junção de circuitos é possível que pedaços e até manchas, que nunca dialogaram entre si, encontrem afinidades e promovam trocas constantes.

Voltando aos entendimentos de Canclini, certamente que esta migração não causa apenas benefícios e não é sempre que o local de grande contingente migratório permanece regular como antes da ocupação dos estrangeiros. Em regiões onde há grande índice de migração, existem alguns problemas que podem ser verificados constantemente, independentemente da região de migração que se analisa.

Os cruzamentos intensos e a instabilidade das tradições, bases da abertura valorativa, podem ser também – em condições de competição profissional – fonte de preconceitos e confrontos. Por isso, a análise das vantagens ou inconvenientes da desterritorialização não deve ser reduzida aos movimentos de idéias ou códigos culturais, como é frequente na bibliografia sobre pós-modernidade. Seu sentido se constrói também em conexão com as práticas sociais e econômicas, nas disputas pelo poder local, na competição para aproveitar as alianças com poderes externos. (CANCLINI, 2003, p. 327).

Afim de subsidiar a posição de Canclini, podemos citar, entre outros, a clandestinidade com que estes migrantes têm de lidar para permanecer no país, a xenofobia, espécie de aversão às pessoas estrangeiras e também a dificuldade de se firmar no território escolhido, uma vez

que a oferta de empregos mantém-se quase que intacta nos serviços de pouca oportunidade de crescimento.

## **Capítulo 2 – Hip Hop: Origem e contexto histórico**

Nos EUA o movimento Hip Hop não foi criado do dia para a noite, muito menos esperava-se tanta repercussão sobre os eventos que a periferia estava organizando com o objetivo principal de prender a atenção dos jovens negros e latinos e não perdê-los para atividades criminosas e mortes precoces. Diversos acontecimentos que antecedem o surgimento do movimento são considerados essenciais para sua criação e desenvolvimento. Destacaremos alguns destes acontecimentos, ressaltando que muitos outros não tiveram a mesma repercussão em sua época como os aqui apresentados, mas sua importância para o contexto do Hip Hop é categoricamente a mesma.

### **2.1 Contextualizando: acontecimentos prévios ao Hip Hop**

O local na história é a periferia da cidade de Nova Iorque, nos EUA. O período é a transição entre a década de 1960 e 1970. O contexto histórico coleciona diversos fatores, porém o fator central é a escravidão, abolida naquele país em 1863, mas que ainda refletia na organização da sociedade, principalmente nas nações que utilizaram a mão de obra escrava no seu processo de desenvolvimento, como é o caso dos EUA.

Em Nova Iorque, as periferias eram compostas na maioria por negros e latinos, que sofriam com diversas manifestações preconceituosas advindas da segregação racial instalada àquela época, nos EUA. Os absurdos da época fazem um ser humano perguntar-se se é possível que tais atitudes preconceituosas realmente existiram, como por exemplo os bebedouros separados para brancos e negros, os assentos de ônibus também separados, as pistas de dança para negros e as pistas para brancos, os diversos shows e espetáculos, onde só era permitida a entrada dos ditos “brancos”. (PIMENTEL, 1999).

Durante este período, a Guerra do Vietnã também teve papel fundamental nas situações que se configuraram no país. Com seu interesse econômico-financeiro neste conflito, os EUA declararam guerra ao país, a fim de subsidiar a separação entre Vietnã Sul e Norte, mantendo o capitalismo no Vietnã Sul e procurando frear o ímpeto do comunismo pretendido pelo Vietnã Norte, visto como ameaça à hegemonia capitalista americana (PIMENTEL, 1999). Grande parte das tropas enviadas eram de soldados negros e latinos, aqueles mesmos das periferias das

grandes cidades. O trecho abaixo de Iolanda Macedo caracteriza fielmente o pós-guerra para estes soldados:

Dos que sobreviveram, muitos voltaram para o país com sérios problemas de saúde, mutilados, traumatizados e muitas vezes com problemas com drogas, pelo uso da heroína nos campos de batalha. A guerra causou intensas reações e protestos aconteceram em várias partes do país (MACEDO, 2010, p. 37).

Como na época já havia televisão, a população teve informações sobre a situação vivida pelos soldados e passaram a discriminar os combatentes. Achavam um absurdo que seu país fosse representado de maneira tão “decadente”. Essa discriminação acaba por se dispersar para outras regiões, e a situação dos guetos americanos, que já tinha traços legítimos do Apartheid sul africano, fica pior quando a guerra termina e com ela as drogas começam a tomar conta da juventude (PIMENTEL, 1999). As comunidades periféricas passaram a ser deixadas de lado pelo governo e sociedade, e a segregação racial começa a entrar em seu ápice. Abaixo, pequeno trecho que indica a situação da população da periférica àquela época:

Gente pobre, com empregos mal remunerados, baixa escolaridade, pele escura. Jovens pelas ruas, desocupados, abandonaram a escola por não verem o porquê de aprender sobre democracia e liberdade se vivem apanhando da polícia e sendo discriminados no mercado de trabalho. Ruas sujas e abandonadas, poucos espaços para o lazer. Alguns, revoltados ou acovardados, partem para a violência, o crime, o álcool, as drogas; muitos buscam na religião a esperança para suportar o dia-a-dia; outros ouvem música, dançam, desenham nas paredes. Por incrível que pareça, não é o Brasil. Falamos dos guetos negros de Nova York nos anos 70, tempo e lugar onde nasceu o mais importante movimento negro e jovem da atualidade, o Hip-Hop. (PIMENTEL, 1999, p. 01).

Temos então a criação de diversos grupos dentro das comunidades que passaram a defender suas opiniões sobre o que precisava ser feito para que os negros tivessem seu respeito e direitos recuperados e garantidos. Destes diversos grupos, dois líderes se destacaram, não só pela luta, mas também pela antecipação que eles trataram a situação vivida nos guetos: Malcolm X e Martin Luther King.

Malcolm X, nascido Malcolm Little em 19 de maio de 1925 na mesma Nova Iorque que estamos apresentando. Seu pai, um pastor protestante, foi assassinado por membros da Klu Klux Klan por defender e propagar os ideais de Marcus Garvey, também pastor que defendeu

na década de 1920 a tese de que a solução para o problema da discriminação nos EUA era o retorno dos negros ao seu território de origem, a África.

Malcolm, após perder o pai, entra para o mundo do crime passando a cometer pequenos delitos, até que em 1946 acaba sendo preso. Na prisão ele se converte ao islamismo e, após sair, integrou a Nação do Islã, uma seita que acreditava que a cor branca da pele era um tipo de impropriedade da cor de pele africana (PIMENTEL, 1999). Porém, após alguns anos de luta em prol dos direitos dos negros e seu gueto, Malcolm foi assassinado em fevereiro de 1965 por membros desta mesma Nação do Islã, que ele havia se desligado por conta de seu radicalismo para criar a Organização da União Afro-Americana.

Martin Luther King Jr., pastor batista nascido em 15 de janeiro de 1929 em Atlanta, concentrou sua luta também em prol da igualdade racial, porém, diferentemente do pensamento separatista de Malcolm X, King buscava indicar que a união entre os povos e o amor ao próximo seriam as alternativas viáveis para a conciliação e a harmonia da sociedade. O discurso "I have a Dream" na famosa Marcha sobre Washington de 1963 deu ao país a noção da importância do momento histórico que estava sendo construído.

Em abril de 1968, Martin Luther King Jr. é assassinado, causando uma série de conflitos raciais em diversas cidades do país (ARAÚJO, 2008). Tais conflitos trouxeram à tona as atividades da última entidade aqui apresentada como preposto ao movimento Hip Hop: o Partido dos Panteras Negras.

O grupo foi formado inicialmente em Oakland após a morte de Malcolm X em 1965, ou seja, por volta do ano de 1966, em uma iniciativa de Huey Newton e Bobby Seale, dois moradores do gueto que, cansados dos abusos sofridos pela comunidade diariamente, tiveram a ideia de se unir para confrontar as autoridades e buscar uma nova situação para os negros e moradores dos guetos. A partir desta união, o partido começa a recrutar moradores dispostos a estruturar o grupo e dar início às atividades de contenção dos abusos.

Inicialmente, a principal atividade (e também a que ficou marcada pela mídia da época) era patrulhar os guetos para proteger os moradores da violência imposta pela polícia gratuitamente. Para isso, o grupo usava de uma pequena lacuna da lei daquele Estado que

permitia a posse de arma de fogo a qualquer cidadão. Os Panteras então inibiam os policiais com seu armamento e principalmente com o engajamento que os membros do partido adquiriram para buscar seus direitos. O partido bebia em fontes marxistas, e defendia também diversas questões sócio-políticas em favor da população negra por tantos anos oprimida, segundo eles, pela "nação branca". Algumas reivindicações assumiram posições extremamente radicais, como por exemplo, o armamento de toda a população negra do país, a liberação dos negros quanto ao alistamento militar, a libertação dos negros presos na época, e até o pagamento de uma indenização aos negros pelos anos de escravidão.

Ao longo do tempo, o partido ganhou força em outras cidades. Com a criação de diversas sedes em cidades dos EUA, os Panteras Negras chegaram à marca de aproximadamente dois mil membros afiliados. A juventude negra passava a se engajar com as premissas do partido, que distribuía seu Programa de Dez Pontos nas ruas para trazer mais membros à sua causa. Com a criação das diversas células do partido em várias cidades, foi possível promover atividades em conjunto, como é o caso do Programa de Refeição Grátis. Transcrevo trecho do texto de Pacheco Santos sobre o Programa de Refeição Grátis:

Milhares e milhares de crianças pobres e famintas eram alimentadas com um desjejum grátis todos os dias pelo Partido com este programa. A magnitude e o impacto poderoso deste programa foi tal que o governo federal sentiu-se pressionado e envergonhado por adotar um programa similar para escolas públicas pelo país, enquanto que o FBI denunciava o programa de refeição grátis como nada mais do que uma ferramenta de propaganda utilizada pelo partido para conduzir a sua agenda comunista. (SANTOS, 2012, p. 05).

A notoriedade do partido ganhou os noticiários e causou a ira das autoridades (governo, polícia, etc.). A perseguição pelos membros passou a ser prioridade da polícia, com o objetivo de dismantlar o partido utilizando a justificativa de que diversas atitudes dos Panteras Negras poderiam ser consideradas como em favorecimento ao comunismo, para as autoridades uma afronta sem precedentes e altamente nociva ao Estado. Com grande participação do FBI, o partido foi sendo dizimado, com suas sedes destruídas e seus membros mortos em todas as cidades. Dos dois fundadores do partido, apenas Bobby Seale continua vivo. Huey Newton foi assassinado em 1989 por um traficante de drogas, segundo a polícia de Oakland.



Obviamente não foram apenas estas três entidades as responsáveis por toda a luta da população negra contra a segregação racial nos EUA. Tivemos diversas manifestações de dentro e fora do país que contribuíram para o deslocamento da comunidade do estado de inércia para o de manifestação e luta constantes. Aqui foram apresentados apenas os responsáveis diretos pelo próximo passo da comunidade negra e latina, que foi a manifestação cultural.

## **2.2 Formação do movimento**

Devemos lembrar inicialmente que todos os acontecimentos acima citados decorreram de maneira simultânea, principalmente a questão da Guerra do Vietnã e a chegada de entorpecentes como a heroína e a cocaína ao país. As atividades de conscientização iniciadas por Malcolm X, Martin Luther King e pelos Panteras Negras foram extremamente importantes na luta contra a discriminação racial instalada na sociedade daquele país, mas não foram obstáculo para que as drogas adentrassem nos guetos e transformassem os jovens da periferia de Nova Iorque.

Além das drogas, houve também a formação de gangues nas periferias que disputavam violentamente o território do subúrbio. As gangues podem ser consideradas como um tipo de "sistema opressor dentro das próprias comunidades pobres, isto é, quem fazia parte de alguma gangue ou quem estava de fora, precisava "respeitar" e, no limite, seguir os territórios e as regras impostas pelas mesmas". (SILVA, 2012, p. 30).

Em meio à esta disputa, as associações comunitárias que haviam sido formadas na luta contra a segregação racial e os direitos da população negra passam a se movimentar também no sentido de tirar os jovens do envolvimento com drogas e violência, e fazer também com que tomassem nota do quão grave era a situação de suas comunidades. A estratégia era simples: provocar os jovens da época para que estes deixassem os conflitos e as brigas de lado e tomassem uma posição à favor de sua comunidade frente aos problemas de diversas origens e diversas grandezas que assolavam a população do Bronx e do Harlem principalmente. (FOCHI, 2007).

Nesta mesma época (meados da década de 1970), diversas festas estavam acontecendo na Jamaica, onde os animadores colocavam carros com aparelhagem sonora de alta potência,

os *Sound System* (parecidos com os trios elétricos do carnaval brasileiro), e em cima de versões remixadas de reggae, que os jamaicanos chamavam de *dub*, os DJs recitavam seus versos improvisados. Tal prática de proclamar rimas em forma de canto era conhecida como *toast*. Devido à crise econômica na qual o país estava inserido, muitos jamaicanos buscaram a vida em outros países. Um deles foi quem introduziu essas novas características musical nos guetos de Nova Iorque: o DJ Kool Herc.

Kool Herc nasceu na Jamaica e aos doze anos foi para os EUA morar no Bronx. Foi ele quem trouxe este novo estilo musical pra o gueto dos EUA. Mas para agradar a comunidade, foram necessárias adaptações ao cenário musical americano da época. Como naquela época funk e soul estavam predominantemente sendo adotados pelos moradores da periferia, a mixagem de suas músicas foi feita em cima das batidas de músicas destes estilos musicais. Tal mixagem ficou conhecida como *break beats*. Abaixo temos um trecho onde Rafael Sousa fala sobre a mudança que a batida causou naquela época:

Nascia o *break beats*, fragmentos rítmicos que possibilitavam o prolongamento da base musical e rompiam com a costumeira linearidade dentro dos bailes. Como o prolongamento do trecho da música poderia ser repetido indefinidamente, esse espaço do baile foi estrategicamente reservado para que seus participantes pudessem apresentar sugestões para os próximos encontros, assim, os frequentadores desses encontros passaram a utilizar esse novo instrumento para fazer queixas e reclamações diversas, declamar versos e apreciar mais detidamente as contagiantes performances dos dançarinos. (SOUSA, 2009, p. 17).

Aliado aos *break beats*, ganhou também destaque a figura do MC (Mestre de Cerimônias), que fazia rimas de improviso em cima das batidas do DJ. Estes são dois dos quatro elementos essenciais do surgimento do movimento Hip Hop. Juntos os dois formam o que conhecemos hoje em dia como rap, estilo musical conhecido mundialmente até os dias de hoje, lembrado principalmente por sua posição contestadora, obviamente por conta de sua criação estar ligada aos fatos que antecederam o movimento Hip Hop.

Outras duas expressões artísticas eram bastante populares nos guetos daquela época. Um estilo de dança diferente que os jovens negros aperfeiçoavam com o tempo, que misturava acrobacias com passos imitando robôs. Esse estilo ficou conhecido como *break*, e seus adeptos eram conhecidos como os *b. boys*. Além desta expressão corpórea traduzida em dança, era

comum que as gangues utilizavam as paredes dos guetos para demarcar território e se comunicar de maneira que apenas os membros entendessem os escritos e também "dificultar o entendimento de quem não era do local, ou seja, os brancos, 'os de fora'." (ARAÚJO, 2008, p. 05). O grafite, como é conhecido, ficou marcado como a expressão plástica integrante do movimento.

Além do DJ Kool Herc, outros DJ's da periferia ganharam notoriedade com estilo semelhante naquela época. Mas o destaque ficou por conta do DJ Afrika Bambaataa, reconhecido como o verdadeiro fundador do Hip Hop. Seu nome de batismo é Kevin Donovan, nascido em dezenove de abril de 1957 na cidade de Nova Iorque. Bambaataa, assim como Kool Herc, Grandmaster Flash entre outros deu início às festas de rua que uniam os elementos acima citados. Posteriormente, estas festas seriam nomeadas pelo mesmo Bambaataa de Hip Hop, "que significa movimentar os quadris (do verbo *to hip*, em inglês) e saltar (do verbo *to hop*)". (ARAÚJO, 2008, p. 05).

Muito mais do que apenas instrumentos para distração da comunidade, as festas organizadas por estes DJ's estavam trazendo o resultado esperado, pois estavam tirando os jovens das gangues de rua e os colocando em gangues de *break*, por exemplo. Os jovens se interessavam em conhecer mais sobre sua cultura, seus antepassados e suas ideologias. Havia espaço para manifestações culturais e políticas, como também a oportunidade dos talentos divulgarem seu trabalho, seja na música, dança, pintura, etc.

É a partir desta união de atividades que Bambaataa indica o quinto elemento, a quinta base do movimento Hip Hop: o Conhecimento. (MACEDO, 2010). O Conhecimento é o elemento que transforma a manifestação artística em uma manifestação política contestadora. É o conhecimento que provoca o jovem, que o liberta da condição de oprimido e o faz buscar meios e saídas para fazer com que sua comunidade seja inserida na sociedade. (CASSIANO, DOMENICH, ROCHA, 2001).

Para que todo esse ímpeto do movimento fosse amplamente externado, Afrika Bambaataa cria a Zulu Nation, primeira instituição responsável por defender os ideais do movimento Hip Hop, seus elementos e artistas. Um de seus princípios básicos é de que existe apenas um Deus criador de toda a humanidade, independente da religião. Este princípio ajuda

a entender um dos objetivos da Zulu Nation, que é combater o racismo na sociedade. Outros objetivos também passam a ser alcançados, como a diminuição das brigas entre as gangues que ainda existiam naquela época, e principalmente a difusão mundial do movimento Hip Hop, aumentando assim o Conhecimento que outros povos pudessem ter à respeito do movimento. (SOUSA, 2009).

### **2.3 Hip Hop no Brasil**

O Hip Hop já estava bem consolidado quando seus elementos aterrissaram em solo brasileiro. Na década de 1980, no Rio de Janeiro e em São Paulo os bailes *black* já faziam sucesso tocando predominantemente *funk* e *soul* interpretados por Tim Maia, Cassiano, Toni Tornado, Lady Zu entre diversos outros grandes nomes. Em São Paulo, o *break* foi o primeiro elemento a ter adeptos, graças a estes bailes *black* realizados nas grandes periferias da cidade. Também contribuíram para a propagação inicial do *break* algumas pessoas que viajavam para os EUA e traziam consigo algumas práticas do *break*, e finalmente os videoclipes de Michael Jackson da época. (MOTTA, 2006).

Nelson Triunfo é considerado o grande responsável pela difusão do *break* em São Paulo, conseqüentemente no Brasil. Ele criou o grupo de *break* chamado Funk e CIA., que se apresentava na noite paulista, precisamente na boate Fantasy, em Moema. De maneira inteligente, Triunfo começa a levar o *break* para as ruas da cidade para, segundo ele, colocá-lo em seu lugar, nas ruas, como era no Bronx. O lugar escolhido por Triunfo, que até hoje é ponto de encontro de integrantes do movimento e simpatizantes é a Rua 24 de Maio, no centro de São Paulo. Naquele ponto da cidade os adeptos da dança de rua começaram a se reunir para trocar experiências, passos de dança, entendimentos e conhecimentos sobre a cultura negra. Tal encontro tornou-se tradição e a Rua 24 de Maio continua sendo o palco ao ar livre dos *hip hoppers*.

Com a chegada do *break*, o rap também passou a ser conhecido na cidade. Na verdade os próprios *b. boys* faziam suas próprias rimas, pois as letras em inglês não eram bem entendidas, então em diversas vezes a trilha sonora do *break* praticado era improvisada por eles. Da falta de recursos para criarem suas próprias rimas surge o primeiro estilo de rap no Brasil,

o tagarela – uma primeira expressão de hibridismo cultural. Este início do rap brasileiro vai desencadear uma nova fase do movimento Hip Hop no Brasil. Segundo Marianna Araújo:

Como não dispunham de equipamento de som para executar as bases, a solução encontrada era “bater latinha”, prática que, de alguma forma, relacionava-se à tradição percussiva brasileira. Surgia, assim, a primeira modalidade do *rap* brasileiro, o tagarela, que não tardou a ser reprimido pela polícia, o que de certo modo predispunha os *rappers* a se organizarem. Uma nova fase do movimento será inaugurada em 1988, com a criação do MH2O (Movimento Hip Hop Organizado) por Milton Salles. (ARAÚJO, 2008, p. 06).

O MH2O nasceu de uma iniciativa de Milton Sales, popular DJ daquela época, que via a necessidade dos artistas da periferia se organizarem, da mesma maneira que os americanos fizeram, também para combater os abusos das autoridades e do desprezo do governo, porém no Brasil não houve a necessidade de patrulhamento das ruas, a intenção do movimento era transmitir o conhecimento da cultura *black* aos jovens, e também introduzir um viés político aos integrantes do movimento, para que estes pudessem se posicionar sobre as principais questões da sociedade.

Dessa necessidade de união de artistas surgiram as posses. Segundo Anitta Motta, os membros das posses são "militantes do hip hop, que se agrupam e organizam oficinas culturais através dos quatro elementos e proliferam a consciência de que o movimento é também um *meio de informação e conhecimento* para a sociedade". (MOTTA, 2006, p. 22, grifo nosso). A primeira posse brasileira tinha o nome de Sindicato Negro, se reunia na Praça Roosevelt e chegou a contar com mais de duzentos integrantes. Outras posses ficaram conhecidas em São Paulo, e o Hip Hop foi sendo disseminado para diversas regiões da cidade graças à atuação de difusão dessa cultura. Das posses saíram os grandes nomes do *break*, grafite e do rap principalmente, como os Racionais Mc's, Thaíde e Dj Hum, Sabotagem entre outros.

No Rio de Janeiro, alguns anos depois, o encontro de representantes de diversas posses criou a CUFA - Central Única das Favelas. A CUFA tem como principal objetivo levar componentes de educação, esportes, cultura, lazer, e claro Hip Hop aos jovens das favelas cariocas que não tem condições para tal. Seu principal veículo cultural para tais objetivos é o Hip Hop e de acordo com informações em seu site oficial, a Central conta com sede em diversos

Estados do Brasil e conta também com sedes em países como EUA, Alemanha, Venezuela entre outros.

A CUFA tem grande importância no cenário das periferias nacionais pois assemelha-se aos Panteras Negras e ao início do movimento Hip Hop, visto sua iniciativa de criar programas de inserção do jovem em atividades culturais e também esportes, tudo realizado de maneira independente do governo. Hoje em dia, porém, o cenário é diferente, pois a Central conta com o incentivo de patrocinadores de iniciativa privada, doações e algumas ajudas advindas dos governos (municipal, estadual e federal).

A partir destes fatos e movimentos contra hegemônicos (discutiremos este termo no próximo capítulo), o Hip Hop foi ganhando espaço na mídia, nas artes, no governo entre outros e segue transmitindo seus conceitos, histórias e ideias para a população em geral. Para a transmissão de uma ideia é sempre necessária uma figura da sociedade que se prontifique a apresentá-la aos outros. A seguir, algumas figuras serão lembradas, que tiveram como objetivo comum difundir o Hip Hop, cada um de sua maneira.

## **2.4 Principais artistas do movimento Hip Hop**

### **2.4.1 Rap - Tupac Shakur**

Na história musical do Hip Hop, o primeiro registro oficial de uma música foi feito em 1979, o nome da música é *Rappers Delight*, do grupo Sugarhill Gang. O hit é considerado o primeiro rap distribuído no mercado, sendo então o primeiro registro a ser difundido mundialmente. Existem polêmicas quanto aos integrantes do grupo e o conteúdo, uma vez que há quem diga que nenhum membro do grupo era efetivamente do movimento Hip Hop ou morava nos bairros onde o movimento estava sendo difundido, e a música teria sido plagiada em diversos trechos de outros rappers da época.

O fato é que na história do movimento, o grupo foi ultrapassado por diversos outros grupos e cantores em se tratando de notoriedade. Um destes cantores foi Tupac Amaru Shakur, rapper que teve na década de 1990 seu grande momento, sendo indicado também como um dos

maiores difusores do *gangsta rap*, vertente do rap que mantém o foco de suas letras nos conflitos entre gangues, conflitos contra a polícia, drogas, prostituição, etc.

Tupac nasceu em dezesseis de junho de 1971 em Nova Iorque. Sua mãe e seu pai eram membros dos Panteras Negras, o que por si só pode ser considerado o grande incentivo de sua luta pela comunidade. A mãe de Tupac havia sido inocentada de seus atos enquanto integrante do partido cerca de um mês antes de dar à luz seu filho. Aos doze anos de idades, Tupac se matricula no grupo de teatro *127th Street Repertory Ensemble do Harlem*, onde desenvolveu sua veia artística. Aos dezessete anos, após sua família ter trocado de cidade, Tupac é convidado a integrar o grupo de rap Digital Underground, graças à sua professora de poesia e posterior empresária Leila Steinberg.

Em 1991, o grupo lança seu primeiro álbum solo, e Tupac estreia sua carreira no Rap com a música *Same Song*. Tupac teve vários problemas com drogas, imprensa e polícia, tanto que na data de lançamento seu terceiro álbum, ele estava cumprindo pena por ter sido acusado de agressão sexual, no ano de 1995. Este terceiro álbum, *Me Against The World*, alcançou a marca de duzentas e quarenta mil cópias na primeira semana de vendas e a música *Dear Mama* ficou entre as dez mais tocadas nos EUA. Em 1996, lançou seu último álbum em vida, chamado *All Eyez On Me*. Esse disco foi lançado pela gravadora Death Row Records, a mesma que gerenciava Dr. Dre e Snoop Dogg, que viriam a ser grandes nomes do rap posteriormente. A música *California Love* alavancou as vendas do disco, e Tupac se firmou como um dos mais importantes rappers da época.

Mas sua carreira seria interrompida em setembro de 1996. Após sair de uma luta de boxe de Mike Tyson, o carro de Tupac é alvejado na madrugada do dia sete. Os médicos tentam de várias maneiras salvá-lo, mas na tarde do dia treze sua morte é anunciada pela família. As especulações davam conta de que Tupac teria sido assassinado por membros de uma gangue inimiga, e alguns tabloides chegaram a noticiar que seu desafeto declarado, Notorius B.I.G., seria o mandante do crime, uma vez que os dois representavam a oposição entre a Costa Leste e a Costa Oeste dos EUA.

O fato é que Tupac é lembrado até hoje por seus episódios polêmicos, suas músicas estimulantes aos ouvidos dos guetos principalmente, e especialmente pelo que sua figura

representou para a juventude da época: a contínua luta contra a discriminação racial, o progresso do povo negro e latino dos EUA e a característica contra hegemônica que o Hip Hop continuava apresentando ao mundo.

#### **2.4.2 Break Dance - Michael Jackson**

Michael Jackson é o grande ícone da música pop mundial. Nasceu em 1958 na cidade de Gary, EUA, e desde pequeno foi encaminhado pela família (principalmente seu pai) para a carreira artística. Com apenas oito anos de idade já era o principal integrante do quinteto formado com mais quatro irmãos que tocava R&B e Soul. Este grupo teve considerada repercussão mundial e emplacou diversos singles na época, como *ABC* e *I Wan't You Back*, todos com Michael sendo utilizado como voz principal. Os irmãos Jackson personificavam alguns dos sentimentos mais profundos dos moradores do subúrbio daquela época:

Os irmãos Jackson, bem como seus pais, Joe e Katherine, representam nosso potencial e nossos sonhos. Se eles tinham conseguido sair da favela operária de Gary, Indiana, então minha família podia sair do conjunto habitacional do Brooklin. Os Jackson representam para minha família e para mim uma sensação crescente de possibilidades... Em um mundo no qual uma família negra, liderada por um garotinho de impressionante talento, podia lotar uma arena em Nova York, tudo podia acontecer. (GEORGE, 2011, p. 09).

A notoriedade dos Jackson 5 durou alguns anos, porém a popularidade de Michael superou qualquer possibilidade do grupo prosperar por mais tempo. Michael começou a gravar algumas músicas sozinho, e chegou até a gravar discos solo enquanto ainda estava no grupo. Com suas gravações longe do grupo, a popularidade de Michael foi crescendo e sua inevitável carreira independente de seus irmãos foi concretizada em 1979 com o lançamento do disco *Off The Wall*.

Desde a época dos Jackson 5, havia uma veia artística voltada para a dança em Michael. O grupo tinha diversas coreografias, daquele tipo que todos os integrantes dançavam juntos. Michael levou consigo esta característica dançarina, e usou-a muito bem ao longo de sua carreira. Desde seu primeiro álbum, que emplacou hits como *Rock With You* e *Don't Stop 'Til You Get Enough*, havia muita musicalidade nas letras e Michael estava sempre dançando em seus vídeos.



A partir do álbum *Thriller*, Michael passa a tratar as coreografias de suas músicas como algo mais sério e tal evidência fica clara quando Michael lança o primeiro hit, de mesmo nome do disco. A complexidade das coreografias são bem maiores do que nas músicas anteriores, e para completar o espetáculo houve uma grande atenção para com o figurino e maquiagem o clipe. A música *Thriller* deu a Michael o que lhe faltava em termos de dança, e a partir daí Michael ficou conhecido não por sua música como também por sua capacidade artística como dançarino.

O fato é que Michael Jackson ao longo de sua carreira usou diversos elementos do *break dance* em suas coreografias, como também o *break dance* usou diversos elementos de Michael Jackson em seus movimentos. Como exemplo para demonstrar essa importância mútua, um dos maiores dançarinos de *break dance* de todos os tempos foi professor de dança de Michael por mais de quinze anos.

Bruno Falcon, ou Bruno Pop N' Taco como também é conhecido, pode não ter sido um dos criadores do *break dance*, mas foi um de seus grandes difusores. Bruno fez parte do elenco de um dos filmes mais famosos que aborda este assunto, o filme *Breakin'*, de 1984. Neste longa é mostrado como eram formados os grupos de dança de rua nos EUA daquela época e até como aconteciam as disputas da melhor 'gangue dançarina' dos bailes.

### **2.4.3 Grafite - Banksy vs Robbo**

De todos os elementos do Hip Hop, o grafite é o que mais instiga nossa visão, diferentemente do rap que é mais ligado à audição e o *break dance* que une estes dois sentidos. Por conta disso, o grafite atinge camadas e locais da sociedade únicos, que na maioria das vezes não passam despercebidos aos olhos dos seres humanos. As grandes telas dos grafiteiros são os muros da cidade, em que estes dão vida às imagens coloridas, às vezes imaginárias, às vezes tão reais que parecem de verdade.

O grafite, assim como os outros elementos do movimento, cresceu absurdamente a partir da década de 1980 em se tratando do interesse da sociedade em ampliar seu conhecimento sobre suas características essenciais, em participar das atividades que envolvem o grafite, e

atualmente existe o interesse no financiamento desta atividade. Hoje em dia é muito comum uma notícia de um muro que foi leiloado por conta de um desenho de um grafiteiro famoso desde a década de 1970, por exemplo, ou a fachada de uma loja que foi protegida pelo dono por conta de um desenho de um outro grafiteiro famoso que a pintou fazendo referência a algum episódio de protesto ou revolta da sociedade.

Em paralelo ao crescimento do grafite, existe uma questão que o norteia, à respeito do que é considerado grafite e o que deve ser considerado pichação. Para muitos, o ato de pichar muros aleatórios (ou nada aleatórios) não tem a mesma essência do grafite, e por conta disso não pode ser considerado como tal. Em diversos países a pichação é crime com penas variáveis, desde a limpeza do local pichado até a reclusão do responsável. Por conta desta diferenciação, percebe-se que a incidência de grafiteiros na mídia é muito maior que a de pichadores, estes inclusive preferem viver no anonimato para garantir sua liberdade, visto que muitos pichadores são foragidos.

Diferentes ou não, há na Inglaterra uma história de dois 'desenhistas de rua' que expõe exatamente a diferença entre os dois tipos desta arte. Por volta de 1980, um pichador conhecido por King Robbo, ficou mundialmente conhecido como um dos maiores pichadores da Inglaterra por ter gravado sua assinatura em praticamente todos os vagões dos trens da cidade de Londres. Robbo, que até os dias de hoje mantém sua identidade em sigilo por ser considerado foragido na Inglaterra, "formou" uma legião de pichadores, que a seu exemplo transmitiram da sua maneira este elemento do Hip Hop.

Acontece que, ao longo de quase trinta anos, diversos desenhos pintados por King Robbo foram sendo esquecidos ou apagados por outros desenhos, na chamada incorporação, nome dado pelos grafiteiros pela prática de usar um desenho antigo em uma nova arte, ou até apagar a obra por completa, nunca sem a autorização prévia do artista. Apenas um único grafite do artista permanecia em meia vida na cidade de Londres, abaixo de uma ponte da cidade. E no ano de 2009, o também artista de rua Banksy resolve incorporar esta obra de Robbo sem sua permissão, e para piorar com um desenho demasiadamente desrespeitoso.

Banksy ao se explicar diz que não havia percebido que era o emblemático desenho de 1985 pintado por Robbo, e este por sua vez diz que Banksy o fez de propósito, pois segundo

ele desde que se conheceram os dois nunca se entenderam. O fato é que a atitude de Banksy é considerada antiética entre os artistas de rua, e a partir deste fato deu-se início à uma série de conflitos entre os dois artistas. Os dois passam então a duelar pelas ruas de Londres, cada um pintando por cima do desenho do outro. King Robbo simbolizava a clandestinidade dos pichadores de rua, que preferiam desenhos soltos feitos à mão livre, enquanto que Banksy representava uma nova geração do grafite, que abusa do estêncil por ser mais rápido e logicamente com traços melhor definidos.

Até que, no ano de 2011, em meio à essa 'guerra' declarada, King Robbo sofre um acidente durante um trabalho que o deixa em coma por meses. Sabendo da situação, Banksy volta ao local onde incorporou o desenho de Robbo, e refaz a obra de seu desafeto, adicionando uma lata de spray em forma de vela, indicando que a chama de King Robbo permanecia acesa. As informações dão conta de que Robbo permanece em recuperação desde o acidente, sem perspectiva de volta aos trabalhos de rua.

Este conflito de pensamentos, ideologias e características de pintura, além de simbolizar a diferença entre grafite e pichação, indica também uma realidade atual deste tipo de arte de rua. O grafite, conforme dito anteriormente, é considerado por muitos artistas como produto para um mercado mundial em expansão, ou seja, a sociedade capitalista atual deixou de lado a discriminação das gravuras de King Robbo para enaltecer os estênceis de Banksy, protagonizando uma interessante e muito rápida inversão de valores em se tratando do grafite.

### **Capítulo 3 - Hip Hop: Um exemplo de prática cultural híbrida**

Com a apresentação dos dois conceitos principais de nossos estudos (Cultura e Hip Hop), buscaremos neste capítulo configurar linhas que conectam estas duas facetas sociais que têm adquirido considerada atenção recentemente, por parte de diversas áreas da sociedade. Tais conexões têm o objetivo de indicar o que pensamos sobre o movimento Hip Hop: uma cultura que tem características que a possibilitam hibridar-se com as culturas em sua volta. Obviamente será necessário invocar os entendimentos que foram desenvolvidos nos capítulos anteriores, principalmente aqueles que dissertamos à respeito da noção de cultura.

Pretendemos apresentar também alguns possíveis elementos que deram origem a esta conexão entre o conceito de cultura e o movimento Hip Hop, ou se for o caso, apresentar possíveis resultados da conexão aqui comentada. Discutiremos, em um primeiro momento, o que pode ser entendido sobre a configuração do Hip Hop como cultura de característica contra-hegemônica, característica esta que cria ao seu redor os ‘marginais midiáticos’, artistas do Hip Hop que vivem à espreita das grandes audiências e, por fim, discutir a maneira como o Hip Hop tem sido ferramenta de apoio a algumas ações de governo, incentivando a cultura da periferia, bem como os potenciais artistas nela presentes e suas maneiras de comunicação com o meio exterior.

#### **3.1 Cultura de oposição: O Hip Hop deixa a periferia para conquistar o centro**

Apesar de se aproveitar de todas as características do Hip Hop iniciado nos EUA, o movimento no Brasil tomou caminhos diferentes desde sua concepção em território tupiniquim. Podemos dizer que, em se tratando de defesa de ideais e causas próprias, o movimento Hip Hop brasileiro hoje em dia é bem mais parecido com o movimento americano antigo do que o próprio movimento atual que é visto nos Estados Unidos.

Tal fato deu-se por conta da grande influência que mídia e governo aplicaram sob os artistas estadunidenses quando o Hip Hop alcançou maior expressão no cenário musical daquele país. O Hip Hop praticado foi gradativamente sendo substituído por novos temas, novos artistas que a mídia financiava, estes cada vez menos engajados com os objetivos iniciais dos fundadores do movimento. O governo fica então satisfeito, pois desta maneira é capaz de

controlar suas ameaças de “subversão”, evitando protestos e crises. O Hip Hop passa a ser lucrativo nos EUA, porém menos politizado como antigamente. (ARAÚJO, 2008).

No Brasil, aparentemente não houve esse 'interesse' por parte de mídia e governo, e o espírito de protesto que por tantas vezes foi a tônica do movimento Hip Hop e de seus antecessores (como pôde ser percebido no segundo capítulo) foi mantido como sua bandeira principal no país, dando então a tônica do movimento nas diversas regiões que o acolheram. O Hip Hop, pela sua característica híbrida que aqui procuramos apresentar, se mistura com os costumes das localidades que frequenta, formando novas maneiras de se fazer música, arte, dança, e principalmente, expande a maneira de pensar do povo.

Podemos citar como influência do rap e conseqüentemente do Hip Hop, os *griots* africanos, uma espécie de canto em verso que narrava as histórias dos antepassados africanos e suas tribos. Os *griots* tinham em seus versos o objetivo de manter vivo o orgulho da nação africana, mesmo que longe de seu território natal, contando suas histórias e protegendo suas lendas do esquecimento.

Trazido para o continente americano à época da escravidão, este costume foi inserido em diversas outras culturas, e no Hip Hop se tornou peça fundamental para os artistas do movimento, principalmente os rappers, que utilizavam a ideia de canto falado do *griot* para compor suas músicas, cantando os problemas da comunidade e fazendo suas reivindicações aos governantes. Foi assim que o rap brasileiro teve seu início, pois o pouco que se conhecia sobre o Hip Hop na década de 1980 fazia referência apenas ao *break dance*.

Explicamos no segundo capítulo que o rap nacional deu seus primeiros passos no país com o rap tagarela, espécie de rima que lembra os repentes nordestinos por conta do ritmo atribuído às músicas. Junto ao ritmo nordestino de cantar, os *rappers* aliavam às suas músicas as batidas de gêneros musicais mais antigos, da mesma forma que se faziam no início do *rap* americano.

Claramente haviam então influências nacionais e internacionais no estilo musical que estava ganhando a cena brasileira. Tais influências, ao participarem da criação de uma nova estrutura, acabam por se fundir em prol dessa nova criação. Neste sentido, cabe lembrar o que

Canclini entende por hibridação, uma vez que o rap, de origem inicial americana, rapidamente se adapta ao ambiente encontrado no Brasil:

Os processos globalizadores acentuam a interculturalidade moderna quando criam mercados mundiais de bens materiais e dinheiro, mensagens e migrantes. O fluxos e as interações que ocorrem nesses processos diminuiram fronteiras e alfândegas, assim como a autonomia das tradições locais; propiciam mais formas de hibridação produtiva, comunicacional e nos estilos de consumo do que no passado. Às modalidades clássicas de fusão, derivadas de migrações, intercâmbios comerciais e das políticas de integração educacional impulsionadas por Estados nacionais, acrescentam-se as misturas geradas pelas indústrias culturais. (CANCLINI, 2003, p. XXXI).

Vejamos então que a tendência lógica, segundo Canclini, seria que o *rap* brasileiro continuasse utilizando aspectos americanos em suas produções, e assim alcançaria maiores públicos por conta da expansão que a hibridação é capaz de proporcionar. Realmente foi o que aconteceu, porém, a expansão não só do *rap*, mas do Hip Hop como um todo, aconteceu de forma intensa e valorizando a comunicação entre territórios.

Conforme falamos anteriormente, o Hip Hop brasileiro se desenvolveu longe dos eixos midiáticos centrais. Atualmente, ainda é difícil ouvir o rap brasileiro tocando nas grandes rádios, neste aspecto, o rap estrangeiro, mais precisamente o americano, é o integrante deste gênero que tem maior aceitação e, logicamente, o que tem mais músicas presentes na audiência das grandes emissoras brasileiras.

Este aspecto evidencia uma das características excepcionais do movimento no Brasil. O Hip Hop se disseminou para outros territórios através de rádios comunitárias, dedicadas única e exclusivamente ao público da região de sua frequência (ARAÚJO, 2008). Por ser a voz do povo, ou seja, um gênero que tem a aceitação da periferia, as rádios comunitárias dedicavam (e ainda dedicam) grande parte de seus programas para apresentar aos seus ouvintes músicas do gênero.

Com isso, o rap, que em sua essência americana se misturava com as batidas de outros países, encontra no Brasil um leque de opções para suas composições. É comum então observar os resultados de suas aglutinações na cena musical atual bem como quando no início de sua vida no país. Os gêneros mais utilizados na composição das batidas do rap são aqueles que, de

certa forma, dialogam com a história do Hip Hop, tanto na questão rítmica, no contexto de oposição e enfrentamento das adversidades, mas principalmente na afinidade com a periferia. Podemos citar, dentre outros gêneros, o Jazz, o Soul, o Samba, o Funk, como aqueles que são utilizados nas batidas e, em diversas vezes, com trechos de músicas de compositores desses gêneros.

Tal conexão enfatiza a característica do Hip Hop de ser uma cultura de contra discurso, engajada a discutir e apresentar os problemas de uma fatia da sociedade que não conta com os devidos auxílios para se desenvolver. É comum então perceber algumas similaridades entre as músicas cantadas por sambistas, adeptos do Funk e do Jazz, visto que estes, em sua maioria, nasceram ou frequentaram as periferias de suas cidades de origem.

Basicamente, os gêneros musicais acabam por refletir a opinião da juventude que não vislumbra caminhos tão equilibrados e prósperos para suas vidas. Obviamente que o samba, por exemplo, teve à sua época a mesma importância que o rap teve para as décadas de 1990 e 2000, mas que nos tempos de hoje, por exemplo, aparentemente está dando lugar ao funk e suas diversas vertentes.

A característica contra-hegemônica do Hip Hop pode ser melhor explicada quando entendemos que a letra de um rap retrata, na maioria das vezes, a realidade de algum representante da periferia brasileira. Quando a verdade é explicitada através da música, a pluralidade de uma favela desarma o estereótipo que a mídia procura vestir os moradores do gueto. É por conta dessa pluralidade cantada nos raps que, ao longo do tempo, os *rappers* foram acusados de apologia ao crime, às drogas, à violência, pelo fato de que em alguma de suas músicas era contada a história de um presidiário, de um assaltante e suas malandragens, de um pai de família que precisa se corromper para assegurar o bem estar de sua casa.

Esse gênero musical ganha um sentido mais sociopolítico, constituindo-se em uma espécie de trilha sonora dos tempos mais conflituosos, nos quais a idéia de conciliação social é substituída pelo discurso do confronto, afastando-se de certa verdade “cordial” do samba e da MPB. Trata-se, de certa maneira, da produção de uma espécie de “contradiscurso” que neutraliza, em alguma medida, a fala tendencialmente incriminatória dos noticiários, os quais não se cansam de associar de forma reducionista *raps* tocados nas festas do *hip hop* e os “proibições” tocados nos bailes *funk* clandestinos à presença do

narcotráfico nos morros e favelas da cidade e a ações criminosas. (BORELLI; HERSCHMANN, 2008, p. 196-197).

É interessante perceber que as tendências políticas e de protesto do Hip Hop fazem com que suas conexões ultrapassem a barreira da música, de maneira que fica permitido ao Hip Hop o entrelaçamento com movimentos de outras esferas sociais, que ao seu modo também se dedicam às lutas diárias do povo da camada inferior da sociedade. A conexão com outros movimentos faz com que o Hip Hop dialogue em outros campos, e faz também que estes movimentos tenham linhas e pensamentos cada vez mais íntimos e semelhantes, mantendo então conexões muitas vezes inesperadas.

Para que possamos exemplificar o que é sugerido acima, podemos colocar o Hip Hop na rota dos movimentos de valorização da cultura negra, indígena, nortista e nordestina, etc. Colocamos também o Hip Hop junto com movimentos de protesto social, como o MST entre outros. Não é à toa, portanto, que o Hip Hop muitas vezes sofre processos de repressão, entrando em confrontos diretos com o aparato repressor da polícia (um bom exemplo foram as cenas de conflito que ocorreram em eventos como a Virada Cultural paulistana, que levaram inclusive a organização do evento a banir os grupos de hip hop em algumas edições).

Enfim, é possível verificar que o nosso objeto de estudo mantém contato e procura estar sempre à disposição da luta, evidenciando de certa maneira a ideia da cultura cada vez mais central proposta por Hall, onde esta é capaz de tomar partido dos assuntos sociais e se fazer parcela única nas discussões sobre a sociedade atual.

... a cultura tem assumido uma função de importância sem igual no que diz respeito à estrutura e à organização da sociedade moderna tardia, aos processos de desenvolvimento do meio ambiente global e à disposição de seus recursos econômicos e materiais... uma revolução conceitual de peso está ocorrendo nas ciências humanas e sociais. Isso vai muito além da aprendizagem que nos leva a pôr as questões culturais numa posição mais central, ao lado dos processos econômicos, das instituições sociais e da produção de bens, da riqueza e de serviços... (HALL, 1997, p. 02-04).

Em síntese, a maneira que o Hip Hop encontrou para ser percebido, ou seja, a maneira com que o Hip Hop fez com que a periferia fosse reencontrada, foi utilizando de suas veias artísticas para apresentar à sociedade quem são os representantes desse grupo, o que desejam, e principalmente o que almejam. Isso fez com que o Hip Hop tomasse partido dos assuntos



sociais por intermédio destes artistas, e de certa forma, fez também com o Hip Hop conquistasse essa importância indicada por Hall como centralidade, uma vez que o movimento e seus artistas fazem parte das grandes discussões sociais das grandes metrópoles principalmente.

Cantar uma música diferente das que estavam sendo cantadas, dançar imitando helicópteros (diferentemente de como estava se dançando), expressar sua arte em muros e vagões, ao invés das telas (como estava sendo pintado), colocou o Hip Hop em evidência. A periferia mostrou então que também produz arte, e seus artistas, por esta via contestadora e pelo interesse em serem sempre diferentes, também passaram a estar em evidência, como discutiremos a seguir.

### **3.2 Hip Hop e seus artistas: transmissores da cultura, transmissores de ideias**

Com a invasão de novas tecnologias, principalmente as de comunicação, o rap passou a frequentar lugares antes não atingidos, como as casas de classe média, boates famosas das grandes metrópoles, etc. Diversos artistas são muito famosos por suas músicas, outros pelos seus grafites, alguns pela sua dança, já que a base do movimento envolve estas três artes. Falando somente sobre o lado musical do movimento, percebemos que o rap, além da ajuda das rádios, foi disseminado graças justamente à facilidade em se obter acesso à estas novas tecnologias.

Na década de 1990, em comparação com a década anterior, houve um aumento significativo de estúdios e gravadores com selos independentes, os preferidos dos artistas que produzem na cena *underground* das grandes cidades. Essa preferência é em grande parte por conta da dificuldade em se conseguir uma oportunidade de produzir um trabalho em gravadoras de maior destaque, por conta dos maiores custos de produção envolvidos, bem como da baixa credibilidade que estas gravadoras davam aos artistas populares.

Com as gravadoras independentes, as negociações sempre foram diferentes, e os custos de produção também menores, perdendo pouco em qualidade em se comparando com os trabalhos desenvolvidos nas grandes produtoras. O resultado dessa situação foi a aparição de diversos artistas envolvidos com o rap e suas vertentes. É neste exato contexto que grandes

nomes do rap nacional são apresentados ao público em geral, com suas rimas diferenciadas e suas batidas que envolviam os diversos ritmos brasileiros, conforme citamos anteriormente.

São diversos artistas pertencentes a este universo, mas podemos citar nomes como Rapin Hood, Thaíde e Dj Hum, popularmente conhecidos como os precursores do rap no Brasil, Consciência Ex Atual, Gabriel o Pensador, Facção Central, entre outros grupos e artistas que tiveram praticamente a mesma ideia de produzir trabalhos independentes na década de 1990, e que até hoje são reconhecidos por suas autorias.

Quando falamos em apresentação do rap à outras camadas da sociedade, as tecnologias de produção são um fator importante, mas a evidência e notoriedade que os Racionais MC's conquistaram junto à periferia e logo após ao restante da sociedade e obviamente da mídia também, é talvez o principal fator a ser considerado nesta reflexão. Os Racionais MC's, com suas músicas de contestação política e social, conseguiram apresentar, a quem quisesse ver, qual a realidade que a população periférica enfrenta no cotidiano, tirando então o rap do submundo do qual pertencia.

Verdadeiras crônicas da vida social, as letras de *rap* representam o cotidiano dos moradores das favelas e subúrbios a partir de uma perspectiva muito diferente daquela difundida na grande mídia, em que o preconceito e a mistificação são traços marcantes... As rimas e os traços dos artistas de rua se contrapõem às representações petrificadas e opressoras daqueles que detêm o poder. (ARAÚJO, 2008, p. 11).

As letras produzidas pelo grupo, como a maioria dos outros grupos de rap, retrata a realidade que jovens, crianças e adultos vivem na periferia. Mas com um apelo voltado à juventude, o grupo conquistou espaço e admiração tanto dos jovens que se sentiam representados com aquelas músicas, bem como dos jovens que, apesar de não fazerem parte da comunidade, passaram a entender o que estava acontecendo na cena musical com os Racionais em evidência. Percebe-se que há uma diferença de sentidos entre aqueles que ouvem o rap, e esta diferença acaba por aumentando a aceitação do rap na sociedade.

Antes do consumo desta cultura de periferia crescer absurdamente à medida que os Racionais ganham um pouco mais de espaço nas mídias e muito mais espaço nas casas de shows, devemos lembrar que o rap, na verdade o Hip Hop como um todo, viveu à espreita da

sociedade, sempre marginalizado e em diversas ocasiões evitado pelas parcelas ditas ‘cultas’ da população. Como parece ser do cotidiano da formação cultural brasileira, as culturas de periferia sempre passam por um período de repulsa que traz consigo a negativa da sociedade. Basta algo ou alguém que conquiste evidência para que logo essa repulsa desapareça.

Esta situação é, conforme já dissemos anteriormente, fruto da origem conflitante do Hip Hop no berço da segregação racial dos EUA. Mas também é responsável por uma nova característica que os adeptos do movimento adquiriram ao longo desta jornada. Além de levar as súplicas e protestos da periferia a outros patamares através da música por exemplo, os membros do movimento também começam a discutir as questões sociais publicamente, em conjunto com outros representantes da sociedade, na maioria das vezes através da mídia.

Não podia ser diferente. Se o *rap* é um dos gêneros musicais do contra-discurso, os *rappers* entre outros membros, quando são inseridos nos debates sociais, assumem esta característica de contestação e passam a buscar soluções e alternativas que visam atender a comunidade que representam. Pensando melhor nesta colocação, quando pensamos em membros do Hip Hop discutindo a sociedade, podemos ver a figura de intelectuais da periferia, que passam a substituir os intelectuais que discutiam sobre a o gueto sem conhecê-lo. Neste contexto surge a figura do ‘marginal midiático’, que Tatiana Galvão explica conforme trecho abaixo transcrito:

Gramsci acreditava que a emergência de uma classe viria acompanhada pela produção de seus próprios intelectuais, “intelectuais orgânicos” que dariam coesão e forma à consciência dessa classe... Contudo, nem todos exercem na sociedade a função de liderança moral e intelectual, capaz de organizar a cultura... O intelectual orgânico não lutaria ‘pelo’, mas ‘com’ pois estaria inserido da realidade social da qual se torna porta-voz e uma importante referência, tendo assim condição não só de compreender, mas também de sentir e por isso mesmo teria uma força maior de mobilização... Assim, esses intelectuais locais da periferia ao recusarem qualquer tipo de paternalismo passam a elaborar seu próprio discurso e a apresentar sua própria versão a respeito do contexto social do qual fazem parte. (GALVÃO, 2009, p. 85).

Vemos então duas situações distintas que contribuíram para o crescimento desta cultura no país. O rap dos Racionais alavancou a personalidade deste gênero cantado no Brasil, e principalmente chamou a atenção dos jovens de todas as camadas da sociedade.

De maneira semelhante, a atuação destes intelectuais em apoio aos princípios do Hip Hop trouxe como resultado uma visão mais abrangente do movimento por parte da sociedade. Para Herschmann, parece haver uma “necessidade imperiosa de se manifestarem e se posicionarem diante da realidade sociopolítica na qual estão inseridos...”. (BORELLI; HERSCHMANN, 2008, p. 206). A cultura Hip Hop estava sendo vista com outros olhos, e o que Hall chamou de centralidade da cultura ganha traços melhor definidos com relação à esta manifestação em específico.

O fato é que, de maneira repentina, o Hip Hop passou a ser voz atuante nos diversos assuntos que envolvem a manutenção de uma cidade. É perceptível que o movimento busca discutir principalmente assuntos inerentes à sua área de atuação, neste caso a cultura popular brasileira, as políticas de valorização desta cultura e daqueles que a escolheram para representar, enfim, as questões da periferia principalmente, que há certo tempo haviam sido esquecidas.

O artista do Hip Hop, seja ele considerado intelectual ou não, precisa de ferramentas para disseminar suas ideias e sua arte. Não há meios de se promover mudanças sem que a comunicação entre as partes envolvidas seja realizada adequadamente. O Hip Hop não aproveitou das tecnologias atuais apenas para produzir sua arte, mas também para disseminá-la. Veremos a seguir como as ideias e ideais do Hip Hop são transmitidos às pessoas comuns da sociedade.

### **3.3 Contribuição do Hip Hop na comunidade: meios de comunicação e incentivo**

Finalizando esta discussão, resta-nos apresentar alguns meios de comunicação utilizados pelos artistas do Hip Hop a fim de divulgar seus trabalhos em suas diversas formas e manifestar suas ideias juntamente é claro com as ideias e linhas gerais do movimento. Buscaremos apresentar a seguir algumas maneiras com que esta arte tem sido apresentada à sociedade em geral, e também apresentaremos um dos muitos (e importantes) resultados que o movimento conquistou junto ao Estado. Estamos falando de um projeto de incentivo ao artista da periferia, o Programa de Valorização das Iniciativas Culturais - VAI.

### 3.3.1 Canais de comunicação do Hip Hop

Primeiramente, há a necessidade de trazermos algumas informações sobre como o Hip Hop tem se difundido mundo afora. Essa questão é capaz de produzir diversas respostas diferentes, pois já sabemos, por exemplo, que as rádios comunitárias foram por muito tempo o único de meio de apresentação dos raps que estavam sendo produzidos no país.

Sabemos também que, com relação ao grafite e ao break, estes podem facilmente ser vistos quando percorremos a cidade, obviamente é mais fácil encontrar desenhos nas paredes (habitat natural dos grafites) e participar de rodas de dança nas estações de metrô e nas praças das cidades. Estas artes inseridas no Hip Hop são mais fáceis de encontrar, pois não dependem de um canal de comunicação fixo, como é o caso do rádio.

Mas a questão a ser colocada aqui versa sobre a maneira com que estes encontros acontecem. Conforme discutimos anteriormente, sabemos que o movimento utilizou diversas ferramentas tecnológicas para se estabelecer no Brasil, como foi o caso do rap. Mas neste momento, a intenção é saber quais os mecanismos utilizados pelos artistas do Hip Hop para organizar seus eventos, disseminar informações, discutir questões, enfim, discutiremos sobre as maneiras que Hip Hop tem de se estruturar atualmente.

Utilizarei como base para este pensamento um artigo de Emika Takaki e Glauci Coelho, onde estas, brilhantemente, trataram de mapear algumas das conexões que o Hip Hop estabeleceu na cidade do Rio de Janeiro, considerando-se o período de 2008 a 2010. Este artigo nos interessa por conta da realidade atual do Hip Hop, que podemos considerar ser a mesma da época de publicação do citado trabalho, tanto com relação às conexões estabelecidas, como também pelo fato de que o Hip Hop atua praticamente da mesma maneira em diversas regiões do país.

Neste artigo, além da conexão feita pelas autoras entre a cultura Hip Hop e os entendimentos de Canclini sobre Hibridismo Cultural, é apresentada uma resposta à questão colocada anteriormente à respeito dos canais de comunicação utilizados pelos membros do movimento e quais os objetivos principais das redes estabelecidas. Para as autoras, o Hip Hop, pela sua característica de fácil de hibridação, acaba por se misturando ao meio de diversas

maneiras, pois “possui um caráter rizomático, pois não precisa de um ponto fixo de encontro e é conectável virtualmente (podendo materializar-se em qualquer ponto da cidade)”. (TAKAKI; COELHO, 2010, p. 04).

Ora, considerando-se então estas qualidades que o movimento possui e que foram evidenciadas pelas autoras, é possível verificar que a cultura Hip Hop, por suas peculiaridades, pode ser estudada sobre alguns outros ângulos que não aqueles apresentados neste trabalho. O artigo em questão utiliza em diversos momentos o entendimento que Haesbaert nos apresentou sobre territórios e multiterritorialidade, que em síntese, significa que o Hip Hop possui características que o permitem se enquadrar em diversos locais da sociedade, conectados ou não por algum motivo ou rede. (TAKAKI; COELHO, 2010).

A partir desta descrição sobre o movimento, um mapeamento destas conexões é realizado pelas autoras através de estudos sobre redes sociais e comunidades virtuais das quais os assuntos predominantes giram em torno do Hip Hop. O resultado deste mapeamento indica que, logo após a disseminação do movimento nas ruas, o Hip Hop tem sido apresentado e seus conhecimentos distribuídos em meio eletrônico, com grande parte deste conhecimento sendo divulgado em redes sociais e comunidades virtuais específicas sobre o movimento.

Diversos sites foram pesquisados, em caráter apenas exploratório segundo as autoras, e desta pesquisa, pôde ser percebido que dois temas dividem a atenção daqueles que publicam constantemente. Um dos temas é a preocupação dos escritores em transmitir à comunidade a importância de se engajar politicamente sobre os assuntos inerentes à periferia, atividade esta que o Hip Hop procura desenvolver desde sua criação. O segundo tema com maior incidência é a divulgação de eventos relacionados ao Hip Hop justamente para que estes assuntos do primeiro tema sejam discutidos também pessoalmente e também a divulgação das artes produzidas pelo movimento.

...identificamos que estas redes sociais virtuais são caracterizadas por um sentimento de pertencimento, senso comum e forte interação social. Estas comunidades virtuais são formalizadas através de um discurso político e ideológico, com forte engajamento social a atuação comunitária... Neste sentido, destacamos a atuação das redes virtuais do *hip hop* como um território de resistência, que recria espaços de coexistência na cidade. Pode-se dizer que o cunho ideológico desse movimento é materializado através do protesto e

reivindica a presença da periferia urbana como ator social ativo, não sujeito à cultura do outro, mas atuante no processo de formação da sociedade. (TAKAKI; COELHO, 2010, p. 01).

Com este mapeamento das atividades de diversos membros do Hip Hop no Rio de Janeiro, ficou claro para as autoras que o movimento, apesar de necessitar sempre de um espaço físico para ser apresentado ao público, não pertence necessariamente apenas a um único território ou seja, não pertence apenas aos locais realmente físicos. O Hip Hop cria toda uma cadeia de relacionamentos em volta de si e de seus eventos, discussões e expressões artísticas.

Também foi observado que, por conta desta cadeia criada, o movimento é capaz de abranger muito mais locais da cidade, pois ao se estruturar nas redes virtuais, acaba por juntar pessoas de diferentes localidades em um mesmo ponto, que pode ser entendido como um mesmo local de interesse cultural comum. (TAKAKI; COELHO, 2010). E por fim, conforme indicamos anteriormente, esta é uma situação que não é exclusiva desta cidade em questão, caracterizando mais uma vez a pluralidade e multiterritorialidade do movimento.

### **3.3.2 Projeto VAI – Apoio à cultura da periferia**

Concluindo nossos estudos, apresentaremos um dos resultados obtidos não só pelo movimento Hip Hop junto à sociedade, mas por todos aqueles que trabalham e buscam melhores condições e oportunidades aos que moram nas periferias. Desde que foi criado, o Hip Hop cresceu e passou a ser conhecido mundialmente, teve e continua tendo altos e baixos desde sua criação, e hoje em dia pode ser considerado uma manifestação cultural bem organizada.

Com o engajamento que os integrantes desta cultura sempre tiveram, mas que pouquíssimos colocavam em prática, pôde ser percebido que o Hip Hop buscou intervenções sociais junto ao Estado, uma vez que desde sua criação, o movimento sempre foi tido como uma manifestação da periferia. Dessa forma, algumas medidas intervencionistas têm sido verificadas por parte do Estado, principalmente com a intenção de valorizar os potenciais artísticos daqueles que vivem na periferia.

Durante anos, diversos projetos sócio culturais foram estabelecidos com esta mesma intenção de valorizar as iniciativas culturais locais, como é o caso do Hip Hop. Um decreto da cidade de São Paulo, vinculado à Secretaria da Cultura, determinou a criação do projeto que

será nosso assunto principalmente por atender esta necessidade das regiões periféricas da região metrópole mais bem povoada do país, o que por consequência faz com que esta seja talvez uma das regiões com maior índice de pluralidade cultural do Brasil. O projeto aqui mencionado é o Programa de Valorização de Iniciativas Culturais, conhecido popularmente como VAI.

O Programa foi criado pelo Decreto Nº 43.823, de 18 de Setembro de 2003, e tem por objetivo principal subsidiar pequenos projetos de artistas das regiões mais pobres da cidade de São Paulo que não possuem condições financeiras de produzir e divulgar seus trabalhos artísticos, seja qual for a modalidade de arte em questão. Inicialmente, o Programa subsidiava os projetos aprovados conforme Edital publicado anualmente, com o valor limite de R\$ 15.000,00 por projeto. Atualmente, com a evolução do Programa, o Edital divide os projetos em duas categorias, sendo elas a VAI I e VAI II, a primeira com subsídio de até R\$ 30.000,00 e a segunda alcançando os R\$ 60.000,00.

Obviamente que, por conta da alta complexidade do programa, e das cifras elevadas que estão envolvidas, o Programa VAI possui critérios de seleção rigorosos, e também critérios de acompanhamento da execução dos projetos muito bem definidos. Por ser um Programa que utiliza recursos financeiros do próprio município, também há a necessidade de um rigoroso sistema de prestação de contas, para que todos os custos com a execução dos projetos fique registrada e passível de consulta das autoridades competentes a qualquer momento par fins de auditoria e afins.

Nesta década de atuação, o Programa atendeu diversos projetos interessantes de artistas das periferias de São Paulo, em uma diversificação interessantíssima de modalidades artísticas. No ano de 2014, foram aprovados cerca de 238 projetos, dos quais praticamente todos já estão em andamento com o apoio do Programa. Em breve consulta ao site do VAI, é possível visualizar todos os projetos aprovados neste ano, sendo que destes 238, no mínimo 24 estão relacionados diretamente ao Hip Hop, constatação essa que corrobora nossa opinião de que o movimento continua pertencendo à parcelas menos abastadas das cidades, mas que tem alcançado posições cada vez mais centrais na sociedade.

Este tipo de intervenção do Estado foi, à sua época, considerado tão inovador, que o Programa VAI é tido como o grande modelo de incentivo à cultura popular que vivia escondida



nos guetos de São Paulo (S. M. C.; PEREIRA, 2012). Após mais de 10 anos de desenvolvimento junto à sociedade, o Programa adquiriu notória responsabilidade junto às partes envolvidas, porém, seu sucesso e o conseqüente sucesso daqueles que foram subsidiados pelo VAI acabou por elevar também o status do próprio Programa, que hoje é reconhecido internacionalmente pela sua competência junto ao apoio das manifestações populares.

O VAI destaca-se nesse contexto por navegar contra essa corrente e apostar justamente na produção artístico-cultural que já é realizada há tempos nas periferias da cidade. Dessa maneira, a virtude do programa consiste em não se propor a “tentar levar cultura para a juventude da periferia”, mas em ter como objetivo potencializar produções culturais já existentes e incentivar novas propostas. A cena cultural nas periferias paulistanas já era bastante ativa antes do surgimento do VAI, e grande parte de seus beneficiários já realizavam alguma atividade cultural antes de ser contemplada por um de seus editais. (S. M. C.; PEREIRA, 2012, p. 128).

O desenvolvimento de programas sociais como o VAI dá origem à novas oportunidades à periferia, para que seus habitantes aproveitem a oferta cultural que está disponível na região ou até longe, mas que com o apoio do governo acabou se multiplicando. Iniciativas como esta também auxiliam na interligação entre as regiões de uma cidade, com a criação de redes, que conforme abordamos anteriormente, são as responsáveis por unir pessoas de universos diferentes em um mesmo território, promovendo então a troca de diversos tipos de experiências, entre elas as trocas culturais.

É possível então, com toda esta apresentação do Programa VAI, promover algumas conexões entre este e os conceitos que abordamos anteriormente. A primeira conexão pode ser vista entre a vinda do movimento Hip Hop ao Brasil e a capacidade do Programa em criar circuitos culturais com seus projetos. Ora, se à sua época o Hip Hop era principal responsável pela interligação das regiões de São Paulo, visto que a maioria dos eventos eram realizados na praças centrais da cidade (S. M. C.; LEITE, 2012), o VAI realiza esta conexão com os diversos projetos que apoia na cidade inteira, não havendo a necessidade inicial de contato pessoal entre as partes, uma vez que, como já vimos, é possível que tais circuitos sejam criados através da internet.

Outra conexão que pode ser percebida é a possibilidade que o VAI apresenta de hibridismo cultural por conta dos diversos eventos que recebem seu apoio. Diversos projetos

aprovados pelo Programa desenvolvem apresentações, encontros, oficinas, saraus, palestras, entre diversas outras manifestações que são altamente vulneráveis (pensando em um bom sentido para esta palavra) à outras manifestações, aumentando a possibilidade de criação de pequenas e novas ocorrências de hibridismo que podem ser exploradas gradativamente. Neste sentido, Alexandre Pereira nos diz:

Por fim, outra questão relevante está na constatação de que a maioria dos beneficiários e seus grupos articula-se com outros grupos e ações culturais, confirmando assim a riqueza e a diversidade das trocas mais amplas entre os diversos atores sociais desse circuito. Muitas vezes, inclusive, com ricas misturas de linguagens e influências... Cria-se, assim, um movimento que pensa a importância das especificidades de cada bairro, mas ao mesmo tempo pensa a articulação do bairro com outros da cidade, que leva à reflexão sobre uma proposta de entender a periferia de São Paulo de uma forma mais conectada entre si. Isso demonstra que essa periferia, onde, ou com a qual, o VAI prioritariamente atua, pode ser, ao mesmo tempo, múltipla e una. (S. M. C.; PEREIRA, 2012, p. 139).

Para concluir nosso trabalho, indicamos uma última conexão que pode ser percebida entre os conceitos aqui apresentados. Como pôde ser verificado, o Programa VAI atende às necessidades dos jovens de classe baixa que buscam alguma maneira de apresentar seus dons artísticos, seja qual for o talento. É perceptível então a influência positiva que o Programa exerce sobre estes jovens, que ao invés de escolherem um caminho incerto, que na maioria das vezes acaba sendo o crime, acabam por escolher outra via de sobrevivência.

Segundo alguns dos gestores do VAI, também é claramente perceptível que a rede estabelecida pelo Programa se confunde, em muitos casos, com a rede anteriormente estabelecida pelos grupos e artistas do Hip Hop. É de se entender tal situação, pois muitos dos que pleiteiam subsídios junto ao Programa tem certa afinidade com os conceitos do grupo, ideias dos membros, etc. Esta relação fica mais estreita quando verificamos que a maioria dos projetos aprovados pelo VAI envolvem algum (ou mais de um) dos pilares do Hip Hop, pois muitos projetos referem-se ao *break* dance, ao *grafite* ou ao rap.

Embora seja possível identificar projetos centrados numa linguagem considerada predominante, percebe-se, na prática, que tem sido cada vez mais comum a mistura de diferentes linguagens. Nesses casos, as ações culturais propostas configuram-se na forma de um mosaico em que se articulam, no próprio desenvolvimento do projeto, a música, o audiovisual, o teatro, as

culturas tradicionais, as artes visuais, a dança, entre outras. (S. M. C., 2012, p. 36).

Esta situação é umas das boas consequências que os anteriores ao Hip Hop tanto batalharam para conquistar junto à sociedade, e que muitos infelizmente não viveram para presenciar. O crescimento e organização do Hip Hop cresceram ao longo destas décadas, e junto com eles a vontade e o interesse de seus membros em trazer soluções para sua população, que tanto sofre com a realidade do dia a dia.

De certa maneira, o Programa Vai, assim como o Hip Hop, representa o progresso de uma sociedade que aos poucos conhece melhor suas semelhanças e passa a trabalhar suas diferenças, sempre à favor do desenvolvimento igualitário e eficiente. Obviamente ainda há muito a ser feito pelas culturas populares do Brasil, mas o Hip Hop e o VAI mostram que, com a valorização destas culturas, é possível resolver problemas antigos que pareciam não ter solução viável. O Hip Hop com seus quatro elementos é capaz de transmitir não só informação e conhecimento, articulando redes sociais on line e off line, mas é também fonte de inspiração e esperança para os que vivem dele e para os que o admiram.

#### 4. Referências Bibliográficas

1. ALMEIDA, Marco Antônio de. Informação e Mediações: Considerações em torno de Latour e Becker. In: SEGUNDO, José Eduardo Santarém; SILVA, Marcia Regina da; MOSTAFA, Solange Puntel. **Os pensadores e a Ciência da Informação**. Rio de Janeiro: E-papers, 2012. p. 85-100.
2. ARAUJO, Marianna. **Hip-hop**: uma batida contra-hegemônica na periferia da sociedade global. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2008/resumos/R3-0870-1.pdf>>. Acesso em: 29 jun. 2014.
3. CANCLINI, Néstor García. **Cultura Híbridas**: Estratégias para entrar e sair da modernidade. 4. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003. 385 p.
4. CARDOSO, João Batista. Hibridismo Cultural na América Latina. **Itinerários**, Araraquara, n. 27, p.79-90, jul. 2008. Semestral. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/1127/914>>. Acesso em: 11 nov. 2014.
5. DAYRELL, Juarez. **A música entra em cena: O Rap e o Funk na socialização da juventude em Belo Horizonte**. Belo Horizonte: UFMG, 2005. 303 p.
6. FOCHI, Marcos Alexandre Bazeia. **Hip Hop brasileiro**: Tribo urbana ou movimento social? FACOM, Rio de Janeiro, v.17, n.1, p.61-69, 2007. Disponível em: <[http://www.faap.br/revista\\_faap/revista\\_facom/facom\\_17/fochi.pdf](http://www.faap.br/revista_faap/revista_facom/facom_17/fochi.pdf)>. Acesso: 21 mar 2014.
7. GALVÃO, Tatiana Verônica Bezerra. **Comunicação, Política e Juventude**: ‘Marginais Midiáticos’ do Hip hop. 2009. 136 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Programa de Pós-graduação em Comunicação, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009. Disponível em: <[http://www.pos.eco.ufrj.br/publicacoes/mestrado/disserta\\_tgalvao\\_2009.zip](http://www.pos.eco.ufrj.br/publicacoes/mestrado/disserta_tgalvao_2009.zip)>. Acesso em: 10 nov. 2014.
8. GEORGE, Nelson. **Thriller**: A vida e a música de Michael Jackson. Rio de Janeiro: Zahar, 2011. Traduzido por Alexandre Martins. Disponível em: <<http://books.google.com.br/books?id=7KXDhBW0R4kC&printsec=frontcover&dq=michael+jackson&hl=ptBR&sa=X&ei=rbwU5LPBibnsAS2w4KYAQ&ved=0CB4Q6AEwAA#v=onepage&q=michael+jackson&f=false>>. Acesso em: 25 abr. 2014.
9. GRECCO, Anderson da Costa e Silva. **Racionais Mc's**: música, mídia e crítica social em São Paulo. 2007. 196 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de História, Departamento de História Social, PUC, São Paulo, 2007. Disponível em:

<[http://www.sapientia.pucsp.br/tde\\_busca/arquivo.php?codArquivo=5426](http://www.sapientia.pucsp.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=5426)>. Acesso em: 17 nov. 2013.

10. HALL, Stuart. **A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo**. Educação & Realidade, Porto Alegre, v. 22, n°2, p. 15-46, jul./dez. 1997.

11. HERSCHMANN, M.; GALVÃO, T.. Algumas considerações sobre a cultura hip hop no Brasil hoje. In: Silvia H. S. Borelli; João Freire Filho. (Org.). **Culturas juvenis no século XXI**. 1ed.São Paulo: EDUC, 2008, v. 1, p. 195-210.

12. LEITE, Antônio Eleilson. O Programa VAI e a cena cultura da periferia paulistana. In: SÃO PAULO, Secretaria Municipal de Cultura. **Via Vai: Percepções e caminhos percorridos**. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 2012. p. 115-125.

13. MACEDO, Iolanda. **O discurso musical Rap: expressão local de um fenômeno mundial e sua interface com a educação**. 2010. 230 f. Tese (Doutorado) - Curso de Educação, Departamento de Estado, Sociedade e Educação, UNIOESTE, Cascavel - PR, 2010. Disponível em: <[http://tede.unioeste.br/tede//tde\\_busca/arquivo.php?codArquivo=571](http://tede.unioeste.br/tede//tde_busca/arquivo.php?codArquivo=571)>. Acesso em: 17 nov. 2013.

14. MAGNANI, José Guilherme Cantor. De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 17, n. 49, p.11-29, jun. 2002. Quadrimestral. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbcsoc/v17n49/a02v1749.pdf>>. Acesso em: 20 ago. 2014.

15. PACHECO, Santos. **História dos Panteras Negras**. Disponível em: <[http://www.dopropriobolso.com.br/index.php?option=com\\_content&view=article&id=1328:historia-dos-panteras-negras&catid=42:politica-geral-e-analises](http://www.dopropriobolso.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=1328:historia-dos-panteras-negras&catid=42:politica-geral-e-analises)>. Acesso em 13 mai. 2014.

16. PEREIRA, Alexandre Barbosa. O Programa VAI às periferias: Jovens e ações culturais na cidade de São Paulo. In: SÃO PAULO, Secretaria Municipal de Cultura. **Via Vai: Percepções e caminhos percorridos**. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 2012. p. 127-140.

17. PIMENTEL, Spency Kmitta. **O Livro Vermelho do Hip Hop**. 1999. 29 f. TCC (Graduação) - Curso de Com. Social Com Habilitação em Jornalismo, USP, São Paulo, 1999. Disponível em: <<http://www.literarua.com.br/morto/gratuito/OLivroVermelhodoHipHop.PDF>>. Acesso em: 29 jun. 2014.

18. ROCHA, Janaina; DOMENICH, Mirella; CASSEANO, Patrícia. **Hip Hop: A periferia grita**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2001. 157 p. Disponível em: <[http://www.fpabramo.org.br/uploads/hip\\_hop.pdf](http://www.fpabramo.org.br/uploads/hip_hop.pdf)>. Acesso em: 29 jun. 2014.

19. SANTOS, João de Deus dos. Educação & Realidade. **Revista Brasileira de Educação**, Rio de Janeiro, n. 23, Ago. 2003. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1413-24782003000200013&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-24782003000200013&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em: 27 ago. 2014.
20. SÃO PAULO, Secretaria Municipal de Cultura. **Via Vai: Percepções e caminhos percorridos**. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 2012. 152 f.
21. SILVA, Rogério de Souza. **A periferia pede passagem: trajetória social e intelectual de Mano Brown**. 2012. 302 f. Tese (Doutorado) - Tese Apresentada Ao Programa de Pós-graduação em Sociologia, do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Unicamp, Campinas, 2012. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?down=000879867>>. Acesso em: 15 abr. 2014.
22. SOUSA, Leila Lima de. **O processo de hibridação cultural: prós e contras**. Revista Temática, João Pessoa, v. 03, p.01-08, mar. 2013. Mensal. Disponível em: <[http://www.insite.pro.br/2013/Janeiro/processo\\_hibridacao\\_cultural.pdf](http://www.insite.pro.br/2013/Janeiro/processo_hibridacao_cultural.pdf)>. Acesso em: 27 ago. 2014.
23. SOUSA, Rafael Lopes de. **O movimento Hip Hop: A anti-cordialidade da “República dos Manos” e a Estética da Violência**. 2009. 236 f. Tese (Doutorado) - Curso de Programa de Pós-graduação: História, Unicamp, Campinas, 2009. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?down=000471677>>. Acesso em: 11 mar. 2014.
24. TAKAKI, E.; COELHO, G. Multiterritorialidade, Cultura e Redes Sociais: Espacialidades híbridas, práticas do movimento Hip Hop no rio de Janeiro. V!RUS, São Carlos, n. 4, dez. 2010. Disponível em: <<http://www.nomads.usp.br/virus/virus04/?sec=4&item=3&lang=pt>>. Acesso em: 10 nov. 2014.