

“IS THIS THE BRONX?”: MEIOS, MEDIÇÕES E A SÉRIE “THE GET DOWN” NA NETFLIX

**“IS THIS THE BRONX?”: MEDIA, MEDIATION AND THE “THE
GET DOWN” SERIES IN NETFLIX**

RÔMULO VIEIRA DA SILVA

Mestrando em Comunicação (PPGCOM/UFF) e membro do Laboratório de Cultura Urbana, Lazer e Tecnologias (LabCULT/UFF).

E-mail: vieiradasilvaromulo@gmail.com

THIAGO PEREIRA ALBERTO

Doutorando em Comunicação (PPGCOM/UFF) e membro do Laboratório de Cultura Urbana, Lazer e Tecnologias (LabCULT/UFF).

E-mail: thiagopereiraalberto@gmail.com

SILVA, Rômulo Vieira da; ALBERTO, Thiago Pereira. “Is this the bronx?”: meios, mediações e a série “The get down” na Netflix. Revista GEMInIS, São Carlos, UFSCar, v. 9, n. 1, pp.143-160, jan. / abr. 2018.

Enviado em: 10 de novembro de 2017 / Aceito em: 30 de abril de 2018

RESUMO

Este artigo discorre sobre a representação audiovisual do Hip-Hop. A análise centra-se na série "The Get Down" da Netflix. Apresenta-se aqui um breve histórico das mediações estereotipadas do negro no cinema, além de certos tensionamentos que moldam a imagem do Hip-Hop. Um exame que evidencia a marginalização midiática e a simplificação das múltiplas convergências identitárias que modelam o negro e a manifestação. Considerando que a produção audiovisual apresenta a expressão cultural de forma docilizada e introduz outra forma de representar o negro, argumenta-se que a série parece propor uma relativização dos modelos historicamente cristalizados do Hip-Hop.

Palavras-chave: Cultura digital; ficção seriada; mediação; Netflix; hip-hop.

ABSTRACT

This article discusses the audiovisual representation of Hip-Hop. The analysis focuses on the series "The Get Down" of Netflix. It presents a brief historic of the stereotyped mediations of the negro in the cinema, as well certain tensions that shape the image of Hip-Hop. This examination evidences the mediatic marginalization and the simplification of the multiple identitary convergences that model the negro and the manifestation. Whereas that the production presents the cultural expression in a docilized form and introduces another way of representing the negro, it is argued that the series seems to propose a relativization of the historically crystallized models of Hip-Hop.

Keywords: Digital culture; serial novel; mediation; Netflix; hip-hop.

INTRODUÇÃO

Um marco inicial para o cinema norte-americano, “O Nascimento De Uma Nação”, dirigido em 1915 por D.W Griffith, se apresenta como uma obra inspiradora e introdutória para o que pretendemos tratar neste artigo. Ao mesmo tempo em que o filme é comumente percebido como precursor de uma série de avanços no que se refere à constituição técnica de uma produção audiovisual, devido aos recursos de câmera (como o *close up* e o foco em profundidade), montagem (no uso pioneiro de cores), elenco numeroso e figurino, ele preconiza com nitidez a forma com que o sujeito negro seria retratado em diante por representações cinemáticas. Neste sentido, tomamos o cinema como modelar, por seu caráter primário, de uma forma de mediação que seria reprisada em diversos outros dispositivos de representação audiovisual – programas de televisão, videoclipes, dentre outros.

Em síntese, a película focaliza a oposição histórica entre os anseios do sul (conservador e crente da existência de uma raça superior) e do norte (republicano e abolicionista) dos Estados Unidos, enquanto um terceiro conjunto de personagens ocupa um lugar central na narrativa: os escravos afrodescendentes, interpretados por atores brancos com as caras pintadas de preto (gesto chamado hoje de *blackface*, bastante polêmico), que no argumento do filme, justificam a discórdia entre os brancos. Assim, os sujeitos negros são representados como bárbaros recém-libertos que ameaçam o sonho civilizatório norte-americano e a *Ku Klux Klan* (entidade que procura exterminar negros em nome da pureza racial) surge como uma força redentora, de ações violentas e justificáveis contra um grupo que não poderia ser integrado à sociedade da época.

Desta maneira, “O Nascimento De Uma Nação” assinala, com alguma precisão, o lastro histórico de segregação racial que ajuda a modular imaginários, tanto da ficionalização quanto da mídia noticiosa, que seguem alimentando representações audiovisuais do negro. O argumento narrativo do filme estabelece nitidamente uma dualidade entre grupos de personagens que representam o bem e o mal, por meio de uma espécie de polaridade entre o negro e o branco, colocando em embate distinções raciais que, no fundo, dizem de disputas e cristalizações morais e éticas. E se, como aponta Martin (2005, p.29), a linguagem cinematográfica é propícia em produzir

dualismos, qual sejam simpatias e repúdios, capazes de engajar/agenciar o público em relação ao que está sendo tratado ali¹, neste caso o cinema atua como um produtor capaz de solidificar para o espectador identidades que divergem da "norma" prevista e promove uma naturalização das performances. Destacamos, assim, a potencialidade do cinema como efeito de verdade, onde, entrelaçando ética e estética, se mostra capaz de fixar certos retratos de sujeitos e/ou situações como desviantes.

Nesta direção, a representação audiovisual torna-se um veículo para a estereotipia, que se configura como uma forma de orientar e engajar o texto midiático. Vista criticamente por Hall (2000, p.257) como uma "prática de significação central para a representação da diferença", pois ela "reduz, essencializa, naturaliza e fixa a diferença do Outro", a estereotipia serve assim como baliza representacional histórica do sujeito negro no meio audiovisual, e em outras possibilidades de mediação que se apresentam na contemporaneidade. Tal noção ajuda a sumarizar parte do longo estudo que Olson (2017) realiza em "*Black Children in Hollywood Cinema: Cast In Shadow*", pela qual a autora, através de um histórico da representação infantil negra no cinema (que nos inspira a ampliar o escopo aqui para múltiplas representações audiovisuais), enfatiza que tal processo se dá ora pela invisibilização, ora pelo exotismo, mas, majoritariamente, pelo estereótipo.

O primeiro ponto diz da representação da criança negra como uma *não-criança*, já que os discursos historicamente construídos sobre a infância cimentam-se em caracterizações coloniais, idealizadas, pelo ponto de vista ocidental, branco e rico, onde a criança tem sua inocência presumida (OLSON, 2017). Uma espécie de agenda que vai de encontro a um padrão de análise a respeito da criança negra, seja pela linha sociológica, seja pela psicologia, um apagamento consciente: "*I know you exist, but you don't exist here*". A invisibilidade se dá então na não-representação de algo, por não estar no enquadramento das mediações ocorridas no ambiente midiático, para além dos filmes, já que se refere também a propagandas, séries televisivas, novelas e veículos noticiosos.

O que ultrapassa este primeiro escopo é frequentemente notado como o exótico, sintoma do que Hall (2003) aponta como a emergência de sensibilidades pós-colonizadas e, ainda, das formas de percepção destas subjetividades, diante do que ele acusa como uma profunda e ambivalente fascinação do cenário pós-moderno pelas diferenças sexuais, raciais, culturais e, sobretudo, étnicas, em oposição à cegueira e hostilidade da

1 Segundo Martin (2005, p.29), "qualquer imagem é mais ou menos simbólica: determinado homem que aparece na tela pode representar a humanidade inteira. Mas, sobretudo, porque a generalização se opera na consciência do espectador, a quem as ideias são sugeridas com uma força singular e uma precisão inequívoca pelo choque das imagens entre si: é o que se chama a montagem ideológica".

alta cultura europeia. Esta fascinação, notada pelo autor como a “*bit of the other*” (HALL, 2003, p.337), é a busca por um pouco do Outro; sendo este Outro o exótico, que passa a de alguma forma ser visível. Submerge lentamente (e em pequenas porções) à superfície social e midiática, mas que ainda assim, diante do jogo de dominação de forças, se estabelece como “a diferença que não faz diferença alguma” (HALL, 2003, p.339).

Marcadamente, Olson (2017) assinala como hegemônica a representação da infância negra no cinema como o personagem retratado em condições de crise, nunca sob o enquadramento do cotidiano e sempre como parte de uma condição especial: o sujeito negro corporifica assim as estereotipificações dos problemas, da barbárie e da brutalização. Tais representações são frequentemente utilizadas no imaginário popular para justificar “crenças racistas, denegrir ou bestializar negros, para sanitizar a pureza branca” (OLSON, 2017, p.121); assim, raça e crime se tornam termos indissociáveis, onde uma expressão faz alusão frequente à outra. Tais mediações (e o discurso da mídia noticiosa que, neste caso, anda em conjunto com o cinema hollywoodiano, no sentido de justificar a negritude como algo animalesco ou criminal) localizam e situam o crime etnicamente e geograficamente, como algo peculiar à população negra que vive na *inner city* e nos guetos, e que se fundem em uma única narrativa: crime, raça e gueto (OLSON, 2017).

A autora assim aponta a insistência dos meios audiovisuais em articular linguagens e imagens como discursivamente conectadas, no sentido de afetar respostas e crenças cristalizadas, onde a *imageriè* afro-americana – a produção cultural de imagens do negro – a partir de Hollywood, vem funcionando como uma forma de perpetuar as noções coloniais da inferioridade, da bestialidade, “traduzido hoje na criminalidade negra como uma natural e biológica propensão para o mau comportamento” (OLSON, 2017, p. 121). A autora sumariza muitos dos pontos que propõe em seu estudo, apontando o que considera um movimento de “gangsterização” da figura da criança negra na representação audiovisual. O que sugerimos é que a representação está também, de forma ambígua e modulada por diferentes vetores e devidos redimensionamentos, solidificada em importantes manifestações da produção cultural negra, especialmente nas chaves da resistência e do contra-discurso. O Hip-Hop seguramente é uma delas.

HIP-HOP: A REPRESENTAÇÃO DO NEGRO COMO INIMIGO PÚBLICO

Como movimento que toma posse e revigora certas conjunções estéticas e performáticas de manifestações anteriores², entrelaçando interpretação dramática,

² Como o R&B, o Soul, o Funk e a Disco.

improvisação, ritmo pulsante e expressões corporais em uma afluência bastante particular à música negra, podemos dizer que o surgimento do Hip-Hop acaba por evocar uma nova fase da cultura afro-americana, apresentando novas práticas e valores, ao mesmo tempo em que dialoga com expressões ancestrais que ajudaram a estabelecer os pilares da manifestação³.

A ampla difusão midiática do movimento possibilitou com que a compreensão dessa espécie de acoplamento entre o Hip-Hop e a população negra fosse facilmente alcançada. A própria fundação da subcultura, que emergiu na década de 1970, parece elucidar parte dessa configuração, assim como parte dos estigmas que a manifestação viria a sofrer, já que o Hip-Hop surgiu no Bronx, único distrito de Nova Iorque que não está localizado em uma ilha; ou seja, é uma faixa territorial que integra o continente.

Assim, a começar pela disposição espacial, em uma síntese a partir de Hall (2000), o Bronx é o "Outro": ou seja, por vezes parece não fazer parte do todo. Região periférica, predominantemente pobre e residencial, formada por comunidades jamaicanas, latinas e afro-americanas que acabaram por servir como base para a criação do Hip-Hop (CHANG; HERC, 2005). A manifestação, que ganhou relevância buscando afirmar as identidades de jovens periféricos que não se sentiam representados pelas versões mais pops e europeias da Disco Music (ROSE, 2014), alcançou sucesso inicial justamente por conseguir se conectar aos anseios desse juventude marginalizada.

Embora o RAP tenha logo alcançado reconhecimento popular, o primeiro grande sucesso comercial do estilo foi cercado de polêmicas. A canção "*Rapper Delight*"⁴, além de ter sido interpretada por artistas que originalmente não eram *rappers* (e não integravam o movimento), também foi acusada de conter versos roubados de outro *emcee*⁵, assim como utilizar uma base instrumental da música "*Good Times*" (1979), do grupo Chic, sem autorização dos seus compositores (HIP HOP, 2016). Em outras palavras, já em sua introdução à mídia, o RAP é marcado por conflitos que tensionam sua representação, associando o gênero à violação de direitos legais e criando uma primeira impressão pouco sedutora.

Observar o atravessamento da música como expressão cultural desse contexto nos parece razoável por um ponto fundamental: não só os negros americanos têm tradicionalmente usado a música como forma de resistência (RAMSEY, 2003; KELLNER, 2001; ROSE, 2014), mas a própria música é um elemento indissociável da construção de

3 Tricia Rose lembra que "as forças sonoras pretas do RAP são um resultado das tradições culturais negras, da transformação pós-industrial da vida urbana e do terreno tecnológico contemporâneo" (ROSE, 2014, posição 1317, tradução nossa).

4 Lançada em 1979 pelo grupo Sugarhill Gang.

5 A letra de "*Rapper's Delight*" é construída com base nos versos de Grandmaster Caz, líder do grupo Cold Crush Brothers. Embora respeitado no Hip-Hop, o artista jamais ganhou crédito ou indenização pelos versos roubados (LEAL, 2007).

representações estereotipadas do negro na mídia. É possível evidenciar um conjunto variado de canções que poderiam servir de insumo para este trabalho, especialmente por meio dos seus videoclipes e múltiplas repercussões midiáticas. Para otimizar nosso texto, porém, evidenciaremos aqui apenas dois subgêneros fundamentais à história da manifestação: o RAP de protesto⁶ e o Gangsta RAP.

Quando Grandmaster Flash And The Furious Five⁷ lançam *"The Message"* (1982), o primeiro grande sucesso do RAP a falar sobre problemas sociais (HIP HOP, 2016; LEAL, 2007), o grupo não imaginava a repercussão que aquele protesto em forma de música alcançaria na grande mídia. Em pouco tempo, a revista Rolling Stone (que nunca havia falado do Hip-Hop) concede cinco estrelas à canção, validando aquela como uma abordagem aspiracional para o RAP⁸ (HIP HOP, 2016), em um processo de legitimação da expressão de descontentamento e da manifestação exclamativa como componentes do estilo. No mesmo ano, surge o Public Enemy⁹, que solidifica o caminho tanto para o RAP de protesto quanto para o Gangsta RAP, em uma proposta afirmativa de conscientização. É diante dessa conjuntura que tensiona-se, de forma mais ampla, a questão da representação audiovisual negra a partir da recém-criada MTV:

Neste período, a MTV dá início a apresentação de clipes de RAP. No entanto, os mais politizados, como os do Public Enemy, ainda sofrem o impedimento de exibição. Como aquele velho ditado: "água mole em pedra dura, tanto bate até que fura", a MTV acaba abrindo a sua guarda para o hip-hop, inserindo em sua grade de programação o Yo! MTV Raps, com estreia em setembro de 1988. Em poucos meses, o Yo! torna-se o programa de maior audiência da MTV americana, ajudando a revelar artistas de RAP nos seus mais variados estilos e a divulgar o movimento hip-hop. Cai finalmente por terra o monopólio branco da emissora (LEAL, 2007, p.92).

Em uma posição de enfretamento à exclusão midiática do negro, sofrida inclusive pelo próprio grupo, o Public Enemy se tornaria um grande crítico à mídia, fazendo das preocupações da comunidade afro-americana o pilar primordial das suas composições. Foi assim que o grupo fez valer o seu nome, se tornando o inimigo público; a ameaça à sociedade (racista) que emergia na esfera pública. Mas o sentido do nome do coletivo ainda merece outro destaque: inimigo público era, em geral, o próprio retrato

6 No Brasil, também conhecido como RAP "de mensagem".

7 Grandmaster Flash é um dos fundadores do Hip-Hop retratados em *"The Get Down"*.

8 A música seria, posteriormente, sampleada por importantes artistas do gênero, como Ice Cube no *remix* de *"Check Yo Self"* (1993) e Puff Daddy em *"Can't Nobody Hold Me Down"* (1997). Em 2012, a Rolling Stone consideraria ainda *"The Message"* como a melhor música de RAP de todos os tempos em eleição das 50 melhores canções de RAP: goo.gl/sKbTz8

9 Grupo de RAP criado pelo estudante de design e fã de hip-hop Chuck D, com o objetivo de modernizar as levadas do gênero e aprofundar as discussões políticas e sociais voltadas a negros (LEAL, 2007).

da juventude negra na sociedade americana (KELLNER, 2001).

A década de 1980 foi um período de instabilidade política e social nos Estados Unidos, marcada por considerável diminuição da qualidade de vida de negros e latinos, diante de cortes em programas sociais e ausência de suporte aos bairros periféricos. Nesta época, poucos filmes sérios destacavam negros, que já eram retratados de forma estereotipada em programas televisivos de comédia. É diante deste panorama que as produções de Spike Lee passam a constituir uma intervenção no cinema hollywoodiano. Ao jogar luz sobre as questões raciais, as obras trazem à tona problemas evidentes que não eram privilegiados pelo cinema vigente. É a partir desse contexto que a interlocução do Hip-Hop com a produção audiovisual começa a se intensificar e o Public Enemy aparece em um das primeiras produções de Spike Lee. O filme "Faça A Coisa Certa" (1989), apresenta a canção "*Fight The Power*" (1989) e cria as bases para a associação do Hip-Hop ao cinema. O sucesso desse e de outros filmes acabam por abrir portas para um grande número de outras produções negras, especialmente na década de 1990 (KELLNER, 2001).

Ao examinar a estética de Spike Lee, Kellner (2001) argumenta que a perspectiva do cineasta se inspira em grande parte no modernismo brechtiano¹⁰ para transmitir mensagens audiovisuais éticas ao público. Os filmes acabam por tocar em questões de raça, gênero e classe, representando uma exploração cinematográfica da situação social problemática dos afro-americanos. O autor sugere que o filme "Malcolm X" se articula como um conto moralizador, colocando em jogo em diferentes momentos qual é a ação correta a ser tomada. O protagonista aparece como uma espécie de modelo representativo do negro em transformação, de criminoso à nacionalista, em busca de realização pessoal e melhoria coletiva. Apesar de a obra apresentar certa romantização do crime, o interesse aqui é evidenciar sua abordagem oposta ao racismo opressivo e excludente, como resposta aos problemas diários vividos por afro-americanos. A partir de Kellner (2001), nossa premissa é que a obra de Spike Lee, assim como as produções circundantes e influenciadas por ela, introduzem uma representação de resistência, pelo qual o protagonista afirma sua força e evidencia a importância do confronto, o que acaba por moldar, diante dessa representação audiovisual, como parte da sociedade passa a apreender e presentificar a imagem do negro.

Se considerarmos que o Gangsta RAP¹¹ desenvolve sua fundação no mesmo período, é possível tornar ainda mais abrangente a compreensão dessa imagem.

10 Bertolt Brecht foi um dramaturgo alemão que influenciou consideravelmente o teatro contemporâneo ao instaurar a interpretação épica em peças que buscavam ser uma espécie de experimento sociológico.

11 Também conhecido como Dirty RAP. Tem por característica a descrição violenta do cotidiano periférico. Alguns dos seus nomes mais conhecidos são Ice-T, N.W.A., Ice Cube e Too Short.

Popularizado por músicas que apresentam críticas à sociedade, por meio de letras agressivas e abordagens que promovem a liberdade sexual, o crime e o machismo, o Gangsta RAP emerge como uma expressão que amplia a voz da comunidade periférica ao mesmo tempo em que contribui para sua estigmatização. A interlocução das polêmicas do estilo com os veículos de comunicação marcam os anos 1990, em uma cobertura que espetaculariza os comportamentos mais radicais do RAP. Rose (2014) lembra que a atenção da mídia diante da expressão tem sido baseada em tendências extremistas, ao invés das vivências positivas que também estabelecem um amplo diálogo com o Hip-Hop. O estereótipo como parâmetro representacional do negro no audiovisual nos parece uma questão evidente.

A nova geração de artistas que surge – a partir das décadas de 2000 e 2010 – se apresenta também como um agrupamento importante para pensarmos as fundações que sustentam a investida da Netflix em *“The Get Down”*. A diversificação empregada à cena do RAP por esses novos atores, que introduziram consideráveis experimentações comportamentais e estéticas, mesmo sem desconsiderar a trajetória dos seus precursores, instituiu uma flexibilidade à manifestação que 1) intensificou o cruzamento entre o gênero e a música pop; 2) consolidou novos subgêneros, como a Trap Music¹²; 3) e pluralizou o vestuário e as possibilidades performáticas. Uma geração que amadureceu na era da cultura digital, em meio à hiperconexão das pessoas e coisas e o excesso de estímulo particular à abundância de informação, que incentivaram e puderam possibilitar a discussão contínua dos problemas emergentes da sociedade contemporânea, permitindo a relativização de paradigmas e a quebra de tabus.

O que nos interessa diante desse panorama é salientar como essas tensões representativas se estabelecem, tanto na obra cinematográfica como na cobertura midiática do Hip-Hop. Se por um lado o protagonismo no cinema hollywoodiano era quase exclusivamente branco, as produções que começam a circular com maior intensidade a partir de cineastas como Spike Lee tensionam esse modelo, adicionando novos ingredientes à representação do negro, que acabam por conferir destaque à população afro-americana assim como cristalizar parte da sua identidade. A cobertura midiática do Hip-Hop, especificamente centrada nas atitudes, práticas e posicionamentos dos artistas, inclusive por meio das suas próprias obras, segue um caminho similar, apesar da ênfase exagerada às polêmicas e vertentes mais contraditórias do movimento.

É assim que o Hip-Hop, como elemento da música afro-americana, passa a moldar e refletir as identidades da comunidade negra, bem como estabelecer parte das suas estereotípias, em um movimento aparentemente inseparável. A partir de agora,

12 Subgênero de RAP, natural do Sul dos Estados Unidos. Originado nos anos 1990, ganhou proeminência no *mainstream* nas décadas de 2000 e 2010, influenciando parte considerável da nova geração de artistas.

pretende-se aqui analisar como esse entrelaçamento alcança outras modulações diante de plataformas de televisualidades como a Netflix.

NETFLIX: TUDO AO MESMO TEMPO, E NA HORA QUE QUISER

Tomamos inicialmente neste artigo a Netflix como exemplar das transformações da cadeia de produção, circulação e do consumo de conteúdos audiovisuais, por vezes desvinculados¹³ do *modus operandi* das emissoras de TV. Quando modificou seu modelo de negócios, até então baseado na locação de vídeos¹⁴, e passou a oferecer *streaming online*, em uma conjunção centrada na alta disponibilidade de conteúdos sob demanda, a empresa sinalizou uma possível e significativa alteração na oferta de séries e filmes em nível global, e nas rotinas esportivas dos usuários dessa categoria.

Desta maneira, o sistema implementado pela Netflix procurou capturar os novos modos de difusão audiovisual, sob a baliza da convergência midiática, das conexões e dos compartilhamentos (JENKINS, FORD, GREEN, 2014), marcas da experiência do usuário em ambientes de redes digitais – na medida em que oferece ao público a oportunidade de elaborar sua própria programação com base em gostos pessoais, disponibilidade de tempo e preferências quanto ao dispositivo de visualização. Parece atuar como um repositório vasto, eclético e democrático de conteúdos – sob a retransmissão de uma televisão de qualidade (*quality TV*), que atenda os anseios típicos do usuário contemporâneo, como possibilidade de demanda, liberdade de escolha, pluripresença midiática, potencial de engajamento e transmediatização.

Assim, amparada por mudanças que sugerem um papel central de aspectos da cultura digital nos contextos de distribuição e consumo do audiovisual, talvez seja possível pensar a Netflix como alocada naquilo que autores como Strangelove (2015) sugerem como *post-TV*. O uso desta expressão, segundo o autor, seria justificado tanto por ações e mudanças relacionadas ao mercado da televisão, como o "*cord cutting*" (a tendência de usuários em deixar de lado serviços à cabo e migrarem para opções *on demand* e *on line*), tanto pelas transformações que vêm na esteira do próprio exercício de possibilidades que as novas plataformas, como a Netflix, oferecem.

É nesta direção relativa às mutações do meio midiático, frequentemente ancorada no discurso de superação de um contexto anterior (a televisão padrão), que

13 É necessário grifar que esta desvinculação não se faz de modo absoluto e sem empréstimos do modelo televisivo anterior. Pelo contrário: como aponta Wolff (2015, p.94), o desafio da Netflix é também descobrir como adotar um "modelo mais televisivo" citando como exemplo as intercambialidades dos modelos de estética e de negócios na relação entre a TV aberta e a TV a Cabo.

14 Em 2007, após atingir a marca de 1 bilhão de DVDs alugados pelo correio, o Netflix passou a oferecer seu catálogo de filmes para assinantes também de forma digital por meio do *instant viewing*.

a empresa parece estabelecer seu discurso como filiada às alterações tecnológicas que supostamente possuem potencial transformador no campo da comunicação. Mais especificamente, parece residir nesta construção de imagem da Netflix uma dualidade que estabelece a televisão de referência como signo do consumo de uma audiência estática, enquanto a plataforma na web possibilitaria maior interação aos usuários; no subtexto de que o *zapping* televisivo seria algo passivo e criticável, enquanto assistir e descobrir programas online seria um processo ativo (STRANGELOVE, 2015).

Esta leitura é comumente associada ao chamado *narrowcasting* – o modelo de difusão televisiva restrita, a partir da expressão de Negroponte (1995) – em oposição à prática consagrada desde os primórdios da televisualização de transmissão mais ampla, o *broadcasting*; termos que carregam o binarismo típico entre as possibilidades dialógicas, em rede, da cultura digital e o aspecto massivo típico dos meios de comunicação anteriores¹⁵. Desta maneira, a empresa divulga a ideia de passar o controle para as mãos do consumidor – de forma por vezes literal, já que toda tela, especialmente dispositivos móveis como celulares e *tablets*, funciona como plataforma de exibição de conteúdos da Netflix –, com o propósito de atender suas demandas, por meio de uma rede global de TV por Internet.

A Netflix assim se autentica a partir da premissa de que pode oferecer uma quantidade generosa de conteúdos audiovisuais e exibi-los quando quiser, indo ao encontro ao que supostamente seria o que os usuários desejam, atuando como um meio que possibilita o consumo “*anytime, anything, anywhere*”. Tal aspecto ajuda a constituir a ideia de streaming como uma forma mais engajadora de consumo, como situam Jenkins, Ford e Green (2014), que revela as potencialidades de vinculação do usuário a este modelo e as possibilidades de recepção sob demanda de tais conteúdos (fora da grade de programação e sem interrupções). O engajamento, portanto, diz de uma ideia de participação, balizada na propagação dos textos midiáticos que a plataforma oferece, que vetoriza uma série de ações (recomendações, compartilhamentos, discussões, pesquisas, afetos, produção de novos materiais) que amplificam e ampliam o alcance de tais conteúdos.

Destacamos até aqui, dentro do plano de ações da Netflix, as possibilidades oferecidas em relação a como oferecer e consumir produtos até então abocados à lógica televisiva de transmissão audiovisual. Outro ponto de transformação parece fundamental para entender o papel que a plataforma assume hoje: o que oferece ao

15 Assim se dá nitidamente a clivagem do *narrowcasting* com o *broadcasting* com este último como um modelo de compromisso predominante antes da internet, onde os espectadores comprometidos organizam suas vidas para estar em casa em determinado horário a fim de assistir aos seus programas favoritos, e uma audiência que pode ser prevista e, posteriormente, mensurada e vendida para os anunciantes com fins lucrativos (JENKINS, FORD, GREEN, 2014, p. 152).

usuário. Neste sentido, as novas tecnologias se configuram como essenciais para pensar novos modos de relacionamento entre o usuário e o meio. Através da análise de dados¹⁶ do consumo de determinado usuário através de informações prévias de visualização de audiência (a chamada *Big Data*), a plataforma tangencia o alcance a seu comportamento, habilita-se a "entender" o consumidor, "conhecer" o usuário, o que pode inferir na produção e disponibilização de conteúdos.

Usando algoritmos para decompor e determinar desejos específicos, a Netflix se movimenta de uma massa indiferenciada para uma agregação de diferenciadas micro audiências, através de combinações que podem ser feitas para chegar a um mínimo denominador comum em cada especificidade de audiência pretendida (HALLINAN; STRIPHAS, 2014). Nesse sentido, os algoritmos se apresentam como uma chave essencial para o atendimento individualizado, onde o cruzamento de dados prévios de visualização ajuda a construir uma espécie de mapa subjetivo: o que se quer, como se quer, quando se quer. A própria plataforma armazena este comportamento, denotado em abas como "Recomendado para você", ou "Porque você assistiu a...".

Na esteira deste contexto, o possível marco para ampliar sua expansão como mídia pode estar em 2012, quando a plataforma deixa de ser apenas distribuidora e repositório dos grandes e tradicionais aglomerados de comunicação de referência (através dos filmes de grandes estúdios e séries de emissoras, que já possuem extenso lastro de exibição em outras plataformas) e passa a ser produtora de conteúdo, ampliando os campos que ocupava previamente, de distribuição e exibição. Assim, assegurada pelo monitoramento de expectativas do usuário, através do armazenamento de dados, nossa aposta aqui é que tal salto da Netflix se dá também por ela entender que pode não apenas saciar o desejo de consumo, por meio do modelo de *streaming* e *on demand*, mas que também acredita em criar um apetite por novos conteúdos.

Ou ainda: montar oportunamente seu cardápio de acordo com os desejos do usuário; conectados com "a fala das ruas"¹⁷ (e das redes sociais, dos tópicos, das *hashtags* em alta) vinculada a diferentes escopos de representação e de desejos esportivos. A captura de novos sensíveis, impulsionada pela lógica do engajamento e da participação, enfatizadas por Jenkins, Ford e Green (2014). Assim, passam a ostentar a chancela "Uma produção original Netflix", produtos que compreendem abordagens distintas e abarcam múltiplos segmentos¹⁸.

16 A empresa disponibiliza informações sobre seus métodos em sua central de ajuda, através de abas como "Como a Netflix sabe de que filmes e séries eu posso gostar?".

17 Este ano a empresa começou testes com um recurso que permite ao usuário escolher os rumos que o programa vai tomar: goo.gl/EdGWWC

18 Nessa direção, é possível elencar conteúdos originais da plataforma que apresentam angulações temáticas pouco usuais dentro da televisão de referência, como as séries "Orange Is The New Black" e "Black Mirror".

Para o propósito do presente artigo, sublinhamos o fato de o catálogo da plataforma oferecer uma quantidade notável de produções que tratam de questões raciais, tanto em material de arquivo¹⁹ quanto em suas produções originais, como “*Def Jam Comedy*”, “*Dear White People*” e “*A 13ª Emenda*”. Arterialmente conectado à questão da representação negra e as possibilidades de mediação a partir da cultura Hip Hop²⁰, destacamos também o cardápio original que contempla a manifestação na plataforma, como o documentário “*Hip Hop Evolution*” e “*The Get Down*”, nosso objeto de análise.

THE GET DOWN E O HIPHOP VIA NETFLIX

Ambientada no final dos anos 1970, em Nova Iorque, “*The Get Down*” narra o nascimento da cultura Hip-Hop a partir de uma narrativa que une fatos (acontecimentos que deram início à manifestação) e ficção (personagens e situações que apenas aludem à realidade da época); a aparição de algumas imagens originais do período parecem reforçar essa intenção. A série entrou no catálogo da Netflix em outubro de 2016 (sendo descontinuada em 2017), cercada de alguma expectativa, justificada por seus custos de produção (foi divulgado que a primeira temporada custaria 120 milhões de dólares), pela temática consoante ao interesse pelo RAP no *mainstream*, e por algumas das chancelas que a fronteavam, como a produção executiva de Grandmaster Flash, a narração do *rapper* Nas, a presença do ator Jaded Smith e a direção do cineasta australiano Baz Luhrmann.

Estas informações podem ser interpretadas como centrais no que se refere ao que assistimos na tela e reveladoras das tensões representacionais de “*The Get Down*”, a começar pelo investimento financeiro significativo em uma série voltada a uma temática que, historicamente, foi abordada marginalmente nos meios audiovisuais. Para além, a presença no núcleo de produção tanto de um veterano do Hip Hop (Flash) quanto de um herdeiro e representante da *golden era* dos anos 1990 (Nas), pode servir para autenticar algumas performances propostas na série.

Entre elas, introduzir com certa clareza os quatro principais elementos do Hip-Hop, a proeminência de alguns dos seus fundadores – como é o caso de Kool Herc e do próprio Flash – e evidenciar a importância do Gospel e da Disco no seio da cultura negra e latina, no sentido de argumentar que, mesmo à beira do caos social, econômico

19 De filmes clássicos como “*O Sol é Para Todos*” a produções recentes como “*Moonlight*”, “*12 Anos de Escravidão*” e “*Histórias Cruzadas*”, além de documentários como “*What Happened To Miss Simone?*”

20 É possível encontrar mais de quinze títulos disponíveis na plataforma relacionados à manifestação, dentre os quais filmes protagonizados por astros do gênero (como “*Fique Rico Ou Morra Tentando*”, com 50 Cent ou “*8 Mile*”, com Eminem), além de documentários que focalizam experiências ou episódios históricos (“*Biggie & Tupac*” e “*Reincarnated*”, com Snoop Dog Doggy),

e político, as comunidades periféricas de Nova Iorque (especificamente o Bronx) conseguiram dar luz a uma manifestação bem organizada e plural. Estas são "provas" de que aquilo era o Bronx: quando focalizam os encontros semanais dos criadores do RAP; as disputas entre gangues; a descoberta do *scratching* e a importância do grafite; e parecem denotar um cuidado biográfico, na tentativa de recriar as narrativas de acordo com as referências históricas, mas sem perder de vista as mitologias da manifestação.

Ao mesmo tempo, ao longo dos onze episódios da primeira temporada, fica nítido que estar absolutamente vinculado à historicidade do movimento não é o aparente objetivo de *"The Get Down"*. Sua proposta não é se debruçar sobre a realidade – ou nos modos de mediação cristalizados dessa cultura – mas recriá-la em sintonia com outras possibilidades de representação. Assim, *"The Get Down"* sublinha também a presença de elementos pouco comuns às televisualizações anteriores do Hip-Hop, como o protagonismo feminino, a homossexualidade e a força dos núcleos românticos. A maneira como tais aspectos se impõem na série parece configurar o desejo de narrar essa cultura de forma a naturalizar o sujeito negro fora das estereotípias – tirá-lo unicamente do escopo da *gangsterização*, do crime, da brutalidade – ao mesmo tempo em que parece querer revelar um Bronx mais docilizado e menos coerente com as estereotipificações históricas das representações audiovisuais do negro.

Este último gesto parece impulsionado e amplificado pela direção de Luhrmann, um autor que carrega marcas cinematográficas típicas²¹, como a ênfase no aspecto musical, o uso dramático e exagerado das cores e a edição rápida, que fazem com que "o descrevam como chamativo, com um estilo de representação histriônico e alienante, no sentido de não se conectar com o realismo cinematográfico" (COOK, 2010, p 2). Assim, se espalham por *"The Get Down"* traços distintivos de sua assinatura: uma visão ambígua e espetacularizante, adjetivos pouco aderentes ao histórico representacional do Hip-Hop, como os figurinos glamourizados (mais associadas à moda vintage, própria da contemporaneidade, que à moda dos anos de 1970), a explosão gráfica e pop que se transformam nos grafites, a apresentação quase videoclíptica dos duelos, a composição pouco nuançada entre os personagens que são heróis e vilões, e o romance como aspecto de redenção ética.

Assim, apesar de não renegar a confusão e violência particular do período, apresentando tensões recorrentes (de assassinatos à depredação de patrimônios), há uma abordagem hiper-estética (próxima ao caricato) que desenha superficialmente as disputas de espaço da cidade, assim como alguns dos seus conflitos. Torna amistoso e palatável o que antes era perigoso e brutalizado. O diapasão narrativo da série pulsa

21 Entre alguns filmes de Baz Luhrmann que servem de diapasão para tal insígnia estão *"Romeo + Juliet"*, *"Moulin Rouge"* e *"O Grande Gatsby"*.

constantemente no ritmo da fantasia, o que parece servir como uma forma de tentar fugir de tipificações consagradas e tornar a série um produto midiático mais adaptável a diferentes públicos.

Nessa direção, a presença destacada de Jaden Smith no elenco também sugere uma chave para interpretar *"The Get Down"* como uma tentativa de alinhamento a outras compreensões da cultura Hip-Hop, que se articulam na percepção de que, antes marginalizada, tal manifestação se situa hoje em uma posição mais privilegiada dentro do espectro de fruição e consumo da cultura pop; o que não dispensa tensionamentos, pelo contrário, como sugerimos neste artigo.

Como aponta Olson (2017), porém, o jovem ator representa uma espécie de signo importante da mudança da visibilidade em relação à criança negra na cultura popular, através de seu poder de influência, ativado por suas múltiplas atuações midiáticas (na música, na TV, no cinema, nas redes digitais). E se "Hollywood só comporta uma estrela negra de cada vez", sendo Smith o "ator negro da vez", cargo já ocupado por Sidney Poltner, Denzel Washington e seu próprio pai, Will Smith, como aponta Olson (2017, p.189), não deixa de ser curioso que o jovem ator represente, na série, Marcus Kipling, o artista sensível, menos inclinado às disputas e contravenções e ambíguo sexualmente (na série, o personagem beija outro homem). Apesar de não ser o protagonista (cargo dado a Justice Smith na pele de Ezekiel Books), seguramente Jaden é o nome mais conhecido do elenco (com tudo que isso representa em relação à promoção da série) e as atribuições dadas ao seu personagem também podem ser notadas como uma reafirmação de que *"The Get Down"* deseja apresentar, sobretudo, uma outra representação audiovisual do negro.

O sexto e último episódio da primeira parte da obra (P1:E6), intitulado "Levante palavras, não a voz", deixa essa inclinação evidente, retratando integrantes do grupo de RAP fictício *"The Get Down Brothers"* em experiências particularmente distintas. Enquanto o protagonista Ezekiel intensifica seu entrelaçamento com a política e passa a experimentar dilemas decorrentes dessa associação, especialmente enquanto seu grupo se prepara para um duelo musical, o grafiteiro e também integrante do coletivo, Marcus "Dizze" Kipling, se diverte em uma festa secreta em Nova Iorque. Especificamente a partir do minuto 19 da composição, pouco antes da festa, observa-se Dizze avaliando grafites recém-criados em um lugar que parece ser o esgoto da cidade, na companhia de outro jovem artista. Um quadro que evidencia a ambientação "underground" particular ao movimento Hip-Hop que começava a emergir nos anos 1970, em um viés claramente marginal. Em complemento e contraposição, a cena tem continuidade no minuto 21 com Dizze se ambientando no evento em companhia de uma moça e do amigo

grafiteiro que o acompanhava no esgoto. O evento é realizado em um espaço colorido, com muito brilho, drogas e majoritariamente constituído pelo público LGBTQ+. É “um lugar onde as pessoas podem ser livres”, como ratifica o diálogo entre os personagens. Assim, se durante quase todo o enredo da série, a sensibilidade poética e o romantismo juvenil marcados em Ezekiel introduzem uma pluralização dos traços destinados ao negro associado ao Hip-Hop, essa outra possibilidade de representação audiovisual ganha contornos mais sólidos quando, mais que uma menina, Marcus Kipling beija um grafiteiro, ao som da Disco Music e em uma festa gay, tensionando a noção de masculinidade tão presente na encenação do sujeito negro e dos artistas vinculados ao Hip-Hop.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como sinalizamos com a pergunta que compõe o título, nosso intento neste artigo foi pensar as representações do negro e da cultura Hip-Hop a partir da série *“The Get Down”*, que propõe apresentar o nascimento da manifestação por meio de um drama musical que recorre a imagens reais e fictícias para estabelecer sua narrativa. Se no trailer de divulgação da série, que evoca um Bronx tumultuado e em chamas, é evidenciada a afirmação de que aquele lugar não é um parque de diversão – destacada na frase *“This ain’t Disneyland, this is the Bronx!”* – nossa análise se configura no questionamento de qual é esse Bronx que emerge na fala de um dos personagens da série, ou seja, de que formas *“The Get Down”* trabalha o conjunto de representações que atravessam e modelam esse lugar, que é muito mais que um espaço físico: é o berço de uma das culturas periféricas mais difundidas da contemporaneidade, o Hip-Hop.

A partir dessa provocação inspiracional, ancoramos nosso exame na representação audiovisual tanto da manifestação como dos seus fundadores e adeptos, traçando um breve percurso histórico das mediações estereotipadas do negro no cinema, que de certo modo reduziram sua imagem ao exótico (HALL, 2003) e estabeleceram um movimento de “gangsterização” do sujeito afro-americano (OLSON, 2017). Panorama esse consonante às estereotípias particulares ao Hip-Hop, o que também incentivou uma análise *do lastro* representacional da manifestação, desde os anos 1970. Tal observação acabou por evidenciar o que sugerimos aqui como um *locus* de marginalização midiática ou de simplificação das múltiplas convergências identitárias que modulam esta cultura.

Rose (2014) lembra – sublinhamos mais uma vez – que a atenção da mídia para a manifestação foi (e de certo modo ainda é) baseada em tendências radicais

do estilo, desconsiderando suas diferentes faces e diálogos. Assim, as televisualizações do Hip-Hop, ao mesmo tempo em que indexaram a atenção da indústria para a manifestação, também cristalizaram a imagem dos seus atores, especialmente o rapper, como o negro reativo, agressivo e misógino, consideravelmente calcado no discurso do “real”; seja pela busca de autenticidade, seja pelo enquadramento do ativismo social.

O que “The get down” parece propor, porém, é uma espécie de conciliação, que apontamos como consonante aos desejos espectatoriais que a Netflix, como proposição de um novo meio midiático, quer capturar. Se a dramatização da narrativa, atravessada pelo o que entendemos como uma encenação caricata do período, acaba por produzir um deslocamento intencional da gênese e dos contornos do Hip-Hop, rumo a uma ambientação mais docilizada, por outro lado parece querer também reposicionar a expressão no imaginário coletivo, dispensando interpretações consagradas do sujeito negro como um personagem brutalizado, transgressor e criminoso. Esta é a conjunção que pretendemos destacar aqui: a presença expressiva de conteúdos vinculados ao Hip-Hop na *Netflix* parece justamente sinalizar a força que o movimento e sua cena musical têm adquirido na cultura contemporânea, inclusive para ser diferente do que já foi.

Nesta direção, e assumindo que a conjuntura da cultura digital conduz a uma série de novas mediações na cena musical (PEREIRA DE SÁ, 2013) e nas mais diversas ambiências comunicacionais, evidenciamos que esse contexto de hiperconexão, com o acionamento de novas linguagens e novas práticas, também atravessa e reconfigura a cultura televisiva, produzindo um momento oportuno para a ebulição de novas possibilidades de representação, para além dos modos já cristalizados. Sob esta baliza, ressaltamos que algumas das tensões ativadas por “*The Get Down*” se impõem como exemplares de como essa rede de novos estímulos funciona como um dos vetores fundamentais para tais reconfigurações. Transformações que embaralham sentidos e sugerem que as possibilidades de representação audiovisual de sujeitos e culturas comumente percebidos (e retratados) como o Outro, agora, também podem ser outras, mais flexíveis e plurais.

REFERÊNCIAS

CHANG, Jeff; HERC, Kool. **Can't stop won't stop: a history of the Hip-Hop culture**. New York: St. Martin's Press, 2006.

COOK, Pam. **Baz Luhrmann**. Londres: Palgrave, 2010.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações**

culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HALL, Stuart. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, T. (org.). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2000.

HALLINAN; Blake, STRIPHAS, Ted. **Recommended for you**: the Netflix prize and the production of algorithmic culture. Londres: Saga, 2014.

HIPHOP Evolution. Direção: Darby Wheeler. Produção: Darby Wheeler, Sam Dunn e Scot McFadyen. Toronto: HBO Canada, 2016. Streaming (180 min).

JENKINS, Henry. **Cultura da convergência**. São Paulo: Aleph, 2009.

JENKINS, Henry; GREEN, Joshua; FORD, Sam. **Cultura da conexão**. São Paulo: Editora Aleph, 2014.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia** – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Bauru: EDUSC, 2001.

LEAL, Sergio. **Acorda Hip-Hop**: despertando um movimento em transformação. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2005

NEGROPONTE, Nicholas. **A vida digital**. São Paulo: Cia das Letras, 1995

OLSON, Debbie. **Black children in Hollywood cinema**: Cast In Shadow. Londres. Palgrave, 2017

PEREIRA DE SÁ, Simone. Em busca dos rastros e das materialidades das cenas virtuais. **Anais do XXXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. Manaus: INTERCOM, 2013.

RAMSEY, Guthrie. **Race music**: black cultures from bebop to Hip-Hop. Berkeley: University of California Press, 2003.

ROSE, Tricia. *Black noise: rap music and black culture in contemporary America*. Kindle Edition, 2014.

STRANGELOVE, Michael. **Post-tv**: piracy, cord-cutting, and the future of television. Toronto: University of Toronto Press, 2015

WOLFF, Michael. **Televisão é a nova televisão**. Globo Livros: São Paulo, 2015.