

---

## A Transposição da Cultura Hip-Hop Através das Barreiras do Tempo e do Espaço<sup>1</sup>

Luiz Eduardo NEVES<sup>2</sup>  
Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), Vitória, ES.

### RESUMO

Na África, antes da invasão dos europeus no século XVI, a expressão oral era a principal responsável pela manutenção das tradições de diversas tribos. Os Griots eram os escolhidos para guardar e, principalmente, repassar seus conhecimentos geração após geração. Em meio às idas e vindas do homem da modernidade tardia, este artigo, resultado de investigação que faz parte de uma dissertação de mestrado em desenvolvimento, analisa as características culturais e transnacionais da música negra até o hip-hop. Começa com uma pesquisa histórica sobre o descaminho da população africana no Atlântico negro, cuja trajetória levou a cultura de um povo para outras fronteiras e ao Brasil. Em seguida, considera os modos de disseminação da música e linguagem afro-americanas em todo o mundo e a influência de várias formas de mídia e tecnologia. Por fim, critica o lugar e o papel do hip-hop como expressão da juventude menos favorecida.

**PALAVRAS-CHAVE:** Cultura; hip-hop; diáspora; global; local.

### A diáspora africana no Brasil

Entre os séculos XVI e XIX, no Oceano Atlântico, era corriqueiro o trânsito de naus lotadas do produto mais rentável nos negócios ultramarinos à época: negros africanos a serem vendidos como escravos. Vale delimitar mais detalhadamente a região da África Ocidental de onde partiam, pois Jaime Pinsky (1993, p. 24) descreve o significado atribuído a Guiné no período:

(...) na época, o nome era usado de forma muito genérica e devia incluir toda a região que vai da embocadura do rio Senegal – limite da região desértica entre Senegal e Mauritânia – até o rio Orange, atual Gabão. Por isso, durante os dois primeiros séculos, quase todos os escravos eram “da Guiné”, mesmo sem sê-lo. (PINSKY, 1993, p. 24)

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GP Geografias da Comunicação, XIX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 42º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Mestrando do programa de Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Territorialidades (PÓSCOM) da UFES, e-mail: [lenscomunicacao@gmail.com](mailto:lenscomunicacao@gmail.com).

---

Durante o longo tempo no mar, os africanos, que estavam acostumados a viver com aqueles com quem compartilhavam a mesma religião, culto aos ancestrais, língua, saberes, hábitos alimentares e outros aspectos da vida, eram lançados em um mundo novo e hostil, onde a sua sobrevivência estava constantemente ameaçada.

O professor de história do Brasil da Universidade Federal de São Paulo (Unifesp), Jaime Rodrigues, acredita que essa ameaça à vida começou antes do embarque dos escravos nos navios, porque os africanos acreditavam que os brancos iriam devorá-los dentro das embarcações: “Essa travessia, na concepção deles, se fazia pela água – o que tornava o Atlântico um lugar assustador”. (RODRIGUES, 2009, p. 43)

Nos porões do Glória, um dos muitos navios negreiros que faziam a rota do tráfico entre a África e a América, amontoavam-se centenas de pessoas que foram levadas para o Valongo – nas proximidades da atual praça Mauá, na região central do Rio de Janeiro – por onde passaram cerca de um milhão de africanos para se tornarem escravos no Brasil.

Talvez por conta do escorbuto – ocasionado pela má alimentação, pela tristeza (banto) ou pela crença na morte certa – sobreviver poderia ser motivo de festa na chegada ao outro lado do oceano.

Talvez não fosse por acaso que tantos viajantes estrangeiros que visitaram os mercados de escravos brasileiros registrassem a alegria demonstrada por homens e mulheres ao desembarcar em péssimas condições físicas depois da travessia. (RODRIGUES, 2009, p. 45)

O pioneiro nesse negócio foi Portugal – nação desbravadora dos mercados marítimos de escala transnacional –, que começou a levar pessoas como mercadoria da Nigéria, Gana, Benin, Costa do Ouro, e outros lugares, para as suas colônias.

No século 16, a maioria dos escravos exportados da parte ocidental da África era de mulheres, vendidas para terras islâmicas. Um século depois, a maioria passou a ser de homens, despachados em navios de bandeira europeia para as colônias cristãs na América. Os portugueses foram os pioneiros do comércio de escravos para as Américas – já usavam os africanos em suas plantações de açúcar nas Ilhas de Cabo Verde e da Madeira – e os britânicos e outras nações de navegadores logo se juntaram a esse comércio impiedoso, mas altamente lucrativo. Uma longa faixa da costa oeste da África, indo desde o Rio Senegal até Camarões, fornecia a maioria dos trabalhadores. Nos

---

anos mais movimentados do século 18, eles eram enviados de navio pelo Atlântico na proporção de 100 mil por ano. Levados a trabalhar em plantações de açúcar, tabaco e algodão espalhadas desde a foz do Amazonas até a Jamaica e a Virgínia, nunca mais viam a terra natal. (BLAINEY, 2012, p. 249)

Outros países como a Inglaterra e França também lucraram muito através de uma das atividades mercantis mais antigas da história da humanidade, a escravidão. E, no caso da Inglaterra, Liverpool era uma ponte dos escravos africanos para suas colônias na América.

De uma forma geral, conforme o professor da Universidade Cândido Mendes do Rio de Janeiro, Joel Rufino dos Santos, “o navio negreiro faz a travessia do Atlântico e vem vender esses escravos no Brasil, em Cuba, no Haiti, no sul dos Estados Unidos, ou seja, lá aonde for” (SANTOS, 1985, p. 37).

Durante quatro séculos, foram enviadas milhões de pessoas para as Américas. Buscando um número exato, a professora do Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, Suely Robles Reis de Queiroz (1993, p. 15), encontra um consenso de que o Novo Mundo teria recebido entre sete e dez milhões de cativos durante os três séculos e meio de existência da atividade. Somente para o Brasil, Suely (1993, p. 19) estima a vinda de três milhões e meio, aproximadamente. Esse quantitativo pode ainda ser maior, pois, após a extinção do tráfico para o país instituído pela Lei datada do dia 7 de novembro de 1831, tal comércio continuou de forma ilegal durante mais vinte anos.

Darcy Ribeiro (2008, p. 102) descreve detalhadamente a procedência dos negros trazidos para o Brasil, que vieram principalmente da costa ocidental africana e se distinguem em três grandes grupos:

O primeiro, das culturas sudanesas, é representado, principalmente, pelos grupos Yoruba – chamados nagô -, pelos Dahomey – designados geralmente como gegê -, e pelos Fanti-Ashanti – conhecidos como minas, além de muitos representantes de grupos menores da Gâmbia, Serra Leoa, Costa da Malagueta e Costa do Marfim (RIBEIRO, 2008, p. 102).

A exportação de escravos foi muito lucrativa para os países europeus, principalmente para a Inglaterra. O capital possibilitou os avanços tecnológicos e a

revolução industrial, cujo sistema de *plantation*<sup>3</sup> e a mão de obra escrava não faziam mais parte. Motivo: o capitalismo impõe mercados consumidores cada vez mais amplos, e um escravo não é considerado gente, muito menos consumidor. Por este motivo, a Inglaterra foi o primeiro país a proibir e repudiar essa rede de comércio que por 400 anos esteve no centro da economia mundial.

A interrupção do tráfico foi um golpe mortal para o sistema escravista no Brasil, que, para Ana Lúcia Valente (1993, p. 20), era o maior importador de africanos na época, passando a ser o principal alvo da estratégia britânica contra a escravidão. No entanto, levou mais de 30 anos para a Lei Áurea ser assinada.

A essa altura o Brasil já era um país mestiço formado por uma tríade de descendentes de europeus, índios e africanos. E toda a cultura e costumes desses povos formariam o jeito de ser do brasileiro e de muitas outras nações. O mundo já não era tão grande.

É oportuno pontuar neste artigo - resultado de parte da pesquisa para uma dissertação de mestrado do programa de Comunicação e Territorialidades da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) que pretende estudar os efeitos da globalização na produção audiovisual da música de gênero rap produzido em âmbito local – a origem do conceito de diáspora. De acordo com o autor de *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*, Paul Gilroy, o termo tem origem do pensamento judaico<sup>4</sup>, porém, questões inerentes à situação política israelense quanto às práticas do movimento afrocêntrico fez com que o termo fosse apropriado ao vocabulário dos estudos sobre os negros.

O objetivo prático de regressar à África não foi meramente discutido, mas implementado em várias ocasiões diferentes. A proposta de construir um estado-nação negro independente em outra parte do mundo também foi extensamente sondada. Esses episódios contribuíram para as fundações sobre as quais, durante as décadas de 1950 e 1960, ocorreria a apropriação do termo “diáspora” por historiadores da África e da escravidão racial no Novo Mundo. (GILROY, 2012, p. 387)

Este artigo, dentro do contexto da dissertação em andamento e por meio da estratégia metodológica da pesquisa histórica e bibliográfica, tem por objetivo investigar o caminho histórico pelo qual a cultura negra percorreu durante os séculos em que os povos africanos foram tirados de sua terra natal e cujos ascendentes nunca mais

---

<sup>3</sup> Grandes fazendas especializadas na produção de um único produto para exportação, como, por exemplo, o açúcar (Brasil) e algodão (EUA).

<sup>4</sup> Bíblia: Deuteronômio 28:25

---

voltaram, de que forma essa cultura se transformou por meio do hibridismo e as consequências para a formação da identidade dos descendentes da diáspora fornaçada que incorreu na África.

### **A *black music* como parte de uma cultura transnacional**

A intensidade e a rapidez dos fluxos da atual cultura global contribuíram no sentido de que o mundo seja um lugar que proporcione a proliferação de novas formas culturais para encontros internacionais. Dessa forma, a cultura afro, ao longo do século XX, desenvolveu-se em cada país onde os filhos da diáspora africana agora residem. Nos EUA, o *jazz* surgiu no final do século XIX, oriundo dos batuques de um tipo de jongo que infestavam as ruas de New Orleans. Enquanto isso, descendente dos clamores do *spiritual*<sup>5</sup> das igrejas protestantes do Mississippi, surgia o *blues*.

Nos idos anos 40, o *rock*, através da disseminação mídia – ou melhor, do rádio – fez a cabeça dos jovens. Se o sucesso mundial do *rock* tem um rosto, este é o de Elvis Presley. No entanto, ele foi o rosto branco e comercial para o ritmo “vender”. Verdadeiros precursores, como Chuck Berry<sup>6</sup> e Little Richard, não tinham as portas abertas em todas as casas de *shows*, rádios e programas de TV.

Na década de 60, surgia nos guetos do Bronx – bairro de periferia de Nova Iorque – um movimento cultural que mistura expressões artísticas como a dança, artes plásticas e a música: o *hip-hop*. E a música, conhecida como *rap* (*rhythm and poetry*), bebia diretamente da fonte dos *soundsystems* da Jamaica, os quais os imigrantes provindos das ilhas do Caribe levaram para as ruas dos EUA.

O *hip-hop* se tornaria parte do *mainstream* apenas nos anos 80. Enquanto isso, ao final dos anos 60 e ao longo da década de 70, a *black music* de James Brown, Curtis Mayfield, Billy Paul, Jackson 5, Marvin Gaye e Cia, chacoalhava o corpo e a cabeça da juventude negra. A atitude de autoafirmação e liberdade afro-americana já estava inserida na performance desses artistas.

Nesse período, uma indústria de produtos começara a surgir ao redor do público negro americano. Brotavam programas de TV (*Soul Train*) e filmes (*Shaft* e *Cleopatra*

---

<sup>5</sup> O Negro Spirituals é um estilo musical criado pelos negros nos Estados Unidos, entre os séculos XVII e XIX, época da escravidão. O canto expressa sua história em tom de lamentação, fé e esperança na liberdade, com canções que deram origem, posteriormente, a outros estilos musicais norte-americanos, como o *blues* e o *jazz*.

<sup>6</sup> A música “Tutti Frutti”, imortalizada na voz de Elvis Presley, foi escrita e gravada pela primeira vez por Little Richard.

---

*Jones*), enfim, mídias altamente direcionadas com os ideais e tendências para um público que, até então, não tinha direito nem de beber do mesmo bebedouro que os “brancos”. A partir deste momento estavam matando a sede reprimida há anos por meio de uma fonte própria, e se orgulhavam muito disso.

Em 1959 o emigrante brasileiro Tim Maia foi em busca de uma vida melhor na grande metrópole, onde trabalhou em subempregos e permaneceu nos EUA até 1963, quando foi preso por porte de maconha. Após seis meses de prisão e dois meses de espera, foi deportado para o Brasil. E, da mesma forma como Tim Maia, centenas de emigrantes brasileiros seguem o fluxo do capital transnacional.

Ainda jovens e fortes, querem ganhar as metrópoles do mundo pós-industrial. De posse do passaporte, fazem enormes filas à porta dos consulados. Sem conseguir o visto, viajam para países limítrofes, como o México ou o Canadá, em relação aos Estados Unidos da América, ou como Portugal e a Espanha, em relação à União Europeia, e ali se juntam a companheiros de viagem de todas as nacionalidades. O camponês salta hoje por cima da Revolução Industrial e cai a pé, a nado, de trem, navio ou avião, diretamente na metrópole pós-moderna. (SANTIAGO, 2004, p. 52)

Foi após passar por um verdadeiro caldeirão musical efervescente que o nosso “sindicato”, inevitavelmente, após ser deportado, trouxe consigo muitos discos e o balanço do *soul* e do *funk* para a música popular brasileira.

Porém, nos anos 80, o *funk* tradicional perdeu a popularidade nos EUA à medida em que emergiam outras tendências musicais e a utilização cada vez maior de instrumentos eletrônicos. Derivado do *funk*, o *rap* começou a se espalhar com bandas como Sugarhill Gang<sup>7</sup> e Soulsonic Force (grupo de Afrika Bambaataa).

Nesta época, surgiram outras derivações do *funk*, como o Miami Bass e o *Funk Melody*. Tais ritmos também faziam uso frequente de *samplers* e sintetizadores. Principalmente o Miami Bass, que se tornou combustível para os movimentos do *break*.

A hibridez formalmente intrínseca ao hip-hop não tem conseguido evitar que o estilo seja utilizado como signo e símbolo particularmente potentes da autenticidade racial. É

---

<sup>7</sup> O grupo de *rap* Sugarhill Gang tem seu lugar na história do *hip-hop*, pois foi dono do primeiro *single* a “estourar” nas paradas de sucesso americanas com a música *Rapper's Delight*, que foi pioneiro no gênero a aparecer na lista do *hit Top 40*. Além dessa façanha, em 1979, *Rapper's Delight* ocupou o 36º lugar na parada pop EUA, atingindo o número 4 na lista de R&B. Como se já não bastasse, o Sugarhill Gang também foi o primeiro grupo de *rap* a ganhar um disco de ouro.

---

significativo que quando isto acontece o termo “hip-hop” seja muitas vezes abandonado em favor do termo alternativo “rap”, preferido exatamente porque é mais etnicamente marcado por influências africano-americanas do que o outro. (GILROY, 2012, ps. 216 e 217)

Além de ser o criador do *hip-hop* como um conjunto de expressões culturais, Afrika Bambaataa usou colagens com trechos de *hits* de James Brown até o som eletrônico da música *Trans-Europe Express*, da banda alemã Kraftwerk, misturando tudo ao canto falado trazido pelo DJ jamaicano Kool Herc para criar um dos clássicos do gênero, “Planet Rock”. Nesse rumo, Bambaataa criou as bases para surgimento do Miami Bass, ritmo que influenciou DJ Malboro, culminando no surgimento do *Funk Carioca*.

O foco desta análise é a vertente política do *hip-hop* que surgiu exatamente em 1982 com o lançamento da música “The Message”, do grupo de *rap* Grandmaster Flash e The Furious Five, que entrou pelo caminho aberto pelo Sugahill.

Pupilo de Kool Herc, Joseph Saddler, ou melhor, Grandmaster Flash foi o inventor do *scratch*<sup>8</sup> e, a partir do sucesso de “The Message”, o ritmo começou a ser base para comentários sobre a dura realidade da vida no gueto.

O *hip-hop* chegou ao Brasil com força total nesse mesmo período. Talvez, por isso, o *rap* feito aqui começou ao estilo de *Flash*, que entregava o microfone para que os dançarinos de *break* ocupassem outra papel e também pudessem improvisar discursos acompanhando o ritmo da música, criando assim uma espécie de repente-eletrônico sob colagem de músicas ou *samplers*, como é conhecida essa técnica no universo dos *disk jockeys*.

Em São Paulo, por volta de 84 e 85, Thaíde, então membro de um grupo/*crew* de *b.boys*, ao som de batucadas de latas e *beat box*<sup>9</sup>, já entoava os primeiros versos de um canto falado que acabaria por batizar os seus autores de “tagarelas”.

Após conhecer DJ Hum em uma festa, surgiria o grupo pioneiro do *rap* nacional, Thaíde e DJ Hum que, no final dos anos 80, participaria de uma das primeiras coletâneas do gênero no país, *Hip-Hop – Cultura de Rua*, com as músicas “Corpo

---

<sup>8</sup> O *scratch* é uma técnica do DJ que consiste na “(...) a utilização da agulha do toca-discos, arranhando o vinil em sentido anti-horário, como instrumento musical” (VIANNA, 1987, 38).

<sup>9</sup> Beat Box – batida improvisada feita com a boca pelo DJ ou pelo *rapper* (ROCHA, 2001, p. 142)

---

Fechado” e “Homens da Lei”. Nas duas composições a dupla critica a ação da polícia e a realidade das periferias de São Paulo.

Os assuntos tratados por grupos da vertente de Thaíde e DJ Hum e Grandmaster Flash são temas recorrentes nas letras dos *rappers* do Espírito Santo, bastando observar as músicas do primeiro registro fonográfico do *rap* capixaba, a coletânea intitulada *Tributo a Zumbi* (1997). O foco deste artigo é a formação da consciência política/social entre os guetos do mundo através da cultura.

### **A difusão que atravessa as barreiras do tempo e do espaço**

Através das ondas dos rádios, os versos do Sugarhill Gang e de Grandmaster Flash viajaram para além América do Norte. Não somente as FM's e LP's eram veículos para a cultura *hip-hop*, outros dois fatores tiveram contribuição significativa para isso: o desenvolvimento das Tecnologias da Informação e o acesso a essas tecnologias e aos meios de transporte por parte da população menos abastada, financeiramente falando.

Fora o desenvolvimento tecnológico, nos anos 80, mesmo com uma crise econômica mundial ferrenha, os aparelhos eletroeletrônicos domésticos, como a TV, o rádio e o videocassete, tornaram-se cada vez mais acessíveis à população. Já nos 90, as novidades foram a TV a cabo e a *internet*.

No Brasil, a possibilidade de acesso real de uma parcela maior da população a essas tecnologias se deu no governo de Fernando Collor através do rompimento das reservas de mercado brasileiras no campo da informática. Em seguida, durante o mandato de Fernando Henrique Cardoso, essa abertura econômica alcançou níveis extremos ao se expandir para outras áreas do mercado, acabando, assim, com o protecionismo às empresas locais e ao produto nacional. Tal atitude governamental fez com que as empresas nacionais tornassem seus produtos e preços mais competitivos em relação à enxurrada de concorrentes estrangeiros que, agora, entram no Brasil com taxas baixíssimas.

A atitude do então presidente reafirma a máxima do sociólogo Immanuel Wallerstein, lembrada por Stuart Hall (2006, p. 68), de que o capitalismo não pertence



---

aos estados-nação, e sim à economia mundial. Para ele, “o capital nunca permitiu que suas aspirações fossem determinadas por fronteiras nacionais”.

O contato com tecnologias de ponta era algo muito custoso e, por isso, para poucos. Assim como o cotidiano dos índios mudou com o acesso a ferramentas como anzóis, espadas e espelhos, uma parcela maior do povo brasileiro pode ter em suas casas “traquitanas” tecnológicas e, tardiamente, fazer parte do então mundo ocidental.

(...) as sociedades de periferia têm estado sempre abertas às influências culturais ocidentais e, agora, mais do que nunca (...) a “periferia” também está vivendo seu efeito pluralizador, embora num ritmo mais lento e desigual. (HALL, 2006, p. 78)

Os povos nativos da América Latina se apropriaram dos utilitários europeus no dia a dia, enquanto os colonizadores adotaram práticas indígenas em sua aventura no Novo Mundo, como o banho diário, o descanso nas redes e a utilização de jarros para o armazenamento de diversas coisas. Havia também a prática radical de absorção de conhecimento, por parte de algumas tribos, a exemplo dos Goitacazes: a antropofagia – os índios, após um ritual que durava dias, comiam seus inimigos acreditando que, assim, estariam adquirindo os seus conhecimentos e coragem, ou, para ser mais exato, a sua alma.

De certa maneira, a cultura *hip-hop* originalmente é uma manifestação tão antropofágica quanto aquela praticada há séculos, pois se alimenta de elementos de outras culturas para ficar mais forte. Motivados pela falta de dinheiro para comprar instrumentos musicais, artistas jamaicanos utilizavam em seus toca-discos LP's produzidos com a borracha de restos de pneus, cantavam por cima do som (*background*) que saía dos discos e caixas de som de uma estrutura parecida com um mini trio-elétrico, surgindo daí os *soundsystems*.

Impulsionados pela falta de opção pela melhoria econômica e social em sua própria aldeia, como afirma Silviano Santiago (2004, p. 51-52), “os desempregados do mundo se unem em Paris, Londres, Roma, Nova Iorque e São Paulo”. No caso dos imigrantes das ilhas caribenhas, eles levaram consigo para as ruas do Bronx a prática das equipes de som de rua que, juntamente com a pichação e o *break* – atividades dos jovens latinos e negros nas ruas do subúrbio de Nova Iorque – tornou-se uma coisa só por meio do produtor cultural Afrika Bambaataa. Em festas organizadas por ele, que se

---

chamavam *hip* (saltar) *hop* (movimentar os quadris), manifestações culturais, antes praticadas separadamente, passaram a fazer parte de um movimento.

O jamaicano Kool Herc foi para Nova Iorque levando na mala a prática de fazer música com os toca-discos. Entretanto, foi nos EUA que ele desenvolveu o *mixer*<sup>10</sup>, que possibilitou que os DJs usem duas MK2<sup>11</sup>. A partir daí, o maior ato antropofágico da música – a utilização de *samplers*, principalmente, de canções da *black music* setentista norte-americana – passou a ser a base do ritmo do *rap*.

Mais uma vez é notável a capacidade de cruzamento entre diferentes culturas nacionais e etnias para construir outra “original cultura nacional”<sup>12</sup>, mesmo que, para essa fusão acontecer, no caso brasileiro, a história deva presenciar o extermínio dos índios, o modelo escravocrata de colonização, o silêncio das mulheres e das minorias sexuais.

Kool Herc transportou para o norte do globo uma forma de expressão original da região central da América, também ex-colônia inglesa. Lá encontrou um terreno fértil e cheio de potencialidades tecnológicas e culturais, possibilitando a construção do primeiro equipamento de mixagem e o surgimento do DJ número um da história do *hip-hop*.

O aproveitamento do “lixo” cultural e tecnológico para criar uma nova linguagem artística e comportamental parece ser mesmo uma qualidade tácita das ex-colônias. Inadvertidamente tal afirmação pode parecer negativista ou colonialista em relação aos Estados Unidos e Europa. Descrevo a capacidade de absorção do que é “imposto” na formação cultural da população desses países e a sua capacidade de transformar a soma do subproduto dos impérios com a raiz cultural nativa, como é o caso do *rap*, que saiu da América Central para os EUA, alcançando outros países do sul e norte do planeta por meio da tônica das tecnologias da informação e os meios de transporte.

Em relação às possibilidades advindas da Tecnologia da Informação, encaixa-se perfeitamente o conceito que Arjun Appadurai (1994, p. 315) aplicou para a tal panorama midiático:

---

<sup>10</sup> O *mixer* usado pelo DJ é literalmente um misturador de sons separados, utilizado para “mixar” músicas prontas.

<sup>11</sup> Toca-discos profissionais utilizadas pelos *disk jockeys*.

<sup>12</sup> SILVIANO, Santiago. O Cosmopolitismo do Pobre: Crítica literária e crítica cultural. Belo Horizonte: Editoria UFMG, 2004, p. 56.

---

Os midiapanoramas referem-se tanto à distribuição de capacidades eletrônicas de produzir e disseminar informações (jornais, revistas, estações de televisão, estúdios para produção de filmes, etc.), que atualmente estão à disposição de um número cada vez maior de grupos privados e públicos em todo o mundo; e também das imagens do mundo produzidas por esta mídia. (APPADURAI, 1994, p. 315)

O conceito de Appadurai (1994, p. 315) traz uma reflexão que “explode” algumas das fronteiras ideológicas entre países diversos, já que, diferente das mídias tradicionais/ *mass media*, a *internet* quebra totalmente com um conceito já derrubado há tempos (teoria hipodérmica<sup>13</sup>), superando, inclusive, a hipótese do agenda-*setting*, pois, atualmente, todos são possíveis formadores de opinião pela possibilidade de produzirem conteúdo. Aqui, reconhece-se que receptor também é produtor de informação.

Para Appadurai (1994, p. 319), as ideias produzidas a partir das informações disseminadas pela mídia acabam por fomentar um imaginário contemporâneo antes encarcerado dentro das fronteiras dos estados-nação, possibilitando, assim, que as populações desterritorializadas transfiram umas para as outras um novo roteiro de troca de experiências e culturas, a cultura transnacional.

Arjun Appadurai, em seu livro *Dimensões culturais da globalização* (2004), afirma que o conceito de “estado-nação”, proposto por Benedict Anderson para caracterizar a organização social e política hegemônica da modernidade ocidental (a nação como uma espécie de comunidade imaginada por um grupo étnico sob um único território geográfico), já não é o mais adequado para o contexto global que se consolida a partir do final do século XX. O autor propõe a ideia de “comunidades de sentimento transnacionais” (1994, p. 319), nas quais o imaginário nacional seria substituído por outros laços de identidade cultural não mais necessariamente restritos a uma única localidade.

Essa lógica reconheceria, por exemplo, a ascensão de culturas transnacionais e cosmopolitas, como o *hip-hop*, em que jovens de diversas partes do mundo estariam, de certa forma, interconectados por uma série de elementos culturais comuns, globalmente compartilhados, ao mesmo tempo em que as particularidades locais estariam hibridizadas, afirmando sua diferença como grupos. Por exemplo, a ideia do *sampling*

---

<sup>13</sup> Mauro Wolf (2001, 28), citando F. Schönmann, conceituou a teoria hipodérmica como uma relação direta entre a exposição às mensagens e o comportamento: se uma pessoa é “apanhada” ela propaganda, pode ser controlada, manipulada, levada a agir.

de artistas negros que sejam apontados pelos *rappers* como suas influências está presente na cultura *hip-hop* como um todo, numa forma de valorizar uma genealogia do orgulho negro a partir das referências musicais. Contudo, em cada região geográfica este “sampleamento” se dá de forma diferente, cada qual buscando sua própria *black music*: os norte-americanos recorrem às gravações de *soul*, R&B e *funk*; os brasileiros, ao samba e ao *soul* brasileiros; os descendentes de argelinos e marroquinos na periferia de Paris buscam referências em discos de artistas conterrâneos de seus pais e avós, e assim por diante.

Conseqüentemente há uma reorganização dos vínculos entre os que vivem, a reterritorialização (CANCLINI, 2000, p. 326) – imigrantes que já se reaproximaram da terra natal dos seus ancestrais –, não permitindo mais a rígida estratificação das pessoas por classe social ou etnia. Os avanços tecnológicos, como a Internet, potencializam a produção e distribuição de conteúdo por parte do estrato mais popular, além de diminuir a distância entre um gueto e outro. Essa é a causa que permite o hibridismo cultural responsável pela mistura de gostos: “Agora essas coleções renovam sua composição e sua hierarquia com as modas, entrecruzam-se o tempo todo, e, ainda por cima, cada usuário pode fazer sua própria coleção” (CANCLINI, 2000, p. 304).

A realidade de uma massa de formadores de opinião faz com que a população em geral abandone progressivamente os meios de comunicação clássicos em busca da possibilidade multimídia da *internet*. Até porque ela é mais barata em relação a sua velocidade e possibilidade de produção e consumo de notícias e produtos culturais. E isso acaba por unir, de certa forma, as periferias com o restante do mundo, como afirma Silviano Santiago em seu livro *O cosmopolitismo do pobre*: “Uma sociedade civil na periferia é paradoxalmente impensável sem os avanços tecnológicos da informática” (SANTIAGO, 2004, p. 59).

### **Considerações finais**

Ao falar de um ser cosmopolita inconscientemente o senso comum denota a imagem de um cidadão do mundo em contato com o repertório mais fino e erudito dos grandes centros. No entanto, este trabalho não pretende estudar onde estão os cartões-postais. Adentrar para os guetos de Nova Iorque, Paris e São Paulo é necessário para

---

encontrarmos, através do *hip-hop*, os marginalizados que antes não se conheciam, mas agora mantêm um diálogo baseado na crítica político/social.

Santiago (SANTIAGO, 2004, p. 59) concorda que as velozes vias intercontinentais da web aproximam os guetos de si próprios, de vizinhos e outros mais distantes. Para a pesquisadora e professora de cinema da PUC-RJ Andréia França, essa mídia eletrônica “não trabalha somente no nível do estado-nação”, indo além deste e criando condições para “solidariedades transnacionais, à medida que produz laços invisíveis entre espectadores e imagens desterritorializados” (FRANÇA, 2004, p. 59).

O papel da *internet*, no caso do *hip-hop*, é o de abrir um leque quase infinito de pesquisa e disseminação das produções e seus sujeitos. Aí entra a questão dos meios para produzir. Se não existir ideias para divulgar, a rede mundial de computadores perde o seu sentido. Nesse trâmite, a popularização dos computadores, no final do século XX e início do XXI, contribuiu muito para que jovens pudessem montar o seu home-estúdio com apenas um PC, *softwares* piratas, um microfone e talento – ingredientes suficientes para nascer um *rap*.

Em cada lugar, o ritmo e a poesia mantiveram a sua estética padrão: uma base eletrônica com *samplers* e versos que retratam a realidade de seus poetas. O que muda é o contexto político e social no qual MCs, DJs, B.Boys e grafiteiros estão inseridos. Marcelo D2 e Rappin Hood são dois exemplos de *rappers* inseridos na intertextualidade do samba.

Mesmo com os meios para produzir, já que a tecnologia é mais acessível, não quer dizer que todo *rapper* de periferia irá vender milhões de discos à moda da antiga fórmula das grandes gravadoras. Sob o mesmo aspecto, também não é todo o garoto de favela que será salvo pela mensagem doutrinadora do *rap*. Mas, em compensação, estará plantada aí a consciência de que é possível se expressar por meio da música.

O desenvolvimento e popularização das ferramentas da área de Tecnologia da Informação e da veloz *internet* favorecem as trocas interculturais entre pessoas de nações diferentes, mas com as fronteiras da mente abertas para adiante do que sua aldeia pode oferecer. Só que, antes dessas inovações do final do último século e começo do XXI, tais trocas já eram feitas com a potencialidade do não-virtual.

Há pouco menos de 100 anos, a humanidade tinha como principal meio de locomoção transnacional os transportes marítimos, que, dependendo da distância, a

---

viagem rendia meses dentro de um navio. Com o advento do avião, ir do Espírito Santo para o Rio de Janeiro, por exemplo, demora 40 minutos – o mesmo tempo que leva para completar o trajeto de carro do bairro de Goiabeiras, município de Vitória, para Coqueiral de Itaparica, em Vila Velha – e esse tempo pode se alongar dependendo do engarrafamento.

O avião e, depois, os preços acessíveis das passagens aéreas foram responsáveis por uma espécie de “compressão do espaço-tempo”<sup>14</sup>, determinante para acelerar processos de proporções globais. Assim, um determinado evento em um lugar tem impacto imediato sobre indivíduos e territórios que nem fazem fronteiras, ou seja, o mundo está efetivamente menor.

Tanto Tim Maia quanto o DJ Kool Herc, em suas migrações voluntárias, levaram ou trouxeram na bagagem influências das suas e outras culturas. Stuart Hall (2006, p. 73) explica que as raízes de figuras como Tim ou Herc continuam com eles, da mesma forma como os seus países ainda estão no mesmo lugar, entretanto, “o espaço pode ser “cruzado” num piscar de olhos – por avião a jato”.

## REFERÊNCIAS

APPADURAI, Arjun. **Disjunção e Diferença na Economia Cultural Global**. Em: FEATHERSTONE, Mike (Coord.). *Cultura Global – Nacionalismo, globalização e modernidade*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1994, p. 311-327.

BLAINEY, Geoffrey. **Uma breve história do mundo**. São Paulo: Editora Fundamento Educacional, 2012.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: USP, v. 3, 2000.

FRANÇA, Andéia. **Temas e Fronteiras no Cinema Político Contemporâneo**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2003.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência**. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2012.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, ed. 11, 2006.

QUEIROZ, Suely Robles Reis de. **Escravidão Negra no Brasil**. São Paulo: Editora Ativa, ed. 3, 1993.

---

<sup>14</sup> HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. Rio de Janeiro: DP&A, ed. 11, 2006, p. 69.

PINSKY, Jaime. **A Escravidão no Brasil**. São Paulo: Contexto, ed. 12, 1993.

RIBEIRO, Darcy. **O Povo Brasileiro**. São Paulo: Companhia de Bolso, ed. 5, 2008.

ROCHA, Janaina; DOMENICH, Mirella; CASSEANO, Patrícia; **Hip-Hop: A periferia grita**. São Paulo: Perseu Abramo, 2001.

RODRIGUES, Jaime. **Barcas do Inferno**. História Viva, São Paulo, ano VI, nº 66, p. 40-45, 2009.

SANTOS, Joel Rufino dos. **História do Negro no Brasil**. São Luís: Centro de Cultura Negra do Maranhão, 1985.

SILVIANO, Santiago. **O Cosmopolitismo do Pobre: Crítica literária e crítica cultural**. Belo Horizonte: Editoria UFMG, 2004.

VALENTE, Ana Lúcia E. F. **Ser negro no Brasil hoje**. São Paulo: Editora Moderna, 1993.

VIANNA, Hermano. **O Baile Funk Carioca: Festas e Estilos de Vida Metropolitanos**. Rio de Janeiro, 1987. Disponível em: [https://www.4shared.com/office/r9Yzcmz2/O\\_Baile\\_Funk\\_Carioca\\_\\_Hermano\\_.html](https://www.4shared.com/office/r9Yzcmz2/O_Baile_Funk_Carioca__Hermano_.html). Acesso em: 30 de março de 2019.

WOLF, Mauro. **Teorias da Comunicação**. Lisboa: Presença, ed. 6, 2001.