

## Introdução

### *Hip-hop*, fora e dentro da internet

Dou uma última vista de olhos pelo material que tenho à minha frente, como se quisesse certificar-me de que não me escapa algum pormenor importante, e deparo-me com uma versão em DVD de *Breakin'*, um dos vários clássicos do *hip-hop* a chegar até nós através do cinema e, instantaneamente, evoco os primeiros tempos do *hip-hop* em Portugal, na primeira metade dos anos 80. Recordo-me da minha própria experiência de então, enquanto jovem no início da adolescência, do fascínio que aqueles movimentos acrobáticos e sincopados me causaram. O impulso imediato foi ir para a rua e começar a reproduzir, da melhor maneira possível, aqueles passos, apesar do desconhecimento que tinha e da visível inaptidão para me aproximar, mesmo que remotamente, de tais acrobacias. Em todo o caso, mantive ainda durante algum tempo, com um grupo de amigos, o entusiasmo por esta prática, traduzido em algumas sessões de improviso e tentativas mais ou menos frustradas de reproduzir os movimentos inspirados no cinema e na televisão (no mesmo período, lembro-me de ver um episódio da série televisiva *Fame* cujo tema central era o *breakdance*). Com o tempo, o entusiasmo inicial acabou por se desvanecer e o *breakdance* caiu no esquecimento. Tratou-se da primeira vaga da cultura *hip-hop* no país, acompanhando a popularidade que o *breakdance* tinha alcançado a nível mundial. Naquela época, a cultura *hip-hop*, enquanto tal, era relativamente desconhecida e o *breakdance* surgia como uma forma de dança com impacto visual imediato e aparentemente sem necessidade de quaisquer requisitos, para além de uma evidente destreza física e sentido rítmico.

Só vários anos mais tarde, já na década de 90, comecei por ouvir as primeiras bandas portuguesas de *rap* (o que coincidiu com a época em que adquiriram visibilidade), a que se seguiram alguns sucessos comerciais, como o tema *Nadar*, que juntamente com o álbum *Rapública* (1994, Sony Music) se tornariam referências incontornáveis do *rap* nacional. Na

mesma altura, começaram a ser visíveis as primeiras manifestações de *graffiti* que, com o tempo, tomaram de assalto a paisagem urbana da área metropolitana de Lisboa. A minha relação com o *hip-hop* era, pois, relativamente distanciada. Na verdade, para além de alguns êxitos musicais que chegavam através da rádio e da televisão durante os anos 80 e início dos anos 90, o meu conhecimento da música *rap* e da cultura *hip-hop* era praticamente nulo, nem tão-pouco o *rap* constituía um género musical que ouvisse amiudadas vezes. Este desconhecimento manteve-se por mais alguns anos. Tirando alguns contactos pontuais com vários produtos e referências ao *hip-hop*, só a partir do ano 2000, e já no âmbito de vários projectos de investigação, é que comecei a interessar-me mais intensamente pelas diversas vertentes do *hip-hop*.

A nossa perspectiva não é, portanto, a de quem se posiciona *no interior* do *hip-hop*, mas a de quem está *no exterior*, apesar das múltiplas aproximações ao meio a partir *de dentro*, através da perspectiva dos seus protagonistas e dos eventos por estes relatados ou por nós presenciados. As limitações e as vantagens de olhar um determinado universo cultural de fora para dentro são várias, quer no plano epistemológico quer no plano metodológico (Hammersley e Atkinson 1995 [1983]). O tema clássico da exterioridade do investigador em relação ao objecto que está a analisar é tanto mais pertinente quanto o trabalho em questão pretende colocar-se do ponto de vista dos actores. É esta a nossa perspectiva, mas é também esta a raiz de um dos paradoxos experimentados desde as primeiras incursões no terreno: por um lado, o desejo de *interioridade* impele-nos a uma proximidade (mais do que uma aproximação), a uma partilha de experiências e pontos de vista, por outro lado, as exigências metodológicas que nos impusemos em virtude de um desejo de objectividade provocam um *distanciamento* (ou exterioridade) irremediável (que, na realidade, transportamos connosco desde o primeiro momento e do qual nunca nos libertámos). Na verdade, não se tratou, em nenhum momento, de alcançar a objectividade pura, nem de nos tornarmos «nativos». Qualquer das anteriores posturas seria impraticável; tratou-se, em vez disso, de um esforço de ajustamento constante, mediante o qual fomos gerindo a nossa proximidade-distanciamento em relação ao objecto de estudo, e através do qual fomos recolhendo uma multiplicidade de dados. Em algumas situações este problema foi mais fácil de resolver do que noutras; em todo o caso, houve uma adaptação contínua às circunstâncias, fruto da própria natureza qualitativa da pesquisa adoptada, que permitiu uma maior flexibilidade metodológica e uma utilização de múltiplas estratégias de investigação.

O modo como partimos do *estudo do hip-hop* para chegarmos ao *estudo do hip-hop na internet* constitui uma mera casualidade. Com efeito, o nosso interesse inicial era estudar o modo como se produzia e consumia um dado universo cultural, predominantemente juvenil, identificando as suas práticas e os seus contornos. Assim, iniciámos a nossa investigação sobre o *hip-hop*, reconstituindo aos poucos uma rede social e geográfica particular, em torno de praticantes localizados na região da Grande Lisboa, seguindo uma estratégia geral de «bola de neve». Partimos de vários contextos onde ocorriam determinadas actividades para termos acesso aos respectivos protagonistas, que por sua vez nos reenviavam para outros contextos e protagonistas. Em poucos meses construímos uma rede diversificada de contactos nas várias vertentes do *hip-hop*.

Foi no decurso da própria investigação fora da internet que esta se impôs como um terreno de observação incontornável: não só porque vários protagonistas se referiam à sua constante utilização deste meio para obter informação, matérias-primas várias e contactarem com outros protagonistas, como também se referiam à importância da divulgação do seu trabalho *on-line*. Esta constatação levou-nos a reorientar a pesquisa.

Começámos por julgar que a utilização da internet no *hip-hop* era meramente residual, associada apenas a algumas orlas mais favorecidas do ponto de vista socioeconómico e, de certo modo, que a mesma seria incompatível com este. Nesta asserção reproduzíamos uma convicção de senso comum: a de que o *hip-hop* deveria ser encarado essencialmente como uma cultura associada a populações desfavorecidas, predominantemente de origem africana (ou descendentes de africanos), excluídas social, económica e culturalmente de variados recursos e que utilizariam estas práticas para expressar o seu descontentamento. Depressa vimos que a nossa impressão era infundada: não só o *hip-hop* não se confinava ao «gueto» em que o havíamos provisoriamente incluído, como também a utilização da internet neste universo cultural não era desprecianda.

O fundamento para a anterior convicção encontra-se nas origens sócio-históricas do próprio *hip-hop*: os bairros desfavorecidos das grandes metrópoles norte-americanas, sobretudo da cidade de Nova Iorque, onde emergiram, entre os finais dos anos 60 e os inícios dos anos 70 do século XX, um conjunto de práticas entre os jovens de origem afro-americana e «hispanica»<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Utilizamos o termo «hispanico» com um sentido amplo, englobando jovens de origem «latina» provenientes dos países da América Latina (do sul ao centro do continente) ou descendentes de imigrantes desses mesmos países. Incluem-se, igualmente, jovens de origem caribenha, cuja ligação à diáspora africana torna mais complexa esta classificação e a distinção que a mesma pressupõe.

que residiam nesses lugares (Bennett 2000; Rose 1994). Desde essa época remota até ao presente, o *hip-hop* percorreu um vasto caminho, ao longo do qual passou de uma actividade restrita e sem alcance económico a uma actividade generalizada e lucrativa que mobiliza toda uma indústria a nível planetário (Forman 2002). A comercialização do *hip-hop* (principalmente da música *rap*) foi assim responsável pela sua globalização. É deste modo que encontramos hoje em dia diferentes manifestações desta cultura espalhadas um pouco por todo o mundo, reflectindo, por um lado, uma mesma «matriz» global, responsável por uma certa *convergência* cultural em torno dos mesmos objectos, símbolos, interesses, e, por outro lado, as especificidades dos contextos em que esta é adoptada e adaptada (Mitchell 1996; 2001), contribuindo, inversamente, para uma certa *divergência* cultural (veremos este aspecto, em termos gerais, no capítulo 1, e especificamente para o contexto português, no capítulo 3). Deste modo, aquilo que à primeira vista seria um fenómeno restrito, social e geograficamente circunscrito, apresenta-se como um fenómeno mais complexo e heterogéneo, transversal a diferentes contextos sociais e geográficos.

Foi justamente esta diversidade que pudemos apreciar através do estudo efectuado. Tal não significa que não seja possível assinalar algumas afinidades entre os vários contextos de emergência do *hip-hop* em Portugal (ou em quaisquer outras partes do mundo) e as características observadas no contexto inicial norte-americano. Contudo, em virtude da sua própria implantação no país, as várias vertentes do *hip-hop* apresentam características próprias e distintas das que revelam noutros locais onde também se implantaram. O próprio contexto português apresenta diferenças internas, que são tanto mais notórias quanto, com o tempo, o meio se foi expandindo, tornando-se consequentemente mais disperso e fragmentado. Com efeito, embora relativamente recente no nosso país, o *hip-hop* possui uma história própria, contando já com diferentes gerações de praticantes, com distintos percursos e modos igualmente diferenciados de encarar cada vertente. Esta heterogeneidade geracional traduz-se numa diferenciação de vivências e trajectos, mas igualmente, e por essa razão, de recursos disponíveis a cada nova geração. Este facto, por si só, contribui para explicar (pelo menos em parte) por que razão a utilização da internet é mais comum entre os praticantes mais jovens do que entre os mais velhos. Não são apenas os contextos de socialização e as referências que diferem, são também os recursos utilizados a diferir. Cada nova geração conta não só com o legado da anterior, como também com recursos distintos. Este aspecto reflecte-se, ainda que de forma não completamente linear, na resposta que podemos dar ao problema

da representatividade do *hip-hop on-line* relativamente às suas expressões *off-line*.

Todas estas constatações levaram-nos a redireccionar o sentido da pesquisa: não nos importava tanto saber *se* a internet era utilizada no *hip-hop*, mas *como* esta era utilizada. Esta mudança de perspectiva, porém, não nos desembaraça do problema de avaliar se a presença do *hip-hop on-line* é representativa do *hip-hop off-line*, reenvia-nos, em vez disso, para o problema do modo como determinado universo cultural é (re)produzido *on-line*.

Desde cedo que se foi tornando claro que quer a tese que sustenta a independência absoluta entre o *hip-hop on-line* e o *hip-hop off-line*, quer a tese que defende a sobreposição total entre ambos se mostraram incapazes de dar conta da intrincada relação que se pode estabelecer entre *hip-hop* e internet. O que nos levou a definir o seguinte princípio de inteligibilidade cruzada: *o hip-hop dentro da internet só é compreensível recorrendo ao hip-hop fora deste meio, tal como o primeiro constitui uma dimensão incontornável do segundo*. Portanto, tanto a independência como a sobreposição se afiguram, cada uma a seu modo, relativas (poderemos, eventualmente, discutir a extensão e a forma que tanto a autonomização como a interdependência poderão assumir).

Partindo da tese da interdependência relativa entre o que se passa fora e dentro da internet, estabelecemos um primeiro pressuposto de análise (eventualmente extensível a uma pluralidade de objectos): *o que se passa na internet só pode ser completamente compreendido tendo por referência o que ocorre fora desta (e, em certa medida, vice-versa)*. Naturalmente que nem tudo o que existe *on-line* se reporta directamente ao que existe *off-line*, nem, por seu lado, tudo o que existe *off-line* se encontra representado *on-line*. Contudo, a internet deve ser inserida no contexto social mais vasto que envolve a sua utilização, mesmo nos casos em que essa relação não é inteiramente evidente. Este pressuposto contraria várias abordagens que têm sido efectuadas desde sempre em diferentes estudos sobre a internet, que tendem a conceber os conteúdos desta por si próprios, como se tivessem uma existência inteiramente à margem do que existe *off-line* (Bell 2001; Hine 2000).

É por esta mesma razão que se tende a conceber o «virtual» como imaterial, dissociando-o completamente do «real». Ora, como teremos oportunidade de notar, e importa que fique desde já claro, o «virtual» faz parte do «real», ainda que proporcione uma experiência distinta do mesmo.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> A suposta antinomia entre o «real» e o «virtual» foi sublinhada sobretudo pelos primeiros estudos sobre a internet. Cf. Benedikt (1992), Ludlow (1996) e Escobar (2000 [1994]). Para uma avaliação geral da questão, v. Slevin (2000) e Bell (2001).

É exactamente essa experiência distinta que pretendemos evidenciar. Tal como iremos utilizar este termo, «virtual» refere-se ao que ocorre *na internet*, às redes informáticas digitais, que proporcionam uma determinada experiência mediada da «realidade». O que significa que, para efeito da presente discussão, importa considerar «virtual» aquilo que se passa «dentro» da internet (ou com recurso à mesma) e «real» aquilo que ocorre «fora» deste meio. Como aquilo que se passa dentro da internet, no que respeita ao *hip-hop*, tem como referência constante o «real», e as práticas que ocorrem neste podem a qualquer momento tomar a internet como recurso, é fácil concluir que a compreensão do universo do *hip-hop* é indissociável da encruzilhada formada por estas duas esferas.

Um segundo pressuposto de análise permite-nos considerar a tecnologia, e no presente caso a internet, não como um mero utensílio neutro e invariável, mas como o resultado de um conjunto de *práticas culturais* que envolvem a sua própria utilização, produção e alteração. O resultado disso é um objecto cultural complexo, passível de diferentes *usos* mas igualmente de variados *significados*. Considerar a tecnologia como prática cultural e significado implica examinar o seu contexto de utilização e apropriação. A internet não se limita a ser uma tecnologia que utilizamos apenas como meros consumidores, apresenta-se também como um meio através do qual podemos construir e expressar significados, elaborando conteúdos próprios ou participando nos conteúdos produzidos por outrem. Seja como for, a sua utilização transforma uma parte do consumo em produção e, como tal, introduz um leque de possibilidades à sua utilização como recurso, tanto para produzir o *hip-hop on-line* como para ajudar a criá-lo *off-line*. A diversidade de formas de criar o *hip-hop* na internet, as modalidades de comunicação utilizadas, os seus objectivos e a respectiva ligação às diversas vertentes do *hip-hop*, assim como aos seus vários protagonistas e adeptos serão tratados numa grande parte das conclusões que iremos apresentar nos capítulos de análise.

A utilização da internet no *hip-hop* e a presença deste na internet constituem não só uma característica central da estruturação do mesmo, mas igualmente uma indicação para um itinerário heurístico particular. O propósito de estudar o *hip-hop* fora e dentro da internet levou-nos a um vaivém metodológico e empírico entre o «real» e o «virtual», acabando a observação efectuada por traduzir a própria interdependência entre os dois domínios considerados. A internet converteu-se, deste modo, tanto num *objecto* de estudo como num *instrumento* de recolha de informação. Com esta opção pretendeu-se garantir a adequação entre os pressupostos teóricos, a estratégia metodológica e a observação empírica efectuada.

A investigação *on-line* seguiu os mesmos princípios da investigação conduzida *off-line*, assentando em metodologias de tipo qualitativo baseadas na observação, na realização de entrevistas e na recolha de documentos textuais e visuais vários. O facto de alterarmos o terreno de observação teve consequências obviamente no modo de concretizar o trabalho de investigação. Desde logo, porque o terreno a que nos referimos agora é «virtual» e como tal, ainda que permanentemente disponível, não apresenta qualquer tangibilidade. O que observamos surge *descontextualizado*, mesmo que as referências contidas no conteúdo nos reenviem para determinados lugares, acontecimentos, protagonistas, produtos, etc. Os participantes apresentam-se *incorpóreos* e, como tal, a troca de informação e as relações que mantemos reflectem a permanente dúvida de não sabermos se estamos a falar com quem julgamos falar e se o que vemos traduz de facto o que veríamos na «realidade». <sup>3</sup> Em todo o caso, e independentemente das metodologias adoptadas para compensar alguma ausência de informação *on-line*, bem como o cuidado posto na escolha dos entrevistados, qualquer conteúdo *on-line*, por si só, apresenta-se válido na medida em que reflecte não só o seu autor como determinados propósitos. Grande parte da observação na internet procurou precisamente reconstituir as intenções por detrás dos conteúdos *on-line*, os processos que levaram à sua criação e os respectivos modos de utilização.

Resta-nos, para terminar esta introdução geral, fazer uma breve apresentação da estrutura deste livro, que corresponde à adaptação de uma parte da tese de doutoramento desenvolvida na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa entre 2002 e 2006.

O capítulo 1 constitui uma introdução ao tema do *hip-hop*, tanto como prática cultural como enquanto objecto de estudo. Iniciamos este trajecto com uma breve discussão introdutória acerca do carácter paradoxal da globalização cultural, que nos ajudará a compreender melhor o alcance das práticas juvenis ligadas ao *hip-hop*, fenómeno indiscutivelmente globalizado mas, ao mesmo tempo, fortemente localizado, ligado aos contextos onde se implantou e foi adaptado. Prosseguimos com a tentativa de definição do que é o *hip-hop*, problematizando o seu significado e evidenciando as coordenadas que nos permitem situar os seus principais atributos. Finalmente, o resto do capítulo é dedicado a uma avaliação de dois problemas teóricos centrais, desenvolvendo-os de forma ampla: por

---

<sup>3</sup> V., para uma apreciação epistemológica geral desta questão, assim como para propostas centradas em abordagens metodológicas de tipo qualitativo, por exemplo, Hine (2000) e Mann e Stewart (2000).

um lado, considerando o modo como se equaciona a autenticidade cultural e a integridade artística das diversas vertentes do *hip-hop* (sobretudo do *rap*); por outro, retomando e desenvolvendo as questões que foram apresentadas inicialmente acerca do carácter global, translocal e «glocal» destas práticas, em concreto, e das práticas culturais juvenis, em geral.

O capítulo 2 é inteiramente dedicado a elucidar o processo de construção do *hip-hop* enquanto objecto de estudo particular. Mais concretamente, expõe-se o modelo de análise criado com o propósito de captar o universo cultural em causa. Vários dos problemas que serão ali desenvolvidos começaram por ser enunciados nesta introdução, nomeadamente a relação entre o «real» e o «virtual», bem como a estratégia metodológica seguida para levar a cabo tal análise. Comecemos com uma breve discussão teórica acerca dos atributos dos universos culturais, integrando esta questão no contexto de um debate teórico mais vasto sobre o significado de «cultura» e de «práticas culturais», orientando-a, contudo, para objectivos específicos. No ponto seguinte explicaremos as três dimensões de análise que servem de guia à abordagem tanto fora como dentro da internet, a saber: a dimensão de *produção cultural*, a dimensão de *consumo cultural* e, por último, a dimensão de *elaboração ideológico-discursiva*. A autonomia entre estas dimensões é, como veremos, meramente analítica, visando unicamente acentuar características específicas do mesmo fenómeno. Consoante as particularidades de cada uma das vertentes do *hip-hop*, serão apresentados elementos característicos para análise. As dimensões propostas para a análise do *hip-hop on-line* seguem, no essencial, as mesmas categorias, embora tenham sofrido adaptações às especificidades deste meio particular. Como referimos acima, num dos pressupostos enunciados, a tecnologia não pode ser tratada como simples artefacto, mas também enquanto prática cultural e significado. Será em torno da explicitação das coordenadas que permitem apreender a diversidade de utilizações da internet no *hip-hop* que se organizará uma parte substancial deste capítulo. Avançaremos várias hipóteses e anteciparemos algumas respostas, para as quais só teremos solução nos capítulos de análise.

O capítulo 3 pretende caracterizar o *hip-hop off-line*, definindo-lhe os trilhos a partir da *rua*. O capítulo inicia-se com um breve contributo para uma caracterização histórica do *hip-hop* em Portugal. É feita uma ressalva relativamente à escassez de informação disponível e ao facto de, em alguns casos, termos apenas acesso à perspectiva de um número reduzido de protagonistas sobre determinados acontecimentos. O principal propósito desta breve descrição é o de proporcionar um circuito, ainda que breve, pela história do *hip-hop*, situando os discursos actuais num con-



texto temporal mais amplo. Após esta breve caracterização histórica, procede-se a uma caracterização das vertentes do *hip-hop*, identificando os seus atributos, modos de organização, recursos e representações. No final do capítulo, para além de sumariarmos as principais conclusões, avaliaremos as implicações teóricas das práticas culturais analisadas, designadamente apreciando de forma sucinta diferentes propostas conceptuais usualmente apresentadas para qualificar as práticas culturais juvenis e, especificamente, procurando encontrar um desfecho teórico (mesmo que provisório e circunstancial) para esta questão.

Esta análise do *hip-hop* prossegue, nos capítulos seguintes, um percurso *da rua para a internet*. O capítulo 4 realiza uma primeira caracterização do *hip-hop on-line*, tecendo um cenário lato para as conclusões que apresentaremos no capítulo seguinte. A base para este exame assenta na classificação e análise de uma amostra de modalidades de comunicação consagradas ao *hip-hop* em Portugal. Para além de uma descrição preliminar da presença do *hip-hop on-line*, a anterior caracterização fornece-nos elementos que nos permitem avaliar a utilização potencial dos conteúdos, permitindo reconsiderar de certo modo a questão da interactividade na internet.

Finalmente, o capítulo 5 pretende avaliar tanto a produção como a utilização que, quer artistas quer adeptos, fazem da internet. O primeiro ponto debruça-se, por um lado, sobre a utilização que os diferentes artistas fazem da internet no *hip-hop*, por outro, sobre as características que a presença e a participação *on-line* apresentam. O segundo ponto trata dos adeptos *on-line*, da forma como estes contribuem à sua maneira para construir o *hip-hop* na internet. Finalmente, um terceiro ponto preocupa-se com as formas de participação *on-line* ou, mais especificamente, com a comunicação mediada por computador. Para o efeito, será analisado um caso típico (designadamente um fórum). Ao contrário do capítulo anterior, neste capítulo a metodologia de análise incidiu sobre uma recolha e análise predominantemente qualitativas, baseadas nos testemunhos obtidos junto de vários artistas e adeptos utilizadores das modalidades de comunicação referidas, bem como numa análise de conteúdo a partir da observação realizada *on-line*.

Qualquer trabalho de investigação, pela sua própria natureza processual e inacabada, deixa-nos a sensação de que o relato que fazemos poderia sempre ser melhorado, actualizado, alimentado por novos dados que dariam origem a novas conclusões, que gerariam novas observações e assim sucessivamente, num fluxo ininterrupto entre a reflexão teórica e o trabalho empírico. A investigação efectuada reforça esta impressão pelo facto de ter sido conduzida de um modo qualitativo e, como tal,

por tornar porventura mais evidente o carácter construído das opções tomadas a cada momento e o remate que inevitavelmente tivemos de acabar por lhe dar. Entre a investigação efectuada e o trabalho de sistematização que aqui empreendemos, vai a diferença entre a experiência de uma dada actividade, a sua memória e o relato que da mesma fazemos. As páginas que se seguem não pretendem ser tanto um resumo exaustivo do percurso realizado, mas antes uma leitura do mesmo tendo em conta as interrogações de partida e a problematização entretanto desenvolvida.