

Comunicação e Hip Hop no Cone Sul Americano: surgimento e tradução cultural brasileira

An undisciplined approach to the epistemology of communication

Thífani Postali

thifanipostali@hotmail.com.

Universidade de Sorocaba, São Paulo, SP, Brasil

RESUMO

Apresentando a história do Hip Hop originada nos Estados Unidos, o trabalho investiga a manifestação cultural e o processo de tradução exercido pelos grupos marginalizados brasileiros. O estudo também busca considerar o modo como as mídias norte-americana e brasileira procuraram, desde o início do Hip Hop, apresentá-lo como uma manifestação oriunda dos indivíduos ameaçadores da ordem social. O conteúdo se apóia nas contribuições da Escola de Chicago e da Folkcomunicação que fornecem considerações pertinentes para se pensar a prática cultural dos indivíduos marginalizados. Utilizamos o conceito de marginal proposto por Robert Park e Luiz Beltrão, cujo significado consiste na capacidade de um indivíduo ou grupo assimilar e trabalhar diferentes códigos culturais, pelo fato de conviver com duas ou mais etnias. No caso, o artigo se refere aos grupos afrodescendentes situados no Continente Americano que, desde o sistema escravocrata, encontram-se - em maioria - sob a condição de dominados.

Palavras chave: hip hop; comunicação; cultura; música; tradução

RESUMEN

Presentando la historia del Hip Hop nacida en los Estados Unidos, la reflexión nuestra, la manifestación cultural y el proceso de traducción ejercido por los grupos marginales brasileiros. El estudio también busca considerar como los medios de norte-america y de Brasil buscan, desde el inicio del Hip Hop, mostrarlo como una manifestación oriunda de los individuos amenazadores del orden social. El contenido se apoya en las contribuciones de la Escuela de Chicago y de la Folkcomunicação que proporcionan consideraciones pertinentes para que se piense en la practica cultural de los individuos marginales. Utilizamos un concepto de marginal propuesto por Robert Park y Luiz Beltrão, cuyo significado consiste en la capacidad de un individuo o grupo asimilar y trabajar diferentes códigos culturales, por el hecho de convivir con una o mas etnias. En este caso, el articulo se refiere a los grupos afro descendientes situados en el Continente Americano, que desde el sistema de esclavitud se encuentran en mayoría sobre la condición de dominados.

Palabras claves: hip hop; comunicación; cultura; música; traducción.

O surgimento do Hip Hop

[...] a vida cultural, sobretudo no Ocidente e também em outras partes, tem sido transformada em nossa época pelas vozes das margens.

Stuart Hall

Em meados de 1970, as cidades localizadas no norte dos Estados Unidos receberam inúmeros grupos de imigrantes - em maioria, jamaicanos e porto-riquenhos -, fugidos dos problemas econômicos e políticos que enfrentavam as ilhas caribenhas. Esses indivíduos buscaram asilo, especialmente, nos guetos de Nova York que já abrigavam muitas famílias afro-estadunidenses, cuja história de vida, se baseava na luta contra a segregação social existida no país.

Nesse encontro, a população jamaicana ofereceu aos grupos marginalizados uma nova forma de contestar o sistema social que também descontentava a população local. O jamaicano Kool-Herc e seu parceiro Grand Master Flash, originário de Barbados, foram os primeiros responsáveis pela prática musical¹ nos Estados Unidos. No bairro de Bronx - NY, os disc-jóqueis (DJs) organizaram festas onde

trabalhavam a música com técnicas como os *sounds systems*, mixadores - aparelhos que unem os toca-discos e sincronizam os vinis - e o *scratch*, movimento de discos no sentido anti-horário, que produz um som arranhado. Aperfeiçoando-se, os DJs acrescentaram a *sampleagem*, técnica caracterizada pela inserção de recortes de músicas populares e sons diversos, geralmente retratando a agitação urbana como ruídos de carros, de sirenes, helicópteros, tiros, vidros quebrados, entre outros.

A música de Kool-Herc e Grand Master Flash contagiou o público que desenvolveu maneiras diferenciadas de dançar. Durante as apresentações, os DJs falavam de acordo com o ritmo da música e ofereciam o microfone para os dançarinos participarem dos discursos. Eles, por sua vez, procuravam organizar frases rimadas relatando o cotidiano do Bronx. O modo de criar rimas improvisadas, acompanhadas de um som, foi denominado *freestyle* e passou a ser uma das principais características da cultura musical que surgia nos Estados Unidos.

Juntando-se e desenvolvendo-se em meio aos elementos culturais norte-americanos, a música jamaicana foi se transformando no que hoje é conhecido como Rap - *rythm and poetry*, ou seja, ritmo e poesia. Essa prática musical é caracterizada pela improvisação poética sobre uma batida musical rápida, acompanhada - ou não, pelo som eletrônico, o que faz da expressão oral o elemento

mais importante da música. Segundo Kellner (1995, p. 232), "trata-se de uma forma que combina tradições orais afro-americanas com sofisticadas modalidades tecnológicas de reprodução de som". Os responsáveis pelo texto são conhecidos como mestres de cerimônia ou controladores de microfones. Mencionados popularmente como MC's, eles possuem as mesmas características que os *toasters* jamaicanos, ao passo que discursam sobre as questões que envolvem a situação social dos grupos marginalizados. Com relação ao Rap, Kellner ressalta que a prática é um "veículo de expressão de vozes bem específicas, que ficaram fora da cultura prevalecente e a preocupação de seus praticantes é dizer quem são, de onde vêm e o que têm em mente" (1995, p. 233).

O Hip Hop nasceu das festas organizadas por Kool-Herc e Grand Master Flash, mas não foram os DJs os responsáveis pelo surgimento do movimento, e sim o afro-estadunidense Donovan. Freqüentador das festas organizadas pelos DJs, Donovan trocou sua gangue pela arte de rua e seu nome por África Bambaataa. Richard (2005) ressalta que o termo Hip Hop possui definições divergentes, no entanto, a acepção mais usual é que significa "saltar movimentando os quadris" - "*to hip*" "*to hip*". Rocha, Domenich e Casseano (2001) esclarecem que o termo foi criando em 1968 por África Bambaataa na ocasião de nomear os encontros promovidos em parceria com Kool-Herc e Grand Master Flash. Nesses encontros,

¹ A raiz do Hip Hop provém da Jamaica. Richard (2005) ressalta que na década de 1960, a população carente jamaicana passou a utilizar a música como meio de expressão contra o sistema local. Essa música é composta pelos *toasters* - responsáveis pelos discursos - e pelo acompanhamento do *sound systems*, aparelhos de reprodução de áudio, caracterizados pela potência das caixas de som.

primeiramente reuniam-se DJs, dançarinos de Break e MC`s.

Segundo Leal (2007), em 1973, Bambaataa fundou a *Universal Zulu Nation*, uma organização não-governamental que teve como lema a frase “Paz, Amor, União e Diversão”. Nessa organização - ainda existente -, Bambaataa reuniu DJs, dançarinos, MC`s e grafiteiros, além de promover palestras sobre diversos temas como matemática, economia, prevenção de doenças, entre outros.

Não existe uma data específica para o surgimento do Hip Hop, todavia, o site oficial da *Universal Zulu Nation* esclarece que o aparecimento do movimento está ligado à organização de Bambaataa que, por sua vez, elegeu o dia 12 de novembro de 1974 – um ano após a fundação da *Universal Zulu Nation* - como o aniversário oficial do Hip Hop. Isso explica ele ser um movimento cultural formado por diferentes elementos artísticos e não só por um gênero musical, como é frequentemente confundido². Os principais elementos que o compõe são: DJ, grafite, rap e break. No entanto, Bambaataa (2010) esclarece que a dança não se restringe ao break incluindo também outras modalidades. De acordo com os textos disponibilizados pela *Universal Zulu Nation*, a principal preocupação dos idealizadores do Hip

Hop é a de que o público não tenha domínio sobre o verdadeiro propósito do movimento, pelo fato de alguns *rappers* utilizarem a música para divulgar o que Bambaataa chama de “negatividade”. Para tanto, o fundador do movimento incluiu o quinto elemento do Hip Hop, ao qual se refere como “conhecimento”. Segundo a *Universal Zulu Nation*, o quinto elemento consiste em esclarecer as pessoas sobre a história e os elementos fundamentais da verdadeira cultura do movimento. Bambaataa (2010) esclarece que Hip Hop foi criado para difundir temas como a paz, o amor, a união e a diversão, a fim de afastar as pessoas dos problemas que assolavam as ruas, como a violência e as drogas.

O Hip Hop possui, pelo menos, cinco elementos básicos podendo incluir outros que dialogam com o seu contexto, como é o caso do beat box, um tipo de percussão vocal que consiste na simulação de sons de bateria, efeitos eletrônicos, instrumentos de sopro e outros, utilizando apenas técnicas com a voz, a boca e a cavidade nasal. Posto assim, o movimento vale-se de diversos elementos que se combinam a fim de disseminar ideias.

Das danças do Hip Hop, a mais reconhecida é a *breaking*, a qual Leal (2007) afirma ter surgido das festas realizadas no bairro do Bronx. Segundo o autor, o DJ jamaicano Kool Herc as batizou de *breaking* pelo fato de elas serem intensificadas durante as longas pausas realizadas com sons eletrônicos, denominados

breakbeats. As coreografias da dança se baseiam em movimentos que imitam a violência causada pelas guerras, no caso, a Guerra do Vietnã. Rocha, Domenich e Casseano (2001) esclarecem que os passos se fundamentam na imitação de soldados feridos ou mutilados, bem como as armas utilizadas na guerra.

Outro elemento fundamental do movimento é o grafite. Iniciado com a forma de pichação (tag), desenvolveu-se através do aperfeiçoamento dos praticantes que, a fim de produzir imagens diferenciadas - tais como letras grandes e pintadas -, adaptaram as latas de tinta spray para obter maior fluxo de tinta. Essa prática possibilitou aos grafiteiros outra maneira de retratar o cotidiano dos territórios marginalizados norte-americanos.

Todavia, quando se trata de grafite e breaking, a resistência não parece ser tão frequente quanto à apresentada na música do Hip Hop. Para muitos membros do movimento, o motivo deles serem menos combativos que o Rap, dá-se pelo fato de que a música possibilita maior abertura para disseminar ideias. Isso porque, a prática musical envolve o discurso, a gesticulação, a imagem e a expressão, considerados fatores importantes para o processo de comunicação. Beltrão (1977) defende que a combinação de diferentes mecanismos de comunicação, torna a mensagem mais clara e efetiva.

O DJ Johnny reforça que o Rap é o elemento do Hip Hop de maior relevância:

² Segundo dados da *Universal Zulu Nation*, a partir dos anos 1980 em diante, a indústria de Rap e os meios de comunicação têm tornado a expressão “Hip Hop” e “Rap” sinônimos, omitindo os outros elementos incluídos na cultura.

“o rap passou a ter mais destaque, eu acho, pela própria forma de expressar. O rap, ele tem a voz! Ele tem a música a serviço dele! Ele entra na sua casa sem pedir licença, coisa que as outras práticas do hip-hop não têm. São artes caladas!” (apud LEAL, 2007, p.156).

Apesar da generalização de Johnny, concordamos com a colocação quanto à facilidade ao acesso da música acrescentando que, dos elementos do Hip Hop, ela pode possuir o processo de comunicação mais efetivo. Certamente, como McLuhan (2001) sustenta, a palavra falada é imediata e possui melhor comunicação quando comparada as outras formas de comunicar. Para Kellner (1995, p. 232) “a afetividade do rap, os prazeres que produz e seus efeitos somáticos, relacionam-se então à conjunção de voz, música, espetáculo *performance* e participação”. É a partir dessas considerações que tomaremos a musicalidade do movimento como objeto de estudo.

O significado do Hip Hop

O Hip Hop foi criado por jovens negros urbanos e talentosos nos Estados Unidos, que fundiram formas musicais do Novo Mundo africano e os estilos retóricos com as novas tecnologias pós-modernas. Assim como os spirituals, blues e jazz – as maiores formas de arte que emergiram dos Estados Unidos –, a música Hip Hop expressou e representou a parrhesia socrática (discurso ousado, franco e simples diante da moralidade convencional e do poder fortificado).

Cornel West

Kellner assimila a disseminação do Rap à década de 1980. O autor esclarece que, apesar de haver *rappers* pelo menos uma década antes dessa, as condições sociais em que as populações marginais norte-americanas se encontravam a partir de 1980, fizeram com que o movimento se tornasse essencial para esses grupos, ao mesmo tempo em que se popularizava. Segundo Kellner, “a década de 1980 foi um período de declínio das condições de vida e das expectativas dos negros, durante os governos conservadores que transferiram a riqueza dos pobres para os ricos, fizeram cortes nos programas sociais e negligenciaram negros e pobres” (1995, p. 231).

Green ressalta que “um tema principal nas letras de rap é o de que o único meio de sobreviver é usar a cabeça, estar consciente e saber o que está acontecendo ao seu redor” (2006, p. 44). Leal (2007) reforça que, o membro do movimento precisa ter como dever, a propagação de seus conhecimentos para as demais pessoas.

Como apresentado, o Hip Hop surgiu da proposta de África Bambaataa em esclarecer a população marginal norte-americana por meio do entretenimento cultural, não possuindo apoio à criminalidade exercida nos territórios marginais. De acordo com os discursos de Bambaataa e com o conteúdo disponibilizado pela *Universal Zulu Nation*, o movimento deve ser usado como um veículo de conhecimento, sabedoria, entendimento, liberdade, justiça, igualdade, paz, união,

amor, respeito e responsabilidade através da recreação.

A proposta de Bambaataa foi a de alterar a violência física exercida pelas gangues do Bronx, para disputas intelectuais, ou seja, as gangues passaram a se enfrentar por meio de eventos organizados – ou não, onde seus representantes formados por MC`s, DJs, dançarinos e grafiteiros, se encaram através de manifestações culturais. Shusterman (2006, p. 73) sustenta que o idealismo do Hip Hop é de que a violência pode “ser canalizada em formas simbólicas e artísticas que são mais produtivas do que destrutivas em seu grande poder”. Assim, a violência transfere-se para um meio estético que ocorre através da rivalidade artística. Para o autor, a chave para se compreender o Hip Hop é que a violência se exprime em expressões poéticas, “combates simbólicos, líricos e rítmicos que não destruirão corpos, mas aguçarão a mente, animarão o espírito e criarão uma gloriosa tradição artística que pode ajudar no crescimento do orgulho cultural, perfil social e potencial econômico dos afro-americanos” (p. 73).

Kellner argumenta que “a melhor maneira de considerar o rap em si é vê-lo como um fórum cultural em que os negros urbanos podem expressar experiências, preocupações e visão política” (1995, p. 230). Para o autor, o Rap transformou-se “num poderoso veículo de expressão política, traduzindo a raiva dos negros diante da crescente opressão e da diminuição das oportunidades de progresso,

quando a simples sobrevivência passou a ser um grave problema” (p. 231).

Com relação à produção da música, Kelnner ressalta que, “enquanto alguns glorificam a vida de gângster, as drogas e as atitudes misóginas, outros contestam essas intervenções problemáticas, usando o rap para expressar valores e políticas muito diferentes” (p. 231). No caso do Hip Hop, muitos líderes se queixam que, ultimamente, o movimento está assimilado à criminalidade, ou seja, está sendo identificado como oposto à sua verdadeira proposta. Isso porque, inúmeros indivíduos se apropriaram dele para disseminar conteúdo *gangsta*³. Os temas abordados pelo estilo Gangsta Rap, em sua maioria, relatam o cotidiano das gangues norte-americanas como a violência, a relação com a polícia, o consumo de drogas ilegais, entre outras questões.

No entanto, não podemos deixar de citar que as letras também abordam o principal conceito da cultura Hip Hop, que é a crítica social, porém, a mensagem sempre remete ao mundo do crime como algo interessante e positivo, contrariando, assim, o real ideal do movimento. Como, por exemplo, Snoop Doggy Dogg (1971) representa a vida *gangsta* na música “*Vato*”⁴ (Mano). O conteúdo relata a execução de três homens pelo cantor. Durante a canção, o autor reforça que “Dogg” é a lei, que

se relaciona apenas com os “manos” que possuem armas e que é *pop star* por estar sempre nas capas de revistas.

A fim de entender a disseminação do Gangsta Rap, procuramos nos apoiar em textos e entrevistas com membros do movimento Hip Hop. Segundo relatos, a mídia é a principal difusora desse estilo de Rap. É interessante observar que, tanto as referências norte-americanas como as brasileiras, mencionam a difusão do Rap como trilha sonora de eventos proibitivos, provindos dos grupos marginalizados.

Tratando da mídia norte-americana, Shusterman (2006) acredita que ela seja a responsável pela discriminação do Hip Hop, já que se encarrega apenas de veicular a má conduta de alguns idealizadores do Gangsta Rap, além de apresentar somente a violência, quando aborda o cotidiano dos territórios marginalizados. De acordo com Shusterman (p. 69) o jornalismo apresentou a história do Rap baseada na violência, assimilando-o a fatos como o estupro no Central Park, sucedido em 1988, às revoltas ocorridas em Los Angeles, no ano de 1992, estendendo-se a atualidade. Não obstante, Herschmann (2000) relaciona a difusão do Hip Hop brasileiro aos chamados arrastões⁵, ocorridos no Rio de Janeiro, em 1992 - mesmo ano das revoltas sucedidas em Los Angeles. Segundo o autor, a forma como a

qual o jornalismo abordou os arrastões criou um clima de histeria na população, marcando a imagem estigmatizada dos jovens marginalizados do Rio de Janeiro. Herschmann ressalta que eventos como os arrastões eram frequentes nas praias cariocas, muito antes do episódio ocorrido no ano de 1992. Assim, podemos imaginar que, a sequência de imagens e trilhas sonoras selecionadas pela mídia para a veiculação, tanto nacional quanto internacional, tais como as apresentadas por Herschmann (2000, p.14): “correrias desenfreadas, brigas, gritos e confusões envolvendo jovens marginais e a polícia”, contribuíram para que se criasse uma relação entre criminalidade exacerbada e o surgimento do movimento no Brasil.

Fato curioso é que, muito pouco do que a verdadeira ideologia do Hip Hop procura difundir é apresentado pela mídia. Nos Estados Unidos, grupos como o Public Enemy e KRS-One, que procuram distribuir mensagens a partir da proposta de Bambaataa, não possuem destaque como Snoop Doggy Dogg e outros grupos e cantores de Gangsta Rap. Tal fenômeno decorre do fato que, segundo Shusterman (2006, p. 70), “as corporações há muito sabem que a violência vende; mas isso, é claro, não é apenas uma “coisa do rap”; é só lembrar dos filmes de ação e do comércio de armas”. Como exemplo das vendas, o autor apresenta inúmeros episódios em que os rappers envolvidos com a criminalidade venderam muito mais discos quando apareceram na mídia, através de matérias jornalísticas.

³ Modo de vida que desafia o sistema de forma delinquente.

⁴ Snoop Doggy Dogg. *The Blue Carpet Treatment*, 2006 – áudio.

⁵ Atos delinquentes e violentos praticados em massa, nas praias do Rio de Janeiro – Brasil.

Citando Snoop Doggy Dogg, Shusterman apresenta que o indiciamento do rapper por homicídio, ocorrido em 1993, fez com que seu álbum de estréia se esgotasse antes mesmo de ser lançado. Quanto a isso, Kellner reforça que o Rap “quanto mais ofensivo, mais comentado e consumido” (1995, p. 251). Outra questão interessante é que, segundo Ricardo Piccinato (2008), Snoop Doggy Dogg é garoto propaganda de inúmeros produtos nos EUA, tais como cervejas, telefones celulares, chicletes, roupas de marca e de um tipo de cachorro quente com o nome de “Snoop Doggs”.

O recorte que a mídia produz, tanto do cotidiano dos territórios marginalizados, quanto do conteúdo do Hip Hop, provoca a desaprovação social. Impulsionada pela mídia, a imagem do movimento passa a ser generalizada, diminuindo assim, a visibilidade do seu verdadeiro ideal. Kellner, referindo-se ao jornalismo norte-americano, ressalta que “durante os últimos meses de 1993 e do início de 1994, foram publicados literalmente centenas de artigos mensais sobre rap e violência e noite após noite viam-se ataques ao rap na televisão [...]” (1995, p. 250). Para o autor, o jornalismo produz a assimilação do Rap como o causador do aumento da violência e dos distúrbios sociais. Desta forma, apoia que os jovens afrodescendentes são, sem dúvida, o grupo mais estigmatizado da atualidade, o que é sintomático da forma como são apresentados pela mídia.

O sucesso alcançado pelo Gangsta Rap colabora para o surgimento de inúmeros grupos do estilo musical. Abordando ideias delinquentes e glorificando o poder aquisitivo em suas letras, muitos rappers também se vestem com roupas de grife ou marcas reconhecidas e apresentam-se cheios de jóias, como cordões e medalhões de ouro, anéis, cintos, brincos de diamante e, até mesmo, dentes de ouro. Aproveitando o sucesso, grandes marcas patrocinam os rappers que as incluem em suas letras. Em “*Low*”⁶, de Flo Rida e T-Pain, aparecem duas marcas de roupas, a Apple Bottom (jeans) e a Reebok (tênis). Já na letra de Jay-Z “*That’s How You Like It*”⁷, aparecem as marcas Nike (tênis) e Timberland (tênis).

A transformação de cantores de Gangsta Rap em astros da música é muito discutida por áreas do conhecimento relacionadas que procuram desvendar se o conteúdo violento e a ostentação de objetos valiosos possuem ou não o poder de influenciar jovens dos territórios marginalizados, bem como outros que se identificam com os grupos gangstas. E essa é a maior preocupação dos idealizadores do Hip Hop. Para tanto, a *Universal Zulu Nation* disponibiliza diversas mensagens contra essas atitudes, com foco nos jovens afrodescendentes.

O conflito entre o verdadeiro propósito do movimento e a predominância do estilo

gangsta na mídia, provocou o surgimento de grupos como o Public Enemy que, diferente dos idealizadores do Gangsta Rap, possuem discursos positivos e contra o sistema norte-americano, inspirados em líderes como Martin Luther King e Malcolm X e grupos ativistas como os Panteras Negras. Segundo Leal, o questionamento tornou-se fundamental na música Rap, que passou a ser vista como “uma espécie de trilha sonora de conscientização afro-americana” (2007, p. 91).

Enquanto os rappers gangstas vestem roupas de grife e jóias caras, os membros do Public Enemy, como exemplo, apresentam-se com vestimentas africanas e medalhões artesanais, geralmente com desenhos do continente africano, que são conhecidos como “zulus”. A música “*Fight the Power*”⁸ (Combata o Poder) do Public Enemy, apresenta a proposta do grupo. A canção ressalta que o importante é estar atento às informações e que os afro-americanos devem se unir e ter orgulho de sua etnia.

No início do século XXI, nomes da música pop norte-americana se apropriaram de diversos costumes da cultura Hip Hop. Músicos como Madonna, Justin Timberlake, Christina Aguilera, Jennifer Lopez, Fergie, Britney Spears, Nelly Furtado, entre outros, incorporaram em seus trabalhos os elementos do movimento, sendo os mais comuns o ritmo, a roupa

⁶ Flo Rida e T-Pain. *Low*. Áudio, 2008.

⁷ Beyoncé. *Dangerously in Love*. Áudio, 2003.

⁸ Various artists. MTV Presents Def Jam: Let the People Speak. Áudio, Def Jam, 2001.

e a dança. Parcerias com famosos nomes do Rap também se tornaram frequentes. Rappers como Snoop Doggy Dogg, Akon, Jay Z e Ludacris, são apenas alguns exemplos. Todavia, as letras abordadas pela música pop, não fazem referência a essência do movimento, tão pouco ao conteúdo gangsta. Na maioria das vezes, apresentam o tema relacionamento amoroso - dominante em muitas letras dos artistas pop citados.

O fato de os cantores e grupos de música pop buscarem referências na cultura Hip Hop funciona como uma troca. As parcerias fazem com que os rappers se tornem mais populares e alcancem outros grupos sociais, já que a música pop norte-americana é a música mais disseminada pelos veículos de comunicação de massa de inúmeros países, dentre eles, o Brasil.

A tradução brasileira do Hip Hop

Não somos nós que trazemos para o Brasil arma e munição contrabandeada; não somos nós que fazemos campanhas contra as drogas e, ao mesmo tempo, permitimos que elas entrem por nossas fronteiras. Não são de nossas comunidades que saem os governantes da nação. Pois bem: não somos culpados pela decadência desta grande nação. Jamais destruiríamos o que nos custou muito sangue e suor.
Big Richard

Por se tratar de uma manifestação que prioriza o discurso resistente frente a

sociedade segregada, o Hip Hop tornou-se exclusivo em cada lugar que o adotou como meio de comunicação. Na perspectiva de Richard (2005, p. 24) “apesar de ter sua estrutura original formada nos EUA, a cultura do Hip Hop é característica de cada nação – o movimento sempre tende a retratar a realidade local”. Leal partilha da mesma ideia do autor quando afirma que “em cada país ele adquiriu uma linguagem própria, de acordo com a realidade ali existente [...]”.

O Hip Hop chegou ao Brasil no início da década de 1980, por meio de equipes responsáveis pela organização de bailes e de poucas revistas e discos comercializados na cidade de São Paulo. O movimento começou com o encontro de jovens na Rua 24 de Maio, que se reuniam para praticar o break, fazendo da dança, o primeiro elemento exercido no Brasil.

Na medida em que o break foi se popularizando, a busca por novidades tornou-se acirrada entre os DJs que competiam para tocar sons cada vez mais diferenciados. Porém, na década de 1980, quase não havia produtos e informações referentes ao movimento. Assim, segundo Herschmann (2000), o acesso ao conteúdo norte-americano só era possível através de viagens e poucos discos e revistas importadas.

Como quase não havia informações sobre o que realmente significava o Hip Hop norte-americano, a música tornou-se a principal ponte dos brasileiros ao acesso

da cultura afro-estadunidense. Cabe lembrar que, no Brasil, até 1990, a procura da música restringia-se ao ritmo e a dança. Outra situação que também adiou a compreensão dos brasileiros, com relação a essência do Hip Hop, foi ressaltada por Herschmann (2000, p. 24): “de fato, as letras da música negra norte-americana, que fazem referência às políticas raciais e culturais, não eram por eles compreendidas”. Desta forma, os dançarinos de break apelidaram o discurso do Hip Hop como “tagarelas” (Herschmann, 2000).

Até quase o final da década de 1980, as músicas de Hip Hop, produzidas no Brasil, não possuíam discursos resistentes. Porém, com o processo de globalização, tanto o aumento das produções midiáticas acerca do Hip Hop, bem como a possibilidade dos grupos marginalizados expressarem resistência, marcaram o início do processo de tradução do Hip Hop no Brasil. Grupos e DJs como Thaíde, DJ Hum e Racionais MC's, foram os precursores dessa tradução. Thaíde e DJ Hum apresentaram uma das primeiras letras com conteúdo crítico-social. A música “Homens da Lei”⁹ chamou a atenção sobre a violência policial em São Paulo, Osasco e ABC Paulista: “[...] dar segurança não é apavorar / Agora não posso mais sair na boa / Porque ela me pára e me prende à toa / Não adianta dizer que ela está errada /

⁹ Hip Hop Cultura de Rua. Eldorado, 1993, áudio.

Pois a Lei é surda, cega e mal interpretada [...]”.

O registro do discurso marcou o início da utilização do Hip Hop como resistência perante o sistema brasileiro. A letra de “Homens da lei” apresenta o questionamento com referências ao contexto dos territórios marginalizados brasileiros. Isso porque, segundo Ricoeur, “cada sociedade retranscreve os signos transnacionais, adapta-os, os reconstrói, reinterpreta-os, reterritorializa-os, ressemantiza-os” (2004, p. 19 apud MATELART, 2005, p.98). Segundo o autor, a tradução é o pressuposto fundamental da troca entre culturas.

A tradução não se reduz a uma técnica praticada espontaneamente por viajantes, comerciantes, embaixadores, passantes, trânsfugas e, em termos profissionais, pelos tradutores e pelos intérpretes: ela constitui um paradigma para todas as trocas, não apenas de língua para língua, mas também de cultura para cultura (p. 19 apud p. 99).

A pressuposição que Matelart apresenta acerca da tradução, é que “as línguas não são estranhas umas às outras a ponto de serem intraduzíveis (2005, p. 99). Desta forma, entendemos que tanto o Hip Hop brasileiro, quanto o praticado por diversos países, são processos de traduções que envolvem, além das características básicas oferecidas pelo movimento norte-americano, como modo de se vestir, gesticular, cantar, falar e se posicionar

perante a vida social, outras específicas do contexto social local. Ortiz ressalta que a tradução é um acontecimento decorrente do processo de mundialização. Para o autor, a “mundialização é um fenômeno social total que permeia o conjunto das manifestações culturais. Para existir, ele deve se localizar, enraizar-se nas práticas cotidianas dos homens [...]” (1994, p. 30).

Segundo Orto autor, as trocas internacionais possibilitam diversidades que determinam estilos e registros particulares. Assim, a cultura mundializada “envolve certamente outras manifestações, mas, o que é mais importante, ela possui uma especificidade, fundando uma nova maneira de “estar no mundo”, estabelecendo novos valores e legitimação” (p. 33). Ortiz acrescenta que cada cultura possui seu próprio centro, podendo integrar elementos de culturas internacionais, desde que adaptados à sua rotação, ou seja, “supõe-se o contato de grupos provenientes de dois universos diferentes, e como resultado, mudanças nos padrões culturais de um ou de outro grupo” (p. 74).

Assim, as maneiras de construir o Hip Hop brasileiro se diferenciam de acordo com as possibilidades do local. O beat box - percussão vocal -, por exemplo, foi melhor explorado já que a população marginal brasileira não possui acesso facilitado aos equipamentos eletrônicos, como ocorre nos Estados Unidos. No Brasil, o custo elevado de aparatos técnicos e a impossibilidade de trabalhar como

o modelo norte-americano, provocou, de início, a utilização de aparelhos comuns de reprodução de fitas magnéticas, conhecidas popularmente como fitas cassete. O aparelho de microsystem, não só permitiu a reprodução das músicas, como a gravação delas. Em muitos casos, eram comuns as gravações de Rap envolvendo apenas o discurso acompanhado do beat box.

Diferente dos Estados Unidos, o modelo Gangsta Rap não obteve tanto sucesso no Brasil. Os rappers mais famosos do país, geralmente abordam as situações sociais e o cotidiano dos indivíduos marginais de forma crítica, a fim de alertar a população e questionar o sistema.

Referindo-se aos aspectos sociais, é possível entender que o Hip Hop brasileiro foi empregado para, além de denunciar a situação dos grupos afrodescendentes e daqueles que se identificam com o conteúdo sugerido pelo movimento, trabalhar a educação. E essa questão, apesar de sugerida por África Bamba-ataa, tão pouco se difundiu no contexto norte-americano.

O Hip Hop brasileiro tem apresentado, nos últimos anos, preocupação especial nas questões que envolvem a reeducação dos jovens marginalizados. A música “Atitude Errada”, de M.V. BILL, apresenta de forma transparente a intenção em educar: [...] Parando pra pensar botando a cabeça no lugar/ Pedindo a Deus para nos ajudar/ Sem armas, unidos, sem

violência entre nós/ Vamos ter a certeza que na luta não estamos sós/ Discussão, pancadaria não te leva a nada/ Ignorância não pára/ Tapa na cara, soco no olho, tiro no peito, sangue no chão/ Tem que ser trocado por um simples aperto de mão [...].

Em passagem pelo Brasil, no ano de 1999, para participar do Festival “DuLôco: Cultura Hip Hop em Festa”, ocorrido nas unidades do Sesc Belenzinho e Itaquera, ambos localizados na cidade de São Paulo, África Bambaataa revelou gostar muito mais do Hip Hop do Brasil e de países como Paris, Alemanha, África do Sul, entre outros, do que de seu país. Isso porque, segundo o idealizador do movimento, eles possuem expressões verdadeiras, diferente dos Estados Unidos que se distanciou das origens reivindicativas e libertárias.

Outra influência norte-americana, acerca do Hip Hop, é que, no Brasil, existem inúmeras organizações não-governamentais que, assim como a *Universal Zulu Nation*, se encarregam em oferecer conteúdos diversos para os jovens que habitam os territórios marginalizados brasileiros. Organizações como a Central Única de Favelas (CUFA) e o Movimento Enraizados, oferecem palestras sobre temas diversos, mostras, oficinas e cursos gratuitos, tanto sobre o desenvolvimento dos elementos que compreendem o Hip Hop, como capacitações profissionais diversas.

A partir das questões apresentadas, entendemos a tradução do Hip Hop como um resultado do processo de mundialização sugerido por Ortiz. O autor esclarece que “a especificidade da matriz cultural permanece enquanto diferença, atuando como filtro seletor do que é trocado. As culturas seriam assim defi-

nidas internamente, tendo a capacidade de reinterpretar os elementos estranhos, oriundos de “fora” (1994, p. 76).

O acesso às informações diversas disponibilizadas pela globalização permitiu o encontro entre culturas divergentes, ao passo que os meios de comunicação ofereceram subsídios para novas formas de práticas culturais. Martín-Barbero (2003) refere-se aos meios como mediadores vitais na constituição da experiência popular urbana. Deste modo, o Hip Hop do Brasil, do Japão, da Palestina, da África, Alemanha e inúmeros outros países que se apropriaram do movimento, possuem suas formas específicas. Tendo acesso à matriz norte-americana, cada grupo absorve aquilo que deseja ou acredita ser necessário para si. No caso do movimento Hip Hop, ele será singular na medida em que oferecer suporte para a resistência de acordo com as possibilidades de cada local, assim como ocorreu no Brasil.

Referências

Andrade, E (1999) *Rap e educação, rap é educação*. São Paulo, SP: Summus.

Beltrão, L. (1980). *Folkcomunicação: a comunicação dos marginalizados*. São Paulo: Cortez Editora.

Beltrão, L. (1971) *Comunicação e Folclore: um estudo dos agentes e dos meios populares de informação e expressão e idéias*. São Paulo, SP: Melhoramentos,.

Beltrão, L. (1977). *Teoria geral da comunicação*. Brasília: Thesaurus.

Black Sound. Disponível em: <<http://www.blacksound.com.br>>. Acesso em 29 de jan. de 2010.

Canclini, N. (2008) *Culturas Híbridas*. São Paulo, SP: Editora da Universidade de São Paulo.

CUFA – Central única de favelas. Disponível em <<http://www.cufa.com.br>>. Acesso em: 3 de mai. de 2010.

- Darby, D & Shelby, T. [ed]. (2006). *Hip Hop e Filosofia*. São Paulo, SP: Madras.
- Ehrlich, D. (Junho de 2006) Graffiti in Its Own Words Old-timers remember the golden age of the art movement that actually moved. *New York Summer Guide Magazine*. Disponível em: <<http://nymag.com/guides/summer/17406/>>. Acesso em: 7 abr. de 2010.
- Grenn, M. (2006) “Você percebe com sua mente”: conhecimento e percepção. IN: Darby, Derrick; SHELBY, Tommie. *Hip Hop e a Filosofia*. São Paulo SP: Madras, p.p. 44 -53.
- Hall, S. (2006). *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro, RJ: DP&A,.
- Herschmann, M. (2000). *O funk e o hip-hop invadem a cena*. Rio de Janeiro: UFRJ.
- Leal, Sérgio. (2007). *Acorda hip hop: despertando um movimento em transformação*. Rio de Janeiro: Aeroplano.
- Martín-Barbero, J. (2003). *Dos meios às mediações: comunicação cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: UFRJ.
- Mattelart, A & Neveu, É. (2004). *Introdução aos estudos culturais*. São Paulo: Parábola.
- Mattelart, A. (2005). *Diversidade cultural e mundialização*. São Paulo: Parábola.
- Mcluhan, M. (2001). *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Cultrix, 2001. Movimento Enraizados. Disponível em:<<http://enraizados.com.br>>. Acesso em: 3 de mai. de 2010.
- Ortiz, R. (1994). *Mundialização E Cultura*. São Paulo: Brasiliense.
- Richard, B. Hip Hop. (2005) *Consciência e Atitude*. São Paulo: Livro Pronto.
- Rocha, J., Domenich, M., Casseano, P. (2001). *Hip Hop – A periferia grita*. São Paulo: Perseu Abramo.
- Shusterman, Richard. (2006). **Estética rap: violência e a arte de ficar na real**, in: Darby, Derrick, S., Tommie. *Hip Hop e a Filosofia*. São Paulo SP: Madras, 2006, p. 66-75.
- Universal Zulu Nation. Disponível em: <<http://www.zulunation.com/>>. Acesso em: 06 de abr. 2010.