



UM NOVO CENÁRIO SOCIOCULTURAL NAS METRÓPOLES BRASILEIRAS

Descentramento, consumo e estilo cultural no movimento hip-hop

Gustavo Souza

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

gtvss@yahoo.com.br

Resumo: Este *paper* pretende observar três nuances perceptíveis no movimento hip-hop: a relação do sujeito com a cidade, a constituição do estilo cultural desse sujeito e o paradigma entre a noção de consumo e cidadania. Será analisado, sob a ótica dos Estudos Culturais, como esses pontos se apresentam e interferem nos aspectos sociais e culturais da sociedade brasileira.

Palavras-Chave: Fragmentação, Estilos de Vida, Cidadania, Cultura de Consumo.

Adentrando o submundo

Os últimos anos evidenciam que os estudos sobre os numerosos movimentos socioculturais contemporâneos apenas crescem. Justamente por apresentarem diversas novidades na forma de estabelecer um código comunicativo, um estilo de vida e de consumo paralelos, como também uma participação social e um conceito de sociedade diferenciado, eles acabam por despertar o interesse de estudiosos das ciências sociais e humanas que inserem esse novo *corpus* em seus projetos de pesquisa.

Nesse contexto, aparece o hip-hop – um movimento musical, que, mesmo mantendo o seu aspecto periférico geográfico e cultural, começa a sair da margem para ocupar lugares no centro e constituir o diferencial de estilo e gosto musical de uma parcela da juventude brasileira que prefere evitar o clichê dos dias atuais, que, na música, pode ser facilmente identificado em ritmos como o pagode ou o sertanejo.



O cadenciado ritmo do vocal rap encontra na cidade de São Paulo um ambiente propício para o seu surgimento e posterior desenvolvimento. Por sua fragmentação e descentramento, que coexistem tanto na esfera que compõe o seu espaço urbano, quanto na que agrega o seu espaço social, essa cidade permitirá ao hip-hop criar novos quadros de comportamento, outros padrões de consumo e de inserção na sociedade. A materialização desses aspectos pode ser observada em seu representante mais expressivo – o b-boy¹.

É provável também que, a partir da capital paulistana, esse ritmo tenha estendido o seu raio de alcance para locais que estão bem distantes de São Paulo, influenciando uma considerada parcela da população brasileira que, de alguma maneira, se identifica com tal concepção musical. Assim, o propósito deste trabalho recai justamente em verificar como o movimento hip-hop ocupou seus espaços e deixou o seu registro nos mais diversos aspectos que constituem a sociedade e a música brasileira.

Radiografias urbanas: fragmentação por toda parte

Estudar o movimento hip-hop implica necessariamente verificar como se estruturam e se apresentam seus arquétipos, enquanto movimento urbano por excelência, vinculados ao contexto social da atualidade. Diante da amplitude de interpretações e associações teóricas que o termo urbano pode proporcionar, centrarei minhas atenções em observar o papel da **cidade** para os “habitantes” desse estilo.

Estamos acostumados a vincular as culturas aos territórios e às pessoas que neles habitam. No entanto, o cenário da globalização projeta para os sujeitos sociais e para as culturas locais o exercício da emancipação do lugar, em seu âmbito fixo e de delimitações geográficas. Nos últimos tempos, a intensificação desse processo fez com que as culturas abandonassem sua ancoragem tradicionalmente local, para se tornarem cada mais fluídas e transponíveis, ou simplesmente, híbridas. Portanto, o atual contexto nos reporta a enxergar as culturas como entidades vinculadas a interações e a relações sociais e, em segundo plano, ao espaço físico.

¹ O conceito de b-boy adotado neste *paper* não se restringe unicamente à origem do termo, isto é, b-boy como abreviatura de breaker boy, e sim como aquele indivíduo que, além de dançar o break, também participa de outras atividades existentes no movimento hip-hop.



Este painel torna-se o ambiente propício de onde germinam as noções de cosmopolitismo e de cosmopolita. O cosmopolitismo, em sua concepção original, pode ser descrito como uma orientação, um desejo de se tornar íntimo do desconhecido, do *outro*. Contrapondo, assim, a diversidade e o contraste com os padrões socioculturais uniformes. O sujeito que está inserido nesta lógica é o cosmopolita, isto é, aquele que detém a habilidade de expandir horizontes em direção a outras culturas e de, ao mesmo tempo, manipular todo sistema de significação e de formas significativas inerentes às culturas que ele julgar como importantes pontos de referência para a formação de seu repertório cultural. Enfim, é um sujeito que constitui sua cidadania universal abarcando diversos pontos de referência, de diversas localidades.

O crescimento urbano e tecnológico transformará as cidades em metrópoles, intensificando cada vez mais a experiência metropolitana. Isso irá proporcionar ao cosmopolita um ambiente ideal para a realização de suas “viagens” pelo mundo, pois, como defende Ângela Prysthon, “a metrópole é indubitavelmente o parâmetro básico para a composição da diversidade que define o cosmopolita e o cosmopolitismo”.² A partir desse momento, as aceleradas mudanças só acentuam as diferenças. Entre elas podemos citar o binômio cosmopolita/provinciano. Tal aspecto tornará cada vez mais abissal a distância sociocultural entre os indivíduos que habitam o campo e os centros urbanos, como também permitirá o surgimento de novos estilos de vida, novas formas de consumir, conviver e enxergar a cidade. Esse quadro também facilitará a desintegração das cidades-centros como único ponto referencial, pois o surgimento das “sociedades da informação”³, sócio e culturalmente multifacetadas, abalará as estruturas das cidades centralizadoras. Mas cabe ressaltar que essas cidades, como, por exemplo, Londres, Paris ou Nova York, ainda não deixaram de existir como pólos de onde emanam tendências tecnológicas e culturais.

É justamente a partir desse momento sócio-econômico, delineado nas últimas décadas, que prevalece o deslocamento dessas metrópoles como eixo e que cidades e nações periféricas começam também a estabelecer cânones próprios para os que nelas habitam, pois “na contemporaneidade, a diversidade urbana se pulveriza, não sendo um privilégio restrito aos

² Prysthon, A. “Identidades urbanas contemporâneas: cosmopolitismo e periferia”. In: Cunha Filho, P. (org.). *Identidade(s)*. Recife: Editora UFPE, 1999, p.45.

³ Mais detalhes sobre esse conceito, cf. Castells, M.. *A era da informação. Economia, sociedade e cultura*. São Paulo: Paz e Terra, 1999/2000 (3 v.)



grandes centros mundiais”.⁴ Essas cidades do terceiro mundo que agora começam a deixar, timidamente, a margem são fortemente marcadas pela justaposição entre ricos e pobres; uma ascendente classe de jovens profissionais; uma rica variedade étnica, como também pessoas oriundas do centro ou das periferias. Ou seja, são cidades que desfrutam de um diverso e constante processo de mutação, em que, a partir de agora, toda essa confluência é convidada a dividir o mesmo espaço urbano.

Dentro dessa perspectiva, elas cidades recebem a denominação de *world cities*. Entre elas estão a Cidade do México, Lima, Bogotá e São Paulo. É nessa última onde o movimento hip-hop encontrará terreno fértil para a sua proliferação. Vale frisar que tal estilo surgiu a partir da necessidade que moradores de guetos novaiorquinos tiveram de expressar artisticamente suas agruras e inquietações surgidas por conta do sistema social no qual estão inseridos. Dessa forma, o hip-hop surge como uma forma de narrar a situação social e econômica a que estão submetidas essas populações. Se a disparidade entre o gueto e o centro da cidade é um fato concreto nos Estados Unidos, no Brasil esse painel não será muito divergente, o que só vem reafirmar o quanto o espaço urbano de hoje está fragmentado.

Das grandes cidades brasileiras, São Paulo talvez seja a que traduz mais facilmente o fenômeno da fragmentação. Nota-se o ocaso não somente da metrópole no papel de “gerente do mundo”, como também dos centros da cidade, que vivem uma época de decadência e abandono. Seguindo-se esse raciocínio, ainda é possível observar quão evidente é o reforço, tanto pelos *media* quanto pela população que nela habita, no que diz respeito à divisão da cidade em zonas. Ou seja, São Paulo passa a configurar, na realidade, quatro pontos específicos – sul, norte, leste, oeste –, desaparecendo, assim, o centro e a noção de uma cidade única.⁵

Dessa forma, o b-boy constrói o seu próprio espaço (ou reaproveita os já existentes), onde passa a absorver os elementos estéticos que a cidade pode proporcionar, constituindo, assim, universos próprios. Esse cenário se materializa na periferia, pois, a partir do momento

⁴ Prysthon, A.. *Cidades, cosmopolitismo e comunicação*. Recife, 1999 (mimeo), p. 18.

⁵ É certo que a divisão de uma cidade em quatro regiões é uma prática comum relacionada aos grandes centros brasileiros, talvez com o objetivo facilitar a localização ou os aspectos cartográficos, mas no caso de São Paulo essa prática já está tão impregnada que não há outra forma de enxergar a cidade que não seja na perspectiva desses quatro territórios. Pode-se afirmar também que o hip-hop encontra um panorama favorável à sua propagação em São Paulo devido ao fato de essa cidade ocupar um posto de destaque entre as outras capitais brasileiras, pois nela a produção e a vida artística/cultural encontram-se mais desenvolvidos. E, no que diz respeito à música, existem várias gravadoras, representantes de grandes nomes da indústria fonográfica, como também um considerado número de selos independentes.



em que o centro das metrópoles deixa de ser um fetiche, essas populações periféricas voltam suas atenções para o que está a sua volta. O reconhecimento do potencial das cidades das margens, por parte das lideranças artísticas e comunitárias, fará com essas populações releguem a segundo plano o Estado como benfeitor e protetor da população e passem a considerar esses líderes como mentores ou gurus⁶ de sua comunidade. Assim, o sentido com que aponta o vetor social para os integrantes do movimento hip-hop é, inicialmente, de dentro para dentro, ou seja, as ações surgem nas próprias comunidades para serem vistas, executadas, consumidas nelas próprias, designando a construção de um espaço propriamente construído ou adaptado para os que têm ligação com o movimento hip-hop.

Com as dimensões tomadas pelo movimento, esse aspecto toma proporções maiores, de forma que outras partes da cidade passam também a ser invadidas e influenciadas por essa representação, redesenhando um novo cenário urbano, dando uma nova “cara” à cidade. A materialização desse processo acontece quando b-boys saem das periferias para as galerias do centro, mas não para vivenciar o possível fetiche que ainda reste nessa parte da cidade, e sim para compartilhar idéias, consumir e ouvir música. As galerias, portanto, acabam por funcionar como um apêndice da periferia, um espaço que agrega indivíduos de todas as partes, mas cujo objetivo é o mesmo. Aliás, esse quadro é que condiciona o surgimento de inúmeros micromovimentos, como o movimento hip-hop, por exemplo, em que as periferias deixam a sombra dos grandes centros para se fazer presentes perante a sociedade, como observa Prysthon:

“Se o indivíduo periférico pode afirmar-se como esse ser cosmopolita da definição tradicional, ele pode também operar no sentido de transformar a sua produção cultural local em parte constituinte do cânone universal (...). O cosmopolita periférico é um dos sujeitos principais da construção de uma instância do conceito de cosmopolitismo. É esse sujeito que opera através de uma certa instabilidade do(s) Centro(s), estabelecendo novos centros, demarcando outros territórios”.⁷

Quatro elementos que ditam um estilo cultural

Adeptos de um padrão de comportamento ímpar, rappers e b-boys, baseados em signos bastante específicos, estabelecem um código próprio de se vestir, falar e enxergar a sociedade

⁶ Cf. Herschmann, M.. *O funk e o hip-hop invadem a cena*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000, p.232.

⁷ Prysthon, A.. In: Cunha Filho, P.(org.), op. cit., pp. 46-47.



na qual estão inseridos. Em contato direto com expressões da arte - dança, música e artes visuais -, esse grupo, inevitavelmente, buscará nessas representações culturais elementos que compõem o seu universo social, influenciando diretamente o seu de vida e estilo cultural.

Como observa Mike Featherstone, um estilo de vida constitui uma série de fatores que estão ligados às preferências de cada indivíduo e que se refletem não apenas na escolha do tipo de roupa, como também do tipo comida e bebida, de entretenimento, viagens, hábitos de leitura, bens de consumo em geral⁸. Se, na década de 50, predominava o consumo de “massa”, agora todos esses elementos que apreendem um estilo de vida influenciam a cultura de consumo da contemporaneidade, que observa um crescimento na segmentação do mercado consumidor e nas mudanças técnicas na produção desses bens de consumo.

Entre as características da pós-modernidade, pode-se citar o apagamento das fronteiras que ditam as regras no contexto social. Embora muitos teóricos discordem ferozmente da existência desse novo momento, em que a modernidade deixa o seu posto central na história para receber um controverso prefixo, a verdade é que a característica citada, onde estiver, é fato concreto, inerente à atual sociedade e que pode ser observada justamente a partir dessa conjuntura em que todo mundo recebe o convite a romper com os valores anteriormente impostos, a derrubar os estilos de vida fossilizados.

Diante da “liberdade” que agora desfrutam, diversos grupos criarão pontos de referência e estilos próprios, entre eles estão os b-boys do movimento hip-hop. Em pouco mais de trinta anos de existência, esse movimento conseguiu abarcar aspectos que integram uma unidade comunicativa que poucos grupos, sejam eles ligados a representações artísticas ou não, conseguiram atingir. Assim, a cultura das ruas elege quatro signos que, juntos, integram a sua base de identificação e afirmação, ou, os quatro elementos. São eles: DJ, MC, break e graffiti. É justamente a união desses quatro signos que permite ao hip-hop receber a denominação de movimento.

O DJ e o MC estão diretamente ligados ao rap - base rítmica das músicas do hip-hop. O DJ (disc jockey) ou discotecário é o controlador de discos, o responsável por colocar o som para o público cantar e dançar, utilizando-se de um recurso jamaicano para se tornar uma das marcas das músicas do hip-hop – o *scratch*, ou seja, um movimento realizado pelo DJ que retarda e adianta ao mesmo tempo a agulha sob o vinil para provocar um som semelhante a

1 Trabalho apresentado no Núcleo de **Comunicação e Cultura das Minorias**, XXVI Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Belo Horizonte/MG, 02 a 06 de setembro de 2003.



um rangido. Já o MC (mestre de cerimônia) é o rapper que dentro do movimento é o personagem mais visível, ele apresenta os DJs e recepciona os "convidados" num determinado evento.

O break é a dança que reúne uma série de aspectos de diversas culturas. Nele, há movimentos de kung-fu, capoeira e a ginga porto-riquenha. Dançar o break consiste na execução de passos que imitam rupturas e a forma sincopada de reconstruir o próprio ritmo. Já o grafite⁹ tem como suporte para a realização a cidade - viadutos, muros e até o metrô, como acontece em Nova York. Através do colorido intenso, grafiteiros exalam suas impressões a respeito das questões sociais que os inquietam e, nesse momento em que a unidade visual do hip-hop se concretiza, acontece um interessante movimento inverso, isto é, o grafite, surgido na periferia, passa a invadir áreas da cidade consideradas nobres, habitadas pelas classes média e alta, marcando simbolicamente a sua presença, integrando o visual urbano. Deve-se destacar, no entanto, a diferença entre grafite e pichação. Quem explica melhor as características que distinguem um do outro é o grafiteiro e escritor Celso Gitahy, diz ele: “uma das diferenças entre o grafite e a pichação é que o primeiro advém das artes plásticas e o segundo da escrita, ou seja, o grafite privilegia a imagem, a pichação, a palavra e/ou a letra”.¹⁰

No entanto, a simbiose entre os quatro elementos ainda não atingiu um estado harmônico no Brasil. Por aqui, o MC e o DJ se destacam em detrimento do break e do grafite, por estarem diretamente ligados à música – elemento mais consumido no movimento hip-hop nacional. Dos quatro elementos, o grafite é o que menos se destaca. Esse embate, na concepção de Herschmann, acontece por que “a diferença está no peso que tem o break e o grafite em cada localidade, na conformação de um estilo de vida”.¹¹

É curioso observar como os aspectos culturais, nos dias de hoje, perpassam por tantos interstícios. A partir do momento em que a economia deixou de ser o alicerce para se entender como se dá a dinâmica social, as ciências humanas deram um importante passo. Agora, no contexto da contemporaneidade, marcado pelo esfacelamento das hierarquias e das fronteiras,

⁸ Cf. Featherstone, M. *Cultura de consumo e pós-modernismo*. São Paulo: Studio Nobel, 1995, p. 119.

⁹ Ao invés de escreve-lo na forma original – grafiti -, opto por escrever o termo em sua forma “abrasileirada”, visto que se tornou uma palavra incorporada ao vocabulário nacional.

¹⁰ Gitahy, C. *O que é graffiti*. São Paulo: Brasiliense, 1999, p.19.

¹¹ Herschmann, M. op. cit., pp.199-200.



a cultura se expande para todos os lados, num sentido geral, amplo, horizontal. Um exemplo, como se viu, é a invasão dos elementos culturais determinado os estilos de vida de uma parcela de jovens da população das metrópoles brasileiras. Dessa forma, a cultura também deixa o caráter de elemento estético intocável, como se fosse uma entidade isolada perante a sociedade. Sobre esse aspecto, cabe lembrar as observações de Homi Bhabha, que, ao relevar os novos parâmetros adotados pelas teorias críticas contemporâneas, considera que essa nova instância

“(...) nos força a encarar o conceito de cultura exteriormente aos *objets d’art* ou para além da canonização da ‘idéia’ de estética, a lidar com a cultura como produção irregular e incompleta de sentido e valor, freqüentemente composta de demandas e práticas incomensuráveis, produzidas no ato da sobrevivência social”.¹²

Consumo e Cidadania: sinônimos, antônimos ou uma complementação de significados?

Ao estudar o movimento hip-hop, torna-se imprescindível também apontar o “contexto social” em que b-boys e rappers estão inseridos. Oriundo das camadas menos abastadas da população, conseqüentemente, na tematização de suas composições, predomina a realidade da periferia vivida pela população de baixa renda.

Não é preciso entrar em detalhes a respeito do estado social (constrangedor) em que se encontra a sociedade brasileira. A atual conjuntura nos reporta a pensar sobre o exercício da cidadania pelo indivíduo inserido dentro desse contexto social. Para melhor entender como se configura a cidadania no Brasil, tomaremos como base os estudos realizados por Roberto DaMatta. De acordo com o autor, “o caso brasileiro inegavelmente revela que a noção de cidadania sofre uma espécie de desvio, (...) que impede de assumir integralmente seu significado político universalista e nivelador”.¹³ Ainda sobre a problemática, DaMatta explica o porquê: “(...) trata-se de um modo de organização burocrática, onde o todo predomina sempre sobre as partes e a *hierarquia* é fundamental para a definição das instituições e dos indivíduos”.¹⁴

No caso dos b-boys, esse processo torna-se mais evidente. Justamente por estarem inseridos em um contexto de miséria, violência e poucas oportunidades, esses grupos

¹² Bhabha, H. K.. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998, p.240.

¹³ DaMatta, R.. *A casa e a rua*. Rio de Janeiro: Guanabara/Koogan, 1991, p.75.

¹⁴ *Ibid*, p.76.



economicamente desfavorecidos da sociedade procurarão, à sua maneira, alternativas de sobrevivência, seja seguindo as regras institucionais (trabalhos convencionais ou legalizados, atividades esportivas ou artísticas) ou o contrário (crime, tráfico de drogas). É sabido que o movimento hip-hop, além de música, executa trabalhos sociais numa tentativa de “costurar” as arestas deixadas pelo Estado. Dessa forma, muitos desses jovens, por ocuparem uma posição desprivilegiada na *hierarquia*, abraçam essa ideologia em busca de perspectivas de vida e como uma forma de, enfim, exercer a cidadania. Um exemplo desse fato está em uma música do rapper carioca MV Bill, que, ao contextualizar o ambiente onde vive e as ações (ou falta delas) do Estado, relata o caminho para a “salvação”:

Seja bem-vindo ao mundo sinistro, saiba como entrar
Droga, polícia, revólver não pode, saiba como evitar (...)
A sua vida na favela não vale nada (...)
E quando a polícia chega, todo mundo fica com medo
A descrição do marginal é favelado, pobre e preto (...)
Está faltando criança dentro da escola
Estão na vida do crime e o caderno é uma pistola
Bala perdida, falta de emprego, moradia precária
Barulho de tiro na noite é outra quadrilha querendo invadir minha área
Na madrugada, na minha casa, todo mundo deitado no chão (...)
Um otário que agora é finado porque se achava o malandrão (...)
Fez filho na minha irmã, não assumiu, sumiu
Pai, padrinho e tio da minha sobrinha sou eu, M.V. Bill
Encontrei minha salvação na cultura hip-hop
Tem outros que entraram na vida do crime querendo ganhar ibope
 (“Traficando Informação”, MV Bill)

Para que o discurso não se restrinja à palavra, há uma espécie de centro comunitário encabeçado pelas lideranças do movimento nos bairros periféricos, que eles denominam de posses - onde se realizam trabalhos comunitários ligados às representações artísticas como música (rap), dança (break) e artes plásticas (grafite); cursos profissionalizantes em pequenas oficinas; palestras que tratam de problemas relacionados à comunidade. Enfim, como sugere Gloria Diógenes, “a percepção de posse do hip-hop está relacionada à idéia de espaço para expansão de atividades (...), em que o ‘alvo’ é a *consciência* e a ‘arma’, a *palavra*”.¹⁵ Ou como complementa Micael Herschmann, em seu livro sobre funk e hip-hop:

¹⁵ Diógenes, G.. *Cartografias da cultura e da violência - gangues, galeras e o movimento hip-hop*. São Paulo: Annablume, 1998, p. 142.

“Os jovens vêm encontrando, sem dúvida, nas representações associadas a estes universos musicais e à sociabilidade que eles promovem, o estabelecimento de novas formas de representação social que lhes permite expressar seu descontentamento, opor-se à tese da não violência, isto é, de que o Brasil seria uma ‘nação diversa, mas não-violenta’”¹⁶.

Mas exercer a cidadania não implica somente desfrutar dos direitos básicos aos quais o cidadão tem direito. Além de saúde, educação, lazer, emprego, segurança, existe um outro aspecto – o consumo - que também está diretamente ligado à cidadania, como defende o professor e pesquisador argentino Néstor Canclini. O autor identifica que “homens e mulheres percebem que muitas das perguntas próprias dos cidadãos (...) recebem sua resposta através do consumo privado de bens e dos meios de comunicação de massa do que nas regras abstratas da democracia ou pela participação coletiva nos espaços públicos”.¹⁷ Isso nos leva a crer que, mais do que nunca, a tão falada "inversão de valores" está presente em nosso cotidiano, como também acaba por tornar a linha divisória entre o público e o privado cada vez mais tênue.

Esse consumo, na concepção de Canclini, não se apresenta apenas na compra desenfreada e irracional de bens, e sim como integrante de um processo que redimensiona a posição dos sujeitos na sociedade, cuja identidade se afirma mais claramente em torno do consumo de bens simbólicos, do que mediante o exercício da cidadania¹⁸. E, em grandes centros, essa nova característica está bem marcada, pois a partir do momento em que a cidadania liga-se a outros fatores que não são os tradicionalmente firmados, a malha populacional, constituída por uma série de micro-grupos, encontrará, nas “ideologias” que traduzem a sua visão de mundo, o seu ponto de referência.

Assim, uma nova conjuntura social se configura a partir de um mercado de consumo. Porém, é preciso estar atento às novas instâncias que chegam junto com ele, que são a dicotomia consumo-cidadania e nova forma de consumo de bens. Sobre o primeiro, vale lembrar que reconhecer tal processo não significa dizer que consumo e cidadania sejam a mesma instância; pois, agora, o consumo integra apenas mais um dos pontos que constituem o exercício da cidadania. O diferencial é que esse novo aspecto toma dimensões bem maiores

¹⁶ Herschmann, M. op. cit., pp. 38-39.

¹⁷ Canclini, N. G.. *Consumidores e Cidadãos, conflitos multiculturais da globalização*. 4. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996, p.37.

¹⁸ *Ibid.*, pp. 14-15.



do que os anteriormente surgidos, como por exemplo, o direito à saúde e à educação. Portanto, não será espantoso dizer que a noção de cidadania está imbricada ao ato de consumir. E, nesse novo cenário, relacionado às novas formas de consumo, como bem considera Featherstone, “o consumo, portanto, não deve ser compreendido apenas como consumo de valores de uso, de utilidades materiais, mas primordialmente como consumo de signos”¹⁹, que, a partir da “estetização da realidade coloca em primeiro plano a importância do estilo (...) com sua procura constante por modas, estilos novos, sensações e experiências”.²⁰

Assim, ao trabalhar com o hip-hop, nota-se que as considerações de Featherstone ajustam-se perfeitamente em relação aos membros integrantes dessas “sociedades paralelas”, em que o b-boy conserva um estilo de vida, cujo reflexo se confirma, por exemplo, na vestimenta²¹ e na forma como se comportam.

O espaço de socialização desse micro-grupo também é bastante peculiar, de forma que os “manos” do hip-hop também têm os seus pontos de encontro. Quando o movimento começou a ganhar força no Brasil, o local preferido pelos rappers e b-boys para debater, ouvir música e consumir era a Rua 24 de Maio, no centro da capital paulista. Em seguida, passaram a se reunir no metrô São Paulo. Hoje, os que se identificam com o movimento vão até às galerias e às praças próximas a estação de metrô São Bento, onde encontram discos, roupas e adornos. Se os *shoppings* representam a expressão máxima para as ascendentes classes médias urbanas²², as galerias funcionam, para esse setor excluído, como um local onde é possível confirmar a sua identidade perante o grupo ao qual pertence. É curioso atentar que o hip-hop desfruta de um mercado paralelo que é gerado dentro do movimento, cujo público alvo é o do próprio movimento.

Um exemplo é grupo de hip-hop norte-americano *Wu-Tang Clan*²³, composto por nove rappers que, além de lançarem trabalhos solos, realizam, junto com outros grupos de rap, atividades ligadas ao movimento em uma posse nos Estados Unidos. O fenômeno *Wu-*

¹⁹ Featherstone, M. *Cultura de consumo e pós-modernismo*. São Paulo: Studio Nobel, 1995, p.122.

²⁰ *Ibid.*

²¹ Mais detalhes sobre a composição visual dos b-boys, cf. Herschmann, M., op. cit, p.261.

²² Mais detalhes, cf. Sarlo, B.. *Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, arte e vídeo-cultura na Argentina*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

²³ O grupo veio ao Brasil para se apresentar na festa de comemoração de aniversário do programa de rap Espaço Rap, da FM 105, de São Paulo. O show foi realizado no Anhembi e contou com a presença de 40 mil pessoas na platéia, em abril de 2000.



Tang Clan não se restringe apenas à música. Os nove rappers expandiram o seu raio de alcance para outros setores como a moda e eletro-eletrônicos, criando um mercado de consumo interno dentro do movimento e voltado para ele, mas que também está atento aos demais espaços vagos do mercado:

“Depois de conquistar o sucesso no meio musical, o Wu-Tang Clan lançou sua própria marca de roupas e acessórios, a Wu Wear. São produtos que vão desde casacos, calças e bonés e até chaveiros e perfumes (...). Complementando o ‘catálogo’ de RZA e aliados, o videogame de luta *Shalin Style* para consolo da Playstation levou a grife para mais perto das crianças”.²⁴

Assim, o consumo não se apresenta apenas como a aquisição pura e simples de produtos que, de algum modo, terão uma finalidade. Mais que isso, ele serve como um estabelecimento de códigos entre uma determinada tribo. É justamente por aquilo que consomem que rappers e b-boys constroem a malha que os identifica e qualifica no jogo das relações sociais. Sobre essa questão, Glória Diógenes afirma que “a exclusão e a rebeldia juvenil invadem o palco da cidade, produzem enredos diversificados, nos quais a pluralidade e a diversidade da ‘visitação urbana’ se articulam dentro de um mesmo mote: o direito de ser reconhecido como cidadão e consumidor da cidade”.²⁵

Apenas um começo

Procurei apontar nesse texto elementos sociais, culturais e econômicos que integram o movimento hip-hop, como também seus respectivos impactos e conseqüências no novo contexto urbano das metrópoles. Esses elementos são catalisadores de um processo em que se evidencia o reaproveitamento de novas áreas da cidade, cujo sujeito que nela habita encontra-se cada vez mais descentrado, as representações artísticas interferindo diretamente no estilo cultural e o consumo atuando como um importante ator no cenário da cidadania. A partir dessas observações, é possível afirmar que b-boys e rappers ocupam uma posição central e à margem da sociedade. Central, pois o hip-hop já é consumido pela classe média e alta. À

²⁴ *ShowBizz*. São Paulo, n.6, ano 15, junho de 2000, p.43.

²⁵ Diógenes, G. "Rebeldia Urbana - Tramas de exclusão e violência juvenil". In: Herschmann, M. (org.). *Abalando os anos 90 - funk e hip-hop. Globalização, violência e estilo cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p. 123.



margem, pois esse estilo ainda permanece enraizado nas periferias constituindo a trilha sonora desses territórios.

Instigou-me o fato de os jovens da cidade de São Paulo enxergarem, e posteriormente adotarem, o hip-hop como uma recusa para não consumir estilos musicais pasteurizados como o pagode e a música sertaneja, tão difundidos no Estado. A partir dessa atitude, pode-se entender também como se arquiteta o diferencial de estilos em relação a outros movimentos musicais, em outras cidades brasileiras.

Não integrou o quadro de minhas análises verificar se o estilo musical é mais ou menos representativo artisticamente, pois vivemos numa época em que prevalece a experimentação sensorial da arte, embora isso não anule a possibilidade de elaboração de um projeto artístico que abarque questões sociais, como é o caso do hip-hop. Mas, como poderia julgar esse ou aquele tipo música baseado apenas em seus padrões estéticos? Tal tentativa implicaria não somente uma atitude maniqueísta, como também equivocada, pois os parâmetros que determinariam tal classificação estão cada vez mais relativizados.

Ao finalizar este trabalho, estou certo de que muitos aspectos que poderiam torná-lo mais rico não foram aqui abordados, mas como esse texto constitui uma tímida e inicial reflexão dos influxos e contrafluxos relacionados a esse movimento, posso tranquilizar-me e dizer que o trabalho não se esgota aqui. Ao contrário, ele representa *apenas um começo* de um processo de verificação que tem como propósito estabelecer um olhar mais atento para o nosso cotidiano, para o que está ao nosso lado.



Referências Bibliográficas

- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- CANCLINI, Néstor García. *Consumidores e Cidadãos, conflitos multiculturais da globalização*. 4. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.
- DaMATTA, Roberto. *A casa e a rua*. Rio de Janeiro: Guanabara/Koogan, 1991.
- DIÓGENES, Glória. *Cartografias da cultura e da violência: gangues, galeras e o movimento hip-hop*. São Paulo: Annablume, 1998.
- _____. “Rebeldia Urbana - Tramas de exclusão e violência juvenil”. In: HERSCHMANN, Micael (org.). *Abalando os anos 90 – funk e hip-hop. Globalização, violência e estilo cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- FEATHERSTONE, Mike. *Cultura de consumo e pós-modernismo*. São Paulo: Studio Nobel, 1995.
- GITAHY, Celso. *O que é graffiti*. São Paulo: Brasiliense, 1999.
- HERSCHMANN, Micael. *O funk e o hip-hop invadem a cena*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.
- PIMENTEL, Spency. *O livro vermelho do hip-hop*. Online. Disponível na internet via WWW. URL: http://www.realhiphop.com.br/spensy_pimentel.htm. Arquivo capturado em 29 de maio de 2001.
- PRYSTHON, Ângela. “Identidades urbanas contemporâneas: cosmopolitismo e periferia”. In: CUNHA FILHO, Paulo (org.). *Identidade(s)*. Recife: Editora UFPE, 1999.
- _____. *Cidades, cosmopolitismo e comunicação*. Recife, 1999 (mimeo).