UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO

MARCOS ANTONIO ZIBORDI

Hip hop paulistano, narrativa de **narrativas** culturais

MARCOS ANTONIO ZIBORDI

Hip hop paulistano, narrativa de **narrativas** culturais

(Versão corrigida)

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Ciências da Comunicação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (PPGCOM da ECA-USP) como requisito parcial para a obtenção do título de doutor em Ciências da Comunicação, sob a orientação da professora Dra. Cremilda Celeste de Araújo Medina.

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

**Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados fornecidos pelo(a) autor(a)**

Zibordi, Marcos Antonio

Hip hop paulistano, narrativa de narrativas culturais /
Marcos Antonio Zibordi. -- São Paulo: M.A. Zibordi, 2015.
242 p.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em
Ciências da Comunicação - Escola de Comunicações e Artes /
Universidade de São Paulo.

Orientadora: Cremilda Celeste de Araújo Medina

Bibliografia

1. *Hip hop* 2. *Rap* 3. Grafite 4. Pichação 5. *Break*.
I. Medina, Cremilda Celeste de Araújo II. Título.

CDD 21.ed. - 070

ZIBORDI, M. A. Hip hop paulistano, narrativa de narrativas culturais. Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Ciências da Comunicação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (PPGCOM da ECA-USP) como requisito parcial para a obtenção do título de doutor em Ciências da Comunicação – Área de concentração: Teoria e Pesquisa em Comunicação.

Aprovada em: 26/03/2015

Banca examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho às mulheres especiais da minha vida toda: minha esposa, Monica; minhas irmãs, com um salve especialíssimo para a Paula, que foi brilhar nas galáxias; minhas sobrinhas; minha mãe, Olga; e para Luiza, filha linda gestada e nascida junto com esta tese.

RESUMO

Orientada, sobretudo, por noções de complexidade epistemológica, esta tese desenvolve proposta de abordagem transdisciplinar integrando as quatro manifestações artísticas e o discurso da chamada “cultura *hip hop*” na cidade de São Paulo. Apesar da tendência às pesquisas mutiladoras dessa tradição compósita, este trabalho propõe uma visão integrada dos seus elementos, a saber: a dança (*break*), a produção de imagens (nesta tese, grafites e pichações), o canto de longos poemas (*rap*) sobre bases sonoras criadas por manipuladores de discos e outros recursos tecnológicos (DJs). Há ainda o “quinto elemento” - o “conhecimento” - ou os enunciados ligados aos referenciais culturais dos adeptos do *hip hop*. As manifestações corpóreas, pictóricas, rimadas e musicais são tomadas como narrativas e o discurso, como religioso. As narrativas, em geral, são líricas e poéticas nas imagens, épicas nas letras de *rap*, dramáticas na dança e paródicas nas mãos dos DJs. O conhecimento orienta a postura de praticantes e admiradores fomentando uma comunidade cultural sectária e dogmática similar às religiões de salvação. Para realizar esse percurso, o cruzamento teórico envolveu certos ramos da teoria da Literatura, da Filosofia, da Semiótica e da Sociologia.

Palavras-chave: *hip hop*; *rap*; *break*; grafite; pichação; narrativa.

ABSTRACT

This thesis seeks a transdisciplinary approach of the so-called "hip hop culture" in the city of Sao Paulo, aiming to comprise its four artistic manifestations and its discourse, chiefly based on notions of epistemological complexity. Granted, there is a mutilative proclivity on researching such a composite tradition. Nonetheless, this paper offers an integrated point of view of the said elements. That is, dance (break), imagery production (graffitti, in the context of this thesis), the chanting of long poems (rapping) over sonic bases produced by records and other technological resources manipulators (DJs). There is also a fifth element: knowledge, or the cultural statements of the hip hop supporters. Its bodily, pictorial, rhyming, and musical manifestations are taken as narratives, and its discourse, as a religious text. These narratives generally have lyrical and poetical imagery, and comprise the epic rap lyrics, the dramatic dance moves and the parodical creations of the DJs. This knowledge guides the hip hop followers' and admirer's attitude, leading to a sectarian and dogmatic cultural community, much similar to those formed by the believers of salvation religious denominations. In order to achieve this goal, the author has assembled a theoretical cross-over with certain realms of Literary Theory, Philosophy, Semiotics, and Sociology.

Key-words: *hip hop; rap; break; grafitti; narrative.*

SUMÁRIO

1. EIXO EPISTEMOLÓGICO

1.1. Apresentação pessoal	09
1.2. Contexto científico da pesquisa	15
1.3. Hip hop reduzido a um elemento	21
1.4. As partes, o todo: referenciais teóricos	27
1.5. Conjugadas no plural: metodologias	38

2. EIXO NARRATIVAS

2.1. Grafites e pichações, poéticos e líricos	43
2.2. Letras de <i>rap</i> , poemas épicos e heroicos	71
2.3. <i>Break</i> , performático e apolíneo	94
2.4. DJs e suas narrativas paródicas de textura tecnológica	114

3. EIXO TRANSCENDENTAL

3.1. Narrativa de narrativas	131
3.2. Autores, narradores, públicos	145
3.3. Hip hop como religião de salvação	157

SALDOS, DÉBITOS E INVESTIMENTOS DA PESQUISA	186
---	-----

REFERÊNCIAS	193
-------------------	-----

ANEXO IMPRESSO – Relatos etnográficos e mapas das vias	205
--	-----

1. EIXO EPISTEMOLÓGICO

1.1 Apresentação pessoal

Imagino ser coerente começar tentando responder quem sou eu que apresento esta tese de doutorado à Universidade de São Paulo (USP). É bastante assunto e resumirei o essencial para posicionar este autor diante do tema pesquisado e a pesquisa diante dos leitores.

Esta tese de interesse, **sobretudo, epistemológico, procura indicar os principais signos narrativos e discursivos da manifestação de alcance mundial e fortíssima na capital paulista chamada cultura *hip hop***, expressão que remete a mexer os quadris e inclui a sonoridade criada por produtores de bases musicais, sonoridade instrumental que, aliada às rimas dos cantores vira *rap*; esta música, somada à dança midiaticamente popularizada como “de rua” ou *break* (no sentido de “quebrar”, ou requebrar o corpo), mais as imagens produzidas por grafiteiros e pichadores (pelo menos nesta tese), constituem o *hip hop*.

Identificado com as periferias, especialmente das grandes cidades, em São Paulo, capital, não deixaria de ser obra da exclusão socioeconômica e quanto a mim, não tive como evitar: acabei me envolvendo com a cultura dos *manos* que poderiam ter sido meus vizinhos.

Poderiam; porém não sou da capital. Minha família, de seis irmãos, foi criada com as dificuldades de praxe nas beiradas da interiorana Assis, cidadezinha paulista quase na divisa com o Paraná, mais rural que urbana, sobretudo em 1975, quando nasci. Somos caipiras paulistas e vale mencionar: sempre estudamos em escola pública, exceto eu, pois no último ano do atual Ensino Médio trabalhei de tarde e de noite em troca da bolsa de estudos pela manhã nisso que chamam de “cursinhos”.

Mencionar minha origem significa o primeiro gesto epistemológico desta tese quanto à autoria; não é invocação de passado heroico, nem sub-reptícia afirmação de alguma insustentável exclusividade de somente favelado poder falar de favelado. Trata-se da explicitação do ponto de vista deste autor.

Há outro motivo pessoal a ser considerado, com certeza maior que a cumplicidade social: é o motivo estético. Considero, sinceramente, arrebatadora a cultura *hip hop* e a maneira de justificar para mim mesmo esta pesquisa é pensar: sou mais um tentando compreender e comunicar, no plano teórico, a manifestação que na capital paulista existe desde pelo menos o início da década de 1980.

Do ponto de vista epistemológico, essas confissões visam balizar a subjetividade pelo reconhecimento da própria subjetividade e, sobretudo, são francas em reconhecer limites; quer dizer, mesmo que fosse possível ao pesquisador estar “plenamente consciente das suas

premissas de valor, ele tem, pelo menos, de estar plenamente consciente de que não pode explicitar plenamente a sua consciência.” (SANTOS, 1989, p. 81).

Às palavras acima, de obra que discute a crise dos paradigmas científicos contemporâneos, poderíamos juntar o clamor de Nietzsche, bradando que temos constantemente “de parir nossos pensamentos de nossa dor e maternalmente transmitir-lhes tudo o que temos de nós em sangue, coração, fogo, prazer, paixão, tormento, consciência, destino, fatalidade.” (1978, p. 191).

Mas talvez eu esteja adiantando as coisas com duas citações seguidas nesta introdução pessoal, haverá tantas citações ainda... Sigo com o esboço dos elos entre minhas atividades profissionais e acadêmicas desembocando nesta pesquisa e retomo a rememoração na época de estudante universitário em Bauru, também interior paulista, cidade maiorzinha que Assis, onde pude, cursando jornalismo e fruindo anos de aventura e liberdade, ter mais contato com a cultura *hip hop*.

Em Bauru havia incipiente cena de música *rap*, com, por exemplo, o grupo Desacato Verbal. Em 1998 acabei participando da vinda à cidade, para um tumultuado *show*, do grupo paulistano Racionais MC's, na época liderando as paradas de sucesso com o disco *Sobrevivendo no inferno*, obra histórica do *rap* nacional.

E com isso adiantei de novo as coisas: citei os *rappers* da capital paulista, mas demorei um pouco para morar na capital não só do Estado, mas do *hip hop* brasileiro. Antes da metrópole amavelmente caótica, onde se vive e se morre muito, onde eu casaria e teria filhos, tentei abraçar a vida em Curitiba, capital do Paraná.

Para viver lá, passei do calor intenso de Bauru ao frio físico e social tipicamente curitibano, e da editoria de assuntos regionais para a de cultura. Inicialmente saboreando inocentes sonhos de Cinderela, eu exercia a função de repórter num jornal grande (quase cometo o lapso de escrever “grande jornal”), chance de ouro pela época fértil de produção de *rap* no país. Pude reportar, entrevistar vários artistas, cobrir *shows*, resenhar discos (ZIBORDI, 2000, 2001).

O jornal curitibano se mostrava interessado em pautas de cultura periférica e entre tantas coberturas correlatas visitei pela primeira de algumas vezes a Casa do Hip Hop de Diadema, centro cultural histórico localizado no Jardim Canhema, Região Metropolitana de São Paulo. Durante o dia inteiro, vivenciei o *Hip hop em ação*, evento no qual os chamados quatro elementos da cultura *hip hop* acontecem ao vivo para quem quiser chegar, e chega gente do Brasil inteiro. Acontece em todo último sábado do mês: DJs, ou disc-jóqueis, magos de sons altamente tecnológicos, soltam a música tanto para conduzir as disputas de *break* na

roda de dança quanto para cantores de *rap* mandarem suas rimas; simultaneamente, grafites vão sendo renovados nos muros, paredes, corredores e salas. A Casa do Hip Hop adotou este nome oficial a partir 1999, resultado da reivindicação de jovens desde o início daquela década.

Entre reportagens ligadas ao meu tema preferido, cito ainda, pela correlação metodológica com propostas desenvolvidas nesta pesquisa, a série especial cobrindo a Região Metropolitana de Curitiba. Publicada em cinco domingos seguidos, entre outubro e novembro de 2001, cada edição dedicada a um dos elementos do *hip hop*, terminou com a quinta reportagem referente ao interior do Paraná. Na primeira, sobre *rap*, informei que, absolutamente marginal, o movimento jovem se organizava em festas, gravações, coletâneas, fanzines e contava com pelo menos 40 grupos em atuação. O *hip hop* de Curitiba e arredores narrava, como ainda deve narrar, a falácia da capital pretensamente ecológica, urbanamente avançada, humanamente feliz.

Quanto ao trabalho acadêmico, o envolvimento com tais temas acabou me convencendo a tentar a pós-graduação em Estudos Literários na Universidade Federal do Paraná (UFPR), onde ingressei e desenvolvi pesquisa sobre as correlações do discurso do jornalismo alternativo e da literatura dita marginal (ZIBORDI, 2004). Material estudado: os dois primeiros anos da revista mensal Caros Amigos, produzida em São Paulo e com circulação nacional, e duas edições especiais da mesma revista sobre literatura da periferia, organizadas pelo escritor paulistano Ferréz. Sustentei que, em comum, o discurso jornalístico e o literário tentam transmitir as experiências vividas com intenção didática, evocando sempre memórias ressentidas. Fiz comparações secundárias com outros discursos marginais, veiculados pelo cinema e pela música, como o *rap*.

Terminado o mestrado, eu tinha dois projetos a serem realizados na capital paulista, um pessoal e outro acadêmico. Após a defesa da dissertação, não fiquei nem por mais uma semana em Curitiba. Aluguei caminhão de mudança e vim morar vizinho à Universidade de São Paulo (USP), onde pretendia fazer doutorado sobre o *hip hop* paulistano. Era início de 2004 e uma década transcorreu até o momento em que escrevo esta introdução.

Como pessoalmente interessado e atuando como repórter, constatei e constato a força da cultura surgida na periferia paulistana, com enorme influência na vida contemporânea de toda a cidade, vide os grafites e pichações, sem os quais a feição da capital não seria a mesma, independente da opinião simpática ou não sobre as enormes imagens coloridas e letras monocromáticas, quase sempre em preto, tomando São Paulo - independente, inclusive, das

pessoas em geral desconhecerem que aquelas imagens fazem parte da manifestação cultural chamada *hip hop*, composta também de música e dança.

Entre outros temas preferenciais, procurei manter em São Paulo a regularidade na produção de reportagens e outros conteúdos relativos aos elementos do *hip hop*; escrevi para revistas (2005ab, 2007), fascículos (2009), infográficos e DVD para livro-didático (2013). Até dei palestra na Fundação Casa, dito centro de ressocialização de menores, em março de 2011.

No âmbito acadêmico, antes de ingressar regularmente no doutorado em Ciências da Comunicação na Escola de Comunicações e Artes (ECA), cursei três disciplinas como aluno especial na pós-graduação da USP. Elas serviram de preparação para a redação do projeto de pesquisa, para o processo seletivo e seus subsídios ainda estão presentes nesta versão da tese entregue à avaliação.

A primeira disciplina, **Metodologia da pesquisa em música: um panorama brasileiro**, visava subsidiar as investigações dos alunos com base na produção teórica de Mário de Andrade sobre música, que reverbera aqui pelo caráter popular, anseio integrador e procedimentos metodológicos. Um ensaio como *O samba rural paulista* (ANDRADE, 1991), no qual são descritas festas observadas ao vivo, processos de improvisação na criação de letras e músicas e suas respectivas danças, orientaram a realização do meu trabalho de campo para fotografar e filmar grafites e danças nas ruas de São Paulo, assim como a indexação de trabalhos acadêmicos e discos de *rap*, além das entrevistas com integrantes do *hip hop*.

Nesse sentido, a *Missão de pesquisas folclóricas*, realizada em 1938 enquanto o modernista exercia o cargo de primeiro diretor do Departamento de Cultura de São Paulo, tornou-se referência fundamental. Sob os auspícios de Mário de Andrade, quatro pesquisadores foram preparados e enviados para registrar a música tradicional de regiões do Ceará, Pernambuco, Paraíba, Piauí e Maranhão. Visitaram mais de 70 grupos e artistas independentes e recolheram milhares de registros em áudio, vídeo, fotos, desenhos, anotações e também objetos, como os usados em cultos religiosos de origem africana, precisamente 856 deles, segundo autora que também escreve o seguinte sobre a metodologia da Missão:

Em linha gerais, pode-se dizer que a função do grupo era registrar as músicas que homens, mulheres e crianças cantavam para trabalhar, divertir-se e rezar. Para tanto, cada tema deveria ser abordado de tal forma que, através dos discos gravados, fotos tiradas, cenas filmadas e entrevistas feitas com seus cantadores e dançadores, qualquer pessoa pudesse, no futuro, estudá-lo mediante a recomposição de todos os seus elementos. (TONI, 2006, p. 79).

Não creio que, organizando sistematicamente o processo de captação, Mário de Andrade estivesse só exercitando a fissura quantitativa ou a sanha indexadora. Suas

preocupações eram múltiplas e algumas delas, hoje em dia, são inclusive passíveis de questionamento, como a agonia alarmista com o presumível fim de manifestações populares, que não acabam, são transformadas e transformam. Contudo, mais importante e ainda digno de nota, é o respeito pela cultura popular sem ser condescendente e a visão de futuro ao prever que o material recolhido pela Missão devesse ser disponibilizado publicamente.

Enfim, essas noções de musicologia viraram bagagem fundamental; então procurei saber se poderia compreender, via teoria literária, algo da música chamada *rap* e aproveitei a coincidência da disciplina “**Formas e tendências da narrativa contemporânea**” tratar de autores estreitamente ligados ao contexto do *hip hop*, tendo o escritor Ferréz, constante na bibliografia do curso, gravado músicas do gênero.

A discussão teórica da disciplina interessou, a princípio, pelas matizações relativas ao conceito de marginalidade, que na década de 1970, relacionado à poesia, rendeu debate entre teóricos e artistas. Neste terceiro milênio o termo “marginal” retorna em romances e contos de autores oriundos da periferia, alguns próximos e outros reivindicando explicitamente seu pertencimento ao *hip hop*. A tematização do marginal estaria aparecendo como princípio estruturante das obras, tipo as produzidas no cárcere.

Percebi melhor a margem ou marginalidade como uma opção, condição ou imposição mas, no mesmo movimento, desisti de enveredar por tal trilha teórica quanto ao *hip hop*, justamente porque tinha discutido o tema na dissertação de mestrado e, sobretudo, porque a disciplina passou às análises das obras literárias escolhidas, quando tive nova percepção minimamente segura de como poderia dar o primeiro passo desta pesquisa, até então um rascunho de projeto na cabeça.

Na medida em que tratávamos da desestabilização de formas tradicionais de composição em obras literárias (FERRÉZ, 2000; PASCHOA, 2003; RUFATTO, 2005; TERRON 2003), eu pensava no quanto as letras de *rap* tendiam ao tradicionalismo formal e temático do milenar poema épico. De um lado a literatura armando estruturas complexas; de outro, as letras de *rap*, fixadas no modelo de poema longo, de extensos versos, evidentemente heróico, o narrador onisciente e onipresente.

Na segunda parte, ou segundo Eixo desta tese, sobre narrativas, a tentativa de caracterização das letras de *rap* como poemas épicos deve muito à disciplina de literatura brasileira contemporânea - já no doutorado, reescrevi o artigo produzido enquanto aluno especial e publiquei em revista científica sob o título “A narrativa e os narradores épicos do rap” (ZIBORDI, 2013).

O que me levou à última disciplina antes do ingresso como aluno regular era ainda a insegurança para propor pesquisa de perspectiva integradora dos elementos de base da cultura *hip hop*. Procurei me socorrer desta vez num curso de viés epistemológico, laboratório crítico e criativo de pesquisa ministrado pela pesquisadora que no ano seguinte aceitaria orientar esta tese, Cremilda Medina.

Na disciplina **“O signo da relação: revisão epistemológica e fundamentos metodológicos da dialogia na comunicação social”**, os projetos e pesquisas dos alunos ouvintes, especiais e regulares foram apresentados e discutidos, exercício vivencial, metodológico e teórico. Entre os temas de interesse, as narrativas da contemporaneidade (MEDINA, 2003), a compartimentação científica e a falta de diálogo entre as áreas de conhecimento, os persistentes cartesianismos e positivismos (MEDINA, 2008).

Durante o curso creio ter dado pelo menos o segundo passo com o mínimo de segurança, desta vez epistemológica, para chegar à proposta de doutorado: a contextualização da pesquisa considerando a atual situação dos paradigmas científicos, o que equivale à lida crítica com a ciência praticada. Desacreditei ainda mais da crença na verdade, no distanciamento, na pretensa neutralidade. Nesse sentido, o pensamento complexo proposto por Edgar Morin não só municiou a erosão de reducionismos racionalistas, como me levou a pensar no *hip hop* como cultura complexa, narrativa de narrativas. Sobretudo, os problemas de produção do conhecimento provocaram a pergunta decisiva que iniciou, de fato, esta pesquisa: como seria a produção acadêmica sobre *hip hop*?

As respostas com base nas investigações desenvolvidas nas três principais universidades públicas paulistas (USP, UNESP e Unicamp) corroboraram com a suposição muito provável de que elas recortam excessivamente a manifestação compósita em proveito da delimitação dos tão almejados objetos de pesquisa que, convenhamos, aparecem praticamente desenhados quando o sabemos parte de um todo, o *hip hop*. Cada manifestação (dança, música ou pintura), previamente definida e delimitada historicamente pelos praticantes da cultura vem justificando procedimentos que simplesmente selecionam, de maneira desproporcional, acrítica e provavelmente involuntária, um elemento do conjunto. Então o *rap* é destaque entre os pesquisadores, bem menos interessados no grafite, menos ainda na pichação (em geral para diferenciá-la do grafite), quase nada pela dança e não existe abordagem específica do trabalho dos DJs em nenhuma das 110 pesquisas que coligi e cujo procedimento de captação e resultados aparecem posteriormente, ainda neste Eixo Epistemológico, do qual o primeiro item, esta apresentação pessoal, profissional e acadêmica, termina aqui.

1.2. Contexto científico da pesquisa

Procurarei agora enquadrar esta tese nas perspectivas do programa de pós-graduação em Ciências da Comunicação (PPGCOM) da Escola de Comunicações e Artes (ECA), na Área de concentração (Teoria e Pesquisa em Comunicação), bem como na Linha de Pesquisa à qual pertence (Epistemologia, Teoria e Metodologia em Comunicação).

Esta seção se completa explicitando os subsídios colhidos na convivência com os pesquisadores do Projeto Plural e nas suas publicações, os livros sob o título geral de Novo Pacto da Ciência, organizados pela orientadora desta tese e desenvolvidos no âmbito do projeto de pesquisa O Discurso Fragmentalista da Ciência e a Crise de Paradigmas, credenciado junto ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPQ).

A pós-graduação em Ciências da Comunicação da ECA, pioneira da área na América Latina, começou em 1972 e uma das principais propostas desenvolvidas pelo referido grupo é a **transdisciplinaridade**, implicando em diversidade teórica e metodológica. Assim, no que se refere a esta tese, começaremos dialogando com autores que, a despeito das áreas de origem específicas, são filósofos, sobretudo Edgar Morin; na segunda parte (Eixo Narrativas), mobilizei teóricos ligados em diferentes graus ao formalismo e à semiótica russa (Lotman, Todorov, Tomachevsky, Bakhtin) e às teorias dos gêneros (Aristóteles, Staiger, Frye, os concretistas); na terceira parte (Eixo Transcendental), às referências anteriores incluo a sociologia (Weber) para apontar como a cultura *hip hop* configura seu discurso religioso.

Quanto à inventividade metodológica, empreendida aqui no sentido de estratégia necessária a objetivos de pesquisa, investi na coexistência de opções como registro nas ruas combinado com indexação eletrônica, além de não ser comum a etnografia ciclística que realizei fotografando e filmando grafites e pichações nas manhãs dos finais de semana, conforme explicado no último item deste Eixo Epistemológico.

No que diz respeito à Área de Concentração, esta também reafirma o compromisso de desenvolver o pensamento epistemológico, teórico e metodológico com base na abordagem crítica dos processos de investigação nos estudos da Comunicação. Pensando nisso esta pesquisa começou com o balanço da produção acadêmica da USP, UNESP e Unicamp referente ao *hip hop*, pois “mais do que nunca, se impõe a necessidade do autoconhecimento do conhecimento científico, que deve fazer parte de toda política da ciência, como da disciplina mental do cientista.” (MORIN, 2005, p. 21).

Esse tipo de vigilância, que pretendo manter alerta, é também fruto da relação de cinco anos com os pesquisadores do Projeto Plural e a Crise de Paradigmas e da leitura da massa

crítica produzida por eles. O grupo realiza reuniões mensais, encontros transdisciplinares locais, nacionais e internacionais e publica seus resultados em livros. O primeiro discutiu a crise dos paradigmas científicos, motor principal dos trabalhos dos pós-graduandos. A publicação de 1991 contém os anais do 1º Seminário Transdisciplinar sobre a Crise de Paradigmas, realizado no ano anterior, quando dez pesquisadores das três áreas nas quais a ciência está dividida debateram, durante um dia inteiro, questões que acabaram pautando posteriores produções, como esta tese.

Para compreender os rumos do Seminário e das interrogantes incorporadas pelos pesquisadores do Projeto Plural nas últimas duas décadas, podemos começar lembrando alguns “delineamentos possíveis”, que foram “apenas sugeridos” no início da discussão, e cuja dimensão epistemológica cobre amplo espectro:

Primeiro: é possível construir o discurso do saber sem se posicionar, hoje, criticamente quanto à herança do paradigma aristotélico-tomista, cartesiano, iluminista, positivista, funcionalista, marxista?

Segundo: qual a postura contemporânea em relação às leis científicas, às generalizações conceituais, à metodologia de observação e controle da experiência em laboratório?

Terceiro: devemos conservar a divisão tradicional – ciências exatas, biológicas e humanas?

Quarto: não seria o discurso científico uma das tantas representações simbólicas do homem na sua relação com o mundo e os outros seres, e assim sendo, não é tão relativa quanto o é a linguagem do senso comum, da cultura, da arte, das relações sociais, políticas, econômicas, religiosas etc.?

Quinto: se nosso cérebro comanda o discurso do saber, e se o conhecemos tão mal, como alimentar certezas científicas?

Sexto: afinal, arte e ciência têm fronteiras perfeitamente delineadas?

Sétimo: em que as noções novas, como a do “imponderável”, do “caos” ou “fractal”, perturbam a lógica tradicional da ciência? (MEDINA, 1991, p.18-19).

Os temas e tipos de texto dos livros da série Novo Pacto da Ciência multiplicaram-se em 11 edições: são transcrições de debates, artigos, ensaios e reportagens sobre o discurso científico fragmentalista, transdisciplinaridade, o olhar local para o “hemisfério sol”, visões de mundo que ligam a universidade à vida fora dela, o trabalho, a crise do Estado moderno, as relações Brasil-Portugal, energia, meio-ambiente, comunicação social, liberdade de expressão.

Dessa bibliografia, colhi subsídios para avistar o problema e os enormes desafios da compartimentação científica; encontrei teorizações e práticas transdisciplinares que encorajaram o cruzamento de áreas de conhecimento cambiáveis; percebi a necessidade de equilíbrio ou preponderância, sempre conforme o caso, entre quantitativo e qualitativo; e também passei a considerar o *hip hop* como uma narrativa de narrativas da contemporaneidade com seu discurso específico.

Vamos lá, por partes, como sugere Descartes: esta tese começou mapeando a produção de conhecimento das três principais universidades públicas paulistas, nas quais o procedimento científico fragmentalista mutila a manifestação cultural compósita; daí considere o *hip hop* enquanto narrativas específicas para análise complexa dos seus elementos e de seu conjunto enquanto discurso, enveredando pela problemática das partes e do todo.

Do ponto de vista histórico, a atitude disjuntiva remonta à filosofia grega e à concepção atômica de Demócrito, ainda lema da ciência em geral, baseada na concepção autônoma a substantiva dos fragmentos com os quais lida. “Na física um átomo de hidrogênio como um todo, representativo da substância química, é pensado como sendo formado por um próton e um elétron, cada um formando uma realidade substantiva autônoma.” (BERNARDES, 1991, p. 140).

Retomarei no referencial teórico, próximo item deste Eixo Epistemológico, a discussão complexa do todo e das partes quanto ao *hip hop*. Por ora, é suficiente lembrar que para tratá-lo em conjunto, impõe-se o diálogo entre disciplinas, atendendo, creio, não somente ao apelo transdisciplinar contemporâneo (MORIN, 2010), mas partindo da convicção de que não existe ciência pura, e até mesmo entre cânones disciplinares, a ascendência teórica é mestiça. Quando Karl Marx, por exemplo, “une de maneira extremamente criadora” a herança do idealismo alemão, da economia clássica inglesa e do pensamento político francês “a genialidade dele consiste em instituir esse novo horizonte de disciplinas que até o momento estavam separadas” (MEDINA, 1991, p. 55).

O trânsito entre áreas paulatinamente estancadas requer reiterada autocrítica. Ela deve levar em conta advertências quanto à produção de conhecimento sempre “perceptivo e particular”, implicando no seguinte: “a reflexão tem que começar pela inserção do sujeito numa situação concreta e a partir da qual ele exerceria um ponto de vista, com todos os riscos que a particularidade de um ponto de vista tem para a universalidade do conhecimento” (p. 69).

Levei muito em consideração a necessidade da inserção na situação concreta de pesquisa, não porque trabalhos abstratos sejam piores a princípio, mas porque avaliei, a partir da produção da USP, UNESP e Unicamp sobre *hip hop*, que seria oportuno e justificável propor pesquisa integradora.

Avaliações generalizadas sobre a representatividade do *rap* ou interpretações generalizantes de grafites e pichações na capital paulista, sem os indispensáveis respaldos de campo ou demonstrações quantitativas, conforme os casos, são abstrações desconectadas dos

elementos do *hip hop*. Daí, mais do que indexar, entrevistar, registrar em foto ou vídeo, procurei impregnar-me da música, dança e pintura. Fui ao encontro, o encontro é sobretudo diálogo de subjetividades, e assim explicito novamente minhas falibilidades e imprecisões. Aqui não se dá “a” resposta; somente sustento um caminho epistemológico possível para a investigação inevitavelmente transdisciplinar e englobante da cultura *hip hop*.

Mas, primeiro, cabe distinguir esses conceitos. Ser multidisciplinar significa apenas agregar em um curso ou na formação que se pretende dar ao educando novos conhecimentos, distintos uns dos outros, e restritos a determinadas disciplinas. Já o conhecimento interdisciplinar pode ser caracterizado como um passo a mais, o que significa promover a síntese de duas ou mais disciplinas de conteúdos de natureza distintas na criação de novos conhecimentos, incluindo, eventualmente, sua transformação em projetos ou novos produtos. E o conhecimento se torna transdisciplinar quando o utilizamos para a compreensão de diferentes aspectos da vida, criando interpretações e, por fim, respostas para os problemas que se apresentam. (MELO, 2005, p. 252-253).

Na leitura dos livros do Projeto Plural procurei ainda encontrar referências capazes de prevenir deslumbrados excessos impressionistas, quando o pesquisador, para fugir das amarras racionais, acaba excedendo ao contrário. Refuta-se tanto “as fragmentações decorrentes do que se convencionou chamar de modernidade”, quanto “as limitações e a ingenuidade da maioria das chamadas propostas globalizantes ou holísticas”. (GRECO, 1995, p. 274).

Não se trata da impossível tentativa de abandonar de vez a herança dos cânones científicos, mas de equilibrar dinamicamente o processo com estratégias de contrapeso, como a reafirmação da autoria face à tentativa, no fundo irrealizável, de textos científicos nos quais o narrador encena um autor distanciado.

Nas discussões do grupo de pós-graduandos reunidos no Projeto Plural, inúmeras vezes reafirmamos a necessidade de conjugar o eticamente comprometido, o racionalmente rigoroso e o esteticamente transformador. Desde o ponto de vista do funcionamento cerebral, é a mesma busca de equilíbrio, tentativas de combinar outras ferramentas às que dominam o pensamento erudito do planeta desde o século 17, as funções analítico-lógicas, cuja culminância é a sistematização do método científico. Abdicamos bastante das funções fisiológico-operacionais, ligadas à ação e desenvolvidas nos primórdios da humanidade, assim como das funções sintético-intuitivas, motivadoras de interpretações subjetivas, como a mítica, característica do homem em grupo: “Embora sempre presentes e em permanente interação, o desenvolvimento histórico humano privilegiou sempre uma dessas funções, por pressão das contingências sobrevivenciais de cada ciclo.” (GRECO, 1991, p. 162).

Almejar o equilíbrio quantitativo-qualitativo sem renunciar a um ou a outro. Se consegui, vocês julgarão. Quanto aos textos, percebi que os pesquisadores não se colocam como novidadeiros radicais a propor impossíveis caminhos ilusoriamente livres dos problemas do fazer científico. A série Novo Pacto da Ciência tem tom ensaístico, aberto ao debate e as propostas estão atravessadas tanto pela necessidade de superar reducionismos quanto pelas indagações de quais são as possibilidades do cientista contemporâneo. Naturalmente, os autores estão mais seguros quanto às lacunas seculares da produção institucionalizada de conhecimento do que em relação aos procedimentos a serem adotados enquanto vivenciamos mais esta crise de paradigmas:

A bem da verdade, os mais sensatos da visão holística não pregam necessariamente a recusa integral da perspectiva reducionista, mas sim colocam-na em novo contexto, onde diferentes possibilidades podem eclodir. Onde é considerada totalmente nociva, sem apelação, deve ser abandonada em favor da abordagem eminentemente holística; onde parcialmente útil, deve ser aceita; e onde benéfica, deve-se buscar o difícil equilíbrio em que as duas possam conviver em harmonia, numa mútua interação. (LIMA, 1995, p. 154).

Outro foco de interesse em relação aos livros da série Novo Pacto da Ciência diz respeito às narrativas da contemporaneidade. Uma resposta preliminar ao que é narrativa a define como “respostas humanas diante do caos” (MEDINA, 1999, p. 24). No mundo em que vivemos, há incontáveis estímulos respondidos com narrativas, e tanto no âmbito jornalístico quanto científico, a autoria polifônica e polissêmica tem mais possibilidades de diálogo e, conseqüentemente, de construção cidadã e democrática diante de produções culturais complexas (MEDINA, 2010, p.150).

É preciso estar muito ciente de toda a dificuldade de tal proposta. Existem fortíssimas interdições racionais, intuitivas e operacionais quanto ao aprendizado de sistemas narrativos plurais, especialmente a institucionalização de fórmulas de raciocínio e escrita. Há inúmeros obstáculos ao processo de criação de autorias coletivas, antônimas ao comportamento egocêntrico impeditivo do encontro entre o eu e o tu. A dificuldade de se abrir à subjetividade gera um maniqueísmo inimigo de intuições e afetos, ou seja, dogmas obstruem a desejável e necessária permeabilidade em relação ao outro, às idéias divergentes, ao mundo; não se descobrem outras “verdades”. A racionalidade esquemática reduz o complexo das relações humanas, comprometendo a sensibilidade indispensável à ação criativa. Mesmo as técnicas de entrevista, fechadas e impositivas, patinam para promover um verdadeiro diálogo, e às vezes o excluem como procedimento metodológico.

É bom salientar: no âmbito da coleta de informações, aí sim, as tecnologias contemporâneas aceleram e amplificam a pesquisa. A narrativa oscila então entre a cena do acontecer e o mundo das ideias e dos dados objetivos mensuráveis. A razão analítica amplia o desempenho técnico impelida pela experiência sensível do contato, da ida a campo e do fato de estar afeito ao acontecer humano. A ética solidária lubrifica a técnica, que se expressa numa ação original, a da Autoria da assinatura coletiva. (MEDINA, 2010, p. 153).

Além desses subsídios epistemológicos, algumas edições da série Novo Pacto da Ciência estão diretamente ligadas ao tema desta tese, como o volume sobre a crise do Estado Moderno (GRECO; MEDINA, 1996), abalado em sua concepção e questionado em seus resultados – um dos fracassos mais retumbantes é não ter cumprido as promessas no âmbito social mais básico para a maioria da população do planeta, ainda gerando a exclusão da qual surgiu o *hip hop* e incontáveis outros desdobramentos, nem todos de caráter cultural.

Nesse volume aparece também o primeiro artigo sobre as “posses”, ou organizações informais de jovens praticantes de algum elemento do *hip hop*, reunidos para atuar sócio e culturalmente em seus bairros periféricos (SANTOS, 1996, p. 301). A mesma autora, Sandra Santos, publica outro texto, desta vez sobre *rappers*, na edição que comemora os dez anos do Projeto Plural, historiando a trajetória desses personagens “que cantam alertando para as injustiças que persistem, o agravamento da situação ao longo de anos de pouco caso das autoridades.” (SANTOS, 1999, p. 54).

Essas referências estão na base da compreensão do *hip hop* enquanto manifestação a ser abordada de duas formas e em dois momentos nesta tese: em suas partes, ou “elementos”, aqui tomados como narrativas (Eixo Narrativas), e no todo, enquanto discurso cultural religioso (Eixo Transcendental).

Antes disso, porém, e conforme indiquei anteriormente, passo a detalhar como constatei a fragmentação da produção científica sobre o tema nas pesquisas da USP, UNESP e Unicamp.

1.3. Hip hop reduzido a um elemento

Para situar a justificativa desta tese, justificativa epistemológica, é preciso compreender minimamente a composição histórica que o *hip hop* acabou adquirindo.

Em meados da década de 1960, em Nova Iorque, em regiões pobres como as do Bronx, a vizinhança reunida promovia festas dominadas por jovens pobres e descendentes de negros e latino-americanos, com presença decisiva, para a cultura que começava a ser fomentada, de jamaicanos. Ouve-se *funk* e *soul music*, estilos capitaneados por artistas como James Brown. Nas ruas, calçadas, quadras esportivas e outros espaços possíveis, caixas de som, quanto maiores e mais potentes, melhores, ligadas a toca-discos, formam a parafernália eletrônica cada vez mais complexa comandada pelos DJs, ou disc-jóqueis, responsáveis pela trilha sonora.

Até então meros discotecários, os DJs passam a fazer experimentações como acelerar e retardar a rotação dos discos ou provocar ruídos pela fricção da agulha. Compõem a partir de colagens de trechos instrumentais fortemente rítmicos, novo método de selecionar um fragmento do vinil, de preferência sem a voz do cantor, e repeti-lo diversas vezes, criando outra narrativa sonora a embalar os dançarinos que acompanhavam essas sequências feitas de pedaços, de cortes, ou de *breaks*: eram os *break boys*, ou *b. boys*, com a designação feminina de *b. girls* (o nome da dança defendido pelos praticantes da cultura é especificamente *breaking*).

Os animadores das festas, mestres de cerimônia, ou *mc's*, também modificam, ampliando, a função de anunciar atrações ao microfone. Assim como os dançarinos, interagem cada vez mais com as sonoridades criadas pelos DJs e declamam, rimam, mandam mensagens ao público, elaborando conjunções de voz e música eletrônica. A atuação do *mc* junto ao DJ deu no que chamamos hoje de *rap*, expressão composta pelas iniciais do original em inglês para “ritmo e poesia”. O *rap* é cantado pelos *mc's* ou *rappers*, que podem formar um grupo.

Os grafites também faziam parte do cenário urbano quando as festas de rua fomentavam a cultura *hip hop* nos Estados Unidos. Apareciam inscrições como siglas, na verdade assinaturas dos autores, e desenhos coloridos em muros, fachadas e, sobretudo, trens.

Em meados de 1970 estava configurada a manifestação cultural integrando “quatro elementos”, assim nomeados por um dos mentores daquelas agitações de rua, o DJ África Bambaataa. (CASSEANO, DOMENICH e ROCHA, 2001; DARBY, SHELBY, 2006).

Desde então, os quatro elementos da cultura *hip hop*, quatro manifestações artísticas distintas e combinadas, passaram a ser cada vez mais difundidas como:

- A música dos DJs, criadores de bases musicais a partir de colagens e recursos tecnológicos;

- A composição de letras e o canto dos *mc's* ou *rappers* que, junto com a música dos DJs, forma o *rap*, manifestação musical;

- A dança dos *b. boys*, manifestação corporal;

- O grafite, pintura em espaços públicos e privados, manifestação plástica.

Apesar da concepção intencionalmente compósita, as abordagens da cultura *hip hop* produzidas na USP, UNESP e Unicamp são mutiladoras e a construção, ou recorte do objeto de pesquisa, explica reducionismos como o *rap* ser o principal tema, gerando, então, um problema epistemológico: implica na maneira como o conhecimento vem sendo construído.

Depois do *rap*, campeão de audiência, vem o grafite; em terceiro lugar aparece, e muito pouco, a dança; e o trabalho dos DJs não foi abordado em nenhum dos 110 trabalhos de conclusão de curso, dissertações e teses até 2013 - (ANEXO ELETRÔNICO A – Pesquisas sobre hip hop).¹

O caso do *rap* é sintomático: tema específico de 36 pesquisas ele corresponde, sozinho, a um terço da produção total das três universidades ou mesmo à da USP inteira – o grupo paulistano Racionais MC's, tido como o mais importante do gênero no país, é privilegiado.

Mas por quais motivos o *rap* se tornou tão estudado? A capital paulista é o centro da produção nacional, porém, é preciso lembrar: além dos poucos artistas que alcançaram indiscutível visibilidade, em São Paulo e cidades do entorno incontáveis grupos atuam artística e socialmente e são eles que engrossam o caldo da cultura e ajudam a manter em evidência o elemento mais destacado da cultura *hip hop*, enquanto a tendência acadêmica é de adesão aos artistas de sucesso, e eles nem sempre foram os *rappers* conhecidos no final da década de 1990.

Antes deles, alguns holofotes eram direcionados aos dançarinos de *break*, que frequentaram inúmeros programas de auditório na televisão na época em que a cultura *hip hop* chegava ao Brasil, especialmente em São Paulo, no início da década de 1980. Vivíamos o final da ditadura e no centro da capital ocorriam freqüentes apresentações, muitas vezes reprimidas, de dançarinos em frente ao Teatro Municipal, no cruzamento das ruas Dom José

¹ As três maiores universidades públicas paulistas produziram praticamente a mesma quantidade de pesquisas cada uma, coincidindo entre UNESP e Unicamp (37 cada), a USP com uma a menos (36). A temática do *rap* predomina, enquanto outras tentativas não passam do anúncio da expressão “*hip hop*” no título do trabalho. Esses dois tipos de abordagem (do *rap* e da pesquisa particularizada anunciada como geral), somam 88 investigações. Restam 17 sobre grafite e pichação e 05 cujo objeto (expressão abominável) é a dança de rua.

de Barros e 24 de Maio, na Praça Roosevelt. Eram novos artistas de rua, cuja dança, bastante explorada pela mídia, sofreu dois efeitos:

De certo modo, popularizou-a, abriu portas para ela e possibilitou sua projeção nos veículos de comunicação. Por outro lado banalizou-a, dificultando que ela pudesse ser compreendida e assimilada como parte de uma cultura mais ampla chamada hip hop, dentro de um contexto específico com valores que, além da diversão, incluíam conscientização, transformação e reinserção social. (YOSHINAGA, 2014, p. 192).

Na trajetória histórica, inverteu-se a relação do *hip hop* com a mídia: a cultura fomentada nos Estados Unidos chegou através de discos, videocliques e filmes, notadamente os que destacavam a dança²; o *rap* emergiu depois como principal elemento promovendo, recorrentemente, seu discurso de repulsa aos grandes meios de comunicação, investindo em canais alternativos de produção, circulação e consumo, da divulgação em rádios comunitárias à venda de discos diretamente ao consumidor, em *shows* e eventos, e ultimamente com o indispensável aporte da internet.

Mas a precariedade, na maior parte das vezes, ainda predomina:

A sala é pequena e sem reboco, lotada de parafernália eletrônica, videogames, aparelhos de som, fios por todo lado, e um monte de LPs. Para minha surpresa, Alê conecta os microfones, se posiciona à frente da pick up, e... liga o videogame Playstation. É de lá que sai a batida forte para embalar a voz dos irmãos Wilson e Tor. O Playstation, comprado por 30 reais, vira instrumento para fazer música, é ali que eles compõem cada base, que vai aparecendo na tela como se fosse mesmo um joguinho. “Tem vários efeitos, vinil, gente cantando, violão, piano pronto, faz uma base boa”, explica Alê, que manda ver. Tor se lamenta: “Se nós tivesse alguma aula, se nós conhecesse de música, tocasse instrumento, era mais fácil...”. Mas o *rap* é assim, longe do aprendizado formal vai se fazendo sozinho. “A gente faz umas nota doida assim mesmo.” (VIANA, 2005, p. 21).

Tendendo aos artistas de sucesso, as pesquisas acadêmicas acabam por relegar a realidade mais crua da produção de *rap*, reproduzindo a noção de vencedores entre os “vencidos”, contribuindo para erigir heróis da cultura enquanto a maioria dos seus produtores e entusiastas permanece confinada (SCHMITT, 1990). E, mesmo entre o conjunto de pesquisas sobre *rap*, há a tendência a priorizar, novamente, aspectos específicos.

A falta de enfoque global prejudica, por consequência, a compreensão de que a cultura *hip hop* paulistana estabeleceu, nos últimos 30 anos, seu sistema cultural com autores,

² O filme *Style Wars*, de 1982, mostra uma disputa entre dois grupos de dança famosos nos Estados Unidos, Rock Steady Crew e Dynamic Rockers; o filme *Flashdance*, de 1983, apesar de não ser sobre a dança do *hip hop*, contém cenas da mesma que causaram grande impacto; *Wild Style*, do mesmo ano, destacou a cultura *hip hop*; e *Beat Street*, de 1984, exibe *b. boys* e *b. girls* no encerramento dos Jogos de Verão da Olimpíada de Los Angeles. Cite-se ainda Michel Jackson, que contratou na década de 1980 o grupo de dança de rua Electric Boogaloos para coreografar seus vídeos e turnês, e incorporou passos da dança do *hip hop* ao seu repertório, inclusive o mais famoso deles, deslizando para trás, o *moonwalk*. No Brasil, programas de televisão como *Barros de Alencar* e *Comando da Madrugada* mostraram os primeiros grupos de dançarinos paulistanos, como Funk & Cia, participantes da abertura da novela *Partido Alto*, da Rede Globo, exibida em 1984.

produção e circulação entre público amplo, excedendo a gigantesca Região Metropolitana de São Paulo. É até possível falar numa tradição, valorizada pelos novos praticantes do *hip hop*, a autodenominada “nova escola”, que se consideram continuadores dos precursores da década de 1980, a “velha escola”.

Antônio Candido, teorizando sobre o processo de formação da literatura brasileira, propõe a seguinte noção de sistema, esquematicamente aplicável ao *hip hop* paulistano:

Entendo aqui por *sistema* a articulação dos elementos que constituem a atividade literária regular: *autores* formando um conjunto virtual, e veículos que permitem o seu relacionamento, definindo uma ‘vida literária’: *públicos*, restritos ou amplos, capazes de ler ou ouvir as obras, permitindo com isso que elas circulem e atuem; *tradição*, que é o reconhecimento de obras e autores precedentes, funcionando como exemplo ou justificativa daquilo que se quer fazer, mesmo que seja para rejeitar. (CANDIDO, 1999: 14-15).

Emergiram da cultura *hip hop*, reivindicada como marginal, alguns artistas e grupos de *rap* alcançando visibilidade nacional, extrapolando a audiência da imensa massa de pobres brasileiros, seu principal público, e a produção teórica refletiu, em sentido estrito e figurado, tal proeminência.

É óbvio que a expressiva quantidade de trabalhos acadêmicos implica em diferenças de abordagens, em diversas áreas e graus, ao longo de duas décadas – a primeira pesquisa indexada, de 1994, mestrado em Comunicação, trata o grafite paulistano como obra aberta e manifestação de comunicação urbana (COSTA, 1994).

Contudo, independente da previsível miríade teórica, o *hip hop* continua desafiando a percepção global dos pesquisadores, pois prevalece a segunda proposta metodológica cartesiana, que recomendava “dividir cada uma das dificuldades que examinasse em tantas parcelas quanto fosse possível e necessário para melhor resolvê-las.” (DESCARTES, 2001, p.23).

Além da tendência em reproduzir a primazia do *rap* e de alguns artistas, contribuindo, mesmo inconscientemente, para a abordagem mutiladora de uma cultura integrada, outro tipo de reducionismo identificável é o recorte dentro do recorte, evidente, por exemplo, na insistência em diferenciar grafite e pichação, distinção tão ao gosto da mídia, cujo ranço maniqueísta é inegável.

A diferença entre grafite e pichação seria a seguinte: as figuras e tipologias coloridas dos grafites, em geral autorizadas pelo dono do muro, embelezam a cidade, revigoram o espaço urbano; as pichações, letras indecifráveis, quase sempre em preto, impingidas clandestinamente no alto dos prédios, deterioram mais ainda e deteriorado visual.

Essa postura de fundo moralista equivale ao raciocínio que para Edgar Morin é fruto do “paradigma da simplificação”: ele opera destruindo “os conjuntos e as totalidades” e isolando “todos os objetos daquilo que os envolve” (2010, p. 18). Ao contrário, em perspectiva integradora, deveríamos “gerar um pensamento do contexto e do complexo”, aquele que “liga e enfrenta a incerteza” (p. 92).

Grafites e pichações estão mais relacionados do que separados e os argumentos em favor do conjunto são históricos, extraídos das práticas dos autores dessas manifestações, além da observação de campo deste pesquisador, cuja principal constatação, na capital paulista, é a presença e convivência entre os dois estilos – existe a gíria “atropelar”, que significa grafitar ou pichar por cima de outro trabalho; constatei muito poucos “atropelos” na capital paulista, evita-se ao máximo a sobreposição, respeita-se o trabalho alheio como tão válido quanto o seu.

É preciso lembrar ainda: as manifestações pictóricas da cultura *hip hip* eram assinaturas (*tags*) e palavras nos muros muito parecidas com o que hoje chamamos, diferenciando e depreciando, de pichação.

Em incursões a campo verifiquei muitos artistas admitindo praticar grafite e pichação, sendo esta identificada por alguns como “tag reto”, numa referência integradora, um entre diversos estilos possíveis. Inclusive, os materiais utilizados são os mesmos, tintas *spray* e látex aplicada com pincel ou rolo de pintura, solução paulistana, econômica e original para cobrir áreas maiores.

Concordamos, portanto, com a minoria de pesquisadores que admite afinidades entre grafite e pichação:

Os grafiteiros, em sua maioria, consideram a pichação como uma das senão a mais autêntica, formas de graffiti, denominando as letras dos pixadores como *Tag reto*. Inclusive em outros países o graffiti engloba ambas as formas de manifestação. Não obstante, o traçado das letras dos pixadores no Brasil adquiriu um estilo único, fato que desperta a atenção e a admiração por parte dos grafiteiros de outros países, conferindo uma certa especificidade ao cenário brasileiro. (FERREIRA, 2006, p.37).

Para outro estudioso existe “um ponto fundamental da reflexão”, que seria a “comunhão subterrânea que possuem, tanto na história das práticas, como nas interdependências processuais para interferirem na cidade.” (FRANCO, 2009, p. 20).

Justificativa epistemológica principal desta tese, a crítica ao trato acadêmico com grafite, pichação e *rap* é possível a partir do volume considerável de trabalhos, conforme demonstrado; sobre a dança e as criações sonoras dos DJs, contudo, comentários abrangentes são bem mais arriscados porque quase não existem investigações no âmbito acadêmico

mapeado, o que não deixa de corroborar com esta proposta compósita de pesquisa do *hip hop*. Nas entrevistas com praticantes das narrativas corporais e sonoras, tentei equilibrar tal desproporção, procedimento a ser explicado na metodologia; antes, porém, passemos aos referenciais teóricos.

1.4. As partes, o todo: referenciais teóricos

Duas linhagens teóricas de caráter sistêmico são fundamentais nesta pesquisa: a epistemologia da complexidade, especialmente no que diz respeito aos conjuntos e unidades, e a semiótica russa, sobretudo a noção de texto cultural.

Começo pelo embasamento epistemológico. O principal autor é Edgar Morin e, de saída, devo admitir o quanto é mutiladora e, portanto, contrária ao seu pensamento, a apresentação resumida das principais noções da complexidade, destacando as que se referem a partes e todo, essenciais à teoria e à abordagem complexa do *hip hop* enquanto narrativa de narrativas.

Porém, não é possível compreender essas ideias sem retroceder, no mínimo, ao pensamento de outro francês, René Descartes, alicerce filosófico da ciência por séculos, e posteriormente culpabilizado pelos descaminhos da mesma. O *Discurso do método*, apesar de pontos de vista contra os quais também me posiciono, pode surpreender quem impinge a expressão “cartesianismo” desavisadamente.

Apesar do título, seu livro não se pretende o método geral, pelo contrário, relata a experiência pessoal e empírica do autor e seu propósito “não é ensinar aqui o método que cada um deve seguir para bem conduzir sua razão, mas somente mostrar de que modo procurei conduzir a minha” (DESCARTES, 1996, p. 07).

Nada mais claro. O filósofo parte da experiência de letrado e leitor para a vivência de oito anos viajando por diversos locais, depois se recolhe para escrever. A passagem a seguir, extremamente pessoal, corrobora com a leitura mais fidedigna ao que Descartes realizou, não uma ode ao racionalismo, mas a aventura científica com todos os riscos:

Por isso, assim que a idade me permitiu sair da sujeição de meus preceptores, deixei completamente o estudo das letras. E, resolvendo-me a não mais procurar outra ciência além da que poderia encontrar-se em mim mesmo, ou então no grande livro do mundo, empreguei o resto da juventude em viajar, em ver cortes e exércitos, em conviver com pessoas de diversos temperamentos e condições, em recolher várias experiências, em experimentar-me a mim mesmo nos encontros que o acaso me propunha, e, por toda parte, em refletir sobre as coisas de um modo tal que pudesse tirar algum proveito. (p. 13).

Descartes refuta filósofos de “gabinete”, autores de “especulações que não produzem nenhum efeito”; prefere experiências mundanas, a autonomia do pensamento individual sobre o conjunto dos conhecimentos, a autocrítica indispensável e uma “moral provisória” (p. 27) no texto a levantar muito mais dúvidas do que certezas, narrativa cuja marca pessoal é constituinte da obra teórica.

Ele pergunta ousadamente: “como sabemos que os pensamentos que ocorrem em sonhos são mais falsos que outros, já que muitas vezes eles não são menos fortes e expressivos”? (p. 44). O filósofo vai longe nas elucubrações e questiona inclusive a possibilidade de máquinas serem tão perfeitas quanto os homens.

Do ponto de vista da ciência contemporânea, o busílis está nos “preceitos” elencados como fundamentais, retomados e refutados por autores como Cremilda Medina (2008) e Edgar Morin: o princípio disjuntivo, da divisão das questões em partes tão menores quanto “possível e necessário para melhor resolvê-las”; a hierarquização, começando sempre pelos aspectos mais simples para “subir pouco a pouco, como por degraus”; a organização, procurando garantir infalibilidade, fazendo “em tudo enumerações tão completas, e revisões tão gerais” para “ter certeza de nada omitir” (p. 23).

Para Morin,

Descartes separou para um lado o domínio do sujeito, reservado à filosofia, à meditação interior e, para outro, o domínio da coisa na extensão, domínio do conhecimento científico, da medida e da precisão. Descartes formulou muito bem este princípio de disjunção, e esta disjunção reinou no nosso universo. Separou cada vez mais ciência e filosofia. Separou a cultura que se chama humanista, a da literatura, da poesia, das artes e da cultura científica.” (2008, p. 111-112).

Muitos pressupostos do reposicionamento epistemológico complexo são contraposições diretas aos preceitos cartesianos, mas preciso, neste ponto, dar a primeira definição de complexidade. Para Morin, “a complexidade é um tecido (*complexus*: o que é tecido em conjunto) de constituintes heterogêneos inseparavelmente associados: coloca o paradoxo do uno e do múltiplo”; mais amplamente, é “o tecido de acontecimentos, ações, interações, retroações, determinações, acasos, que constituem o nosso mundo fenomenal” (p. 20).

Ao compartilhar dessas noções devemos considerar seriamente que não se trata, assim como em Descartes, de receituário, mas “motivação para pensar”; a complexidade não significa, nem aspira à completude; ela “luta, não contra a incompletude, mas contra a mutilação” (2005, p. 176).

Apesar do esforço combatente ao fragmentalismo científico, não se propõe esgotar nenhum fenômeno, mas, respeitando suas múltiplas dimensões, ampliar o grau de complexidade. Assim, quanto ao *hip hop*, ao considerar o conjunto de quatro narrativas enfeixadas por um discurso religioso, sequer envolvo todas as manifestações que atualmente convivem com elas, como práticas esportivas de skate e basquete, nem mesmo incluo a

produção literária e os saraus da periferia, surgidos posteriormente no mesmo contexto cultural (NASCIMENTO, 2006, 2011).

De fato, numa versão mais completa e complexa, devem ser considerados não quatro, mas cinco elementos constituintes do *hip hop*, sendo o quinto, o “conhecimento”, traduzível em referências variadas ligadas, sobretudo, à cultura negra; o conhecimento é a base histórica e artística do discurso dessa manifestação cultural e não deve ser fixado numa hierarquia ascendente da qual seria o ápice; ele pode, inclusive, ter sido a base do *hip hop*, como na declaração do DJ África Bambaataa, justamente quem nomeou as manifestações dos jovens pobres de Nova York há 40 anos, no dia 12 de novembro de 1974, um ano após a fundação da Universal Zulu Nation, tida como a maior organização mundial de *hip hop* (ALVES, 2004, p. 21-22).

A aglutinação de outras expressões de rua ampliou o *hip hop* em metrópoles como São Paulo. Ao me referir à cidade e aos cinco elementos estou delineando o que se chama, sempre com brutalidade, de objeto de pesquisa. **Tomo a capital paulista como referência e lidaremos com o *hip hop* partindo de sua definição mais comum, difundida mundialmente, como reunião de quatro manifestações para explicitar, na última parte desta tese, a religiosidade do discurso, seu quinto elemento.**

Ainda em outra definição, mais reduzida, o *hip hop* é dividido em três: além da dança e da pintura, a música *rap* engloba o trabalho de dois tipos de criadores musicais, o DJ e o *rapper*. Considero reducionista essa acepção triádica, motivo pelo qual não a tomo como referência, pois ao invés de somente abarcar, ela funde, apagando especificidades. Com isso, a junção do trabalho do *rapper* e do DJ, resultando no *rap*, propõe outra interessantíssima questão sistêmica, exatamente oposta àquela que me leva a distinguir grafite e pichação: no *rap* é necessária a distinção entre seus dois constituintes, pois eles tendem a perder identidade quando o holismo excede na sobreposição do todo em relação às partes.

Do ponto de vista empírico, meus argumentos para sustentar tal distinção são ainda os seguintes: não se pode somar simplesmente a produção do DJ à do *rapper* porque, apesar deste não poder prescindir de alguém comandando os toca-discos para realizar completamente sua música, o contrário não é verdadeiro e o DJ pode e efetivamente se apresenta sozinho, tendo espaço para solos garantidos durante os *shows* com o grupo e, nos discos, algumas músicas são só deles, nas quais esbanjam técnicas de colagens, efeitos sonoros e outros recursos de edição. Muitos DJs, também produtores musicais, construíram suas carreiras sem nunca terem acompanhado *rapper* ou grupo, haja vista os profissionais da chamada música

eletrônica, que arrastam multidões com a batida hipnótica e puramente tecnológica, saída dos mesmos computadores, misturadores e toca-discos utilizados pelos DJs ligados ao *hip hop*.

Por outro lado, um DJ de *rap* dificilmente o seria sem estar vinculado a um *rapper* ou grupo. Tido como maestro, condutor de toda a musicalidade instrumental, ele tem tanta importância quanto o compositor e cantor das músicas, sem as quais não existiria *rap*. A relação entre DJs e *rappers* tem a ver com estarem juntos, mas não indistintamente misturados.

No arranjo compósito emergem qualidades específicas da relação entre os quatro elementos e o discurso religioso resultante da cultura *hip hop*. Notadamente, ela não é igual à soma exata nem simples de suas narrativas, é sempre mais ou menos do que elas juntas, e nenhuma pode representar sozinha o conjunto, apesar da identidade individual e em relação ao todo. Conforme Morin, a complexidade dessas organizações implica elas serem, simultaneamente, “acêntricas (o que quer dizer que funcionam de maneira anárquica por interações espontâneas), policêntricas (que têm muitos centros de controle, ou organizações) e cêntricas (que dispõem, ao mesmo tempo, de um centro de decisão).” (MORIN, 2005, p. 180).

As mudanças decisivas tanto para o endurecimento quanto para a relativização compreensiva das organizações múltiplas e unas ocorreram, sobretudo, no campo da Física. Citei Descartes, mas ele escreveu no Renascimento, período preparatório da ciência moderna. Ela estará plenamente estabelecida no século 19, quando pensava dominar a menor unidade concebível da matéria, o átomo, que “resplandeceu então como o objeto dos objetos, puro, pleno, indivisível, irreduzível, componente universal dos gases, líquidos e sólidos” (MORIN, 2013, p. 126).

Ele foi entendido como o elemento a partir do qual tudo era concebível e explicável e, virando paradigma, afetou as outras áreas de conhecimento. A matriz de pensamento científico passou a impor o discernimento, de um lado, da matéria passível de dissecação; de outro, do sujeito manipulador, com base em princípios presumivelmente universais.

No mesmo âmbito da Física o pensamento atomístico perdeu a primazia no início do século passado quando deixou de ser a menor unidade da matéria, tornando-se sistema organizado de partículas em mútuas interações. A partícula passou a ser o menor objeto, impossível de ser isolada no espaço e no tempo e, associada ao observador, tornou mais complexa a ideia de unidades elementares e conjuntos.

Oscilando entre ser parte e elemento total, a partícula instaura crise paradigmática porque mantém identidade nas interações das quais resultam propriedades novas, tanto para o todo atômico, quanto para ela.

A partir de então, o átomo surge como objeto novo, o objeto organizado ou sistema cuja explicação não pode mais ser encontrada unicamente na natureza dos seus constituintes elementares, mas se encontra também em sua natureza organizacional e sistêmica, que transforma o caráter dos componentes. Ora, esse sistema, o átomo, constituindo a verdadeira textura do que é o universo físico, gás, líquidos, sólidos, moléculas, astros, seres vivos, mostra que o universo é fundado não em uma unidade indivisível, mas em um sistema complexo. (p. 128)

Passamos a compreender que unidade e a multiplicidade não se excluem em relação complexa e produzem emergências reorganizadoras da noção sistêmica: o todo efetivamente é maior e menor do que as partes, e quanto ao *hip hop*, sejam seus elementos três, quatro ou cinco, vistos em conjunto, são maiores que eles mesmos; porém, essa organização também os inibe, pois o todo coage as partes com, por exemplo, prescrições ideológicas, formais, temáticas, de postura social, política.

Os sistemas, portanto, não somente enriquecem, mas também empobrecem em conjunto. As prescrições não estão livres de retroações; o todo transforma as partes, que o transformam, ou a cultura *hip hop* atua sobre seus elementos, que são coagidos e reagem, alterando-se e alterando a manifestação inteira. Essas complexas relações podem ser compreendidas através do princípio hologramático, identificador metafórico desta proposta de abordagem.

Conforme Morin, no holograma o todo está gravado em cada uma das partes e estas não perdem a singularidade nem no conjunto, nem isoladas; assim, “a complexidade organizacional do todo necessita da complexidade das partes, a qual necessita retroativamente da complexidade organizacional do todo.” (2012, p. 114).

A opção pela leitura cultural do holograma *hip hop* me levou à chamada semiótica russa, ou semiótica da cultura, escolha motivada, sobretudo, por se tratar de teoria sistêmica (SANTAELLA, 2007, p. 113), sendo um de seus principais pressupostos a noção de texto cultural, que aplicamos ao *hip hop* – ele é um texto específico em relação a outras composições semióticas e, ao mesmo tempo, envolve outros textos, ou partes:

Os textos que servem como material primário para pesquisa, podem ser distinguidos de acordo com a substância dos signos que os constituem. Em particular, podem funcionar como substância o discurso escrito ou oral, sequências de representações gráficas, pictóricas ou plásticas, complexos arquitetônicos, frases vocais ou musicais, gestos, certas formas típicas de comportamento humano (por exemplo, o estado de sono, de hipnose, de êxtase, etc.) e formas de comportamento notadamente comuns (por exemplo, comer), bem como objetos de uso cotidiano incorporados na esfera do culto. Quanto à substância, um texto pode ser homogêneo (por exemplo, o texto escrito do Alcorão) ou heterogêneo, ou seja, constituído pela combinação dos elementos indicados (por exemplo, canto religioso = discurso oral + melodia; pintura mural dos templos = discurso escrito + representações pictográficas + elementos do complexo arquitetônico; o serviço religioso, que em seus exemplos mais completos

reúne quase todos os elementos acima enumerados). (ZALIZNIAK, IVANOV, TOPORÓV, 1979, p. 81).

Essa teoria globalizante (mas não totalizante) permite lidar com o texto do *hip hop* e com os textos que o compõem, suas partes, estas também contendo traços de outros textos em sua tessitura e textura, conforme sustentado no segundo Eixo desta tese, no qual os elementos tomados como narrativas serão aproximados ao caráter épico (*rap*), lírico (grafites e pichações), dramático (dança) e paródico (DJ).

Mas como se define complexamente o texto cultural de caráter artístico? Começemos considerando que a arte é linguagem organizada, sendo linguagem entendida como “sistema de comunicação que utiliza signos ordenados de modo particular” (LOTMAN, 1978, p. 35). As manifestações artísticas são semelhantes a outros sistemas de linguagem e contém também especificidades, procedimento de organização que interessa muito nesta tese, pois o amoldamento resulta, por exemplo, em gêneros, ou, aqui, em tendências narrativas do *hip hop*.

À conformação de estruturas reconhecíveis chama-se “modelização” na semiótica russa e a arte é “sistema modelizante secundário” em relação a outros sistemas tidos como primários, estes não são somente constituídos pelas línguas naturais, pois se tal restrição linguística prevalecesse seria ilegítimo falar de textos não verbais como a pintura e a música.

Essas estruturas artísticas são complexas na proporção da informação veiculada, pois “a complexificação do caráter da informação arrasta inevitavelmente a complexificação do sistema semiótico utilizado para a transmitir” (p. 38). Tais textos não existem fora dos sistemas de comunicação social, pois se abstrairmos todo o conjunto de ligações externas “a obra em geral não poderia ser portadora de qualquer significação” (p. 101). O texto artístico sistêmico modeliza as mensagens em estruturas identificáveis funcionando socialmente, daí também a tendência a transgredirem o sistêmico, num trabalho simultâneo de dois mecanismos opostos: um tende a “submeter todos os elementos do texto ao sistema, a transformá-los numa gramática automatizada, sem a qual o ato de comunicação é impossível, e o outro tende a destruir essa automatização e a fazer da própria estrutura o portador da informação” (p. 137).

Inseparável dos conceitos de texto e modelização, o de fronteira é outro aspecto da teoria semiótica a ser diretamente relacionado com a maneira complexamente sistêmica de discutir o *hip hop*. Fronteira é precisamente o limite de determinada estrutura, o começo e o fim dos textos escritos, o quadro na pintura, o palco no teatro, os elementos delimitados da cultura *hip hop* e esta, por sua vez, delimitada em relação a outras manifestações.

As fronteiras são de diversos tipos. Podem se constituir ao modo dos paradigmas artísticos de movimentos que “marcam época”; podem ser pessoais, como os limites aos quais, por exemplo, o *rap* condiciona sua autenticidade (vestimenta, vocabulário, diferença de processo produtivo musical); e, obviamente, fronteira também se caracteriza no espaço físico, nas estradas, no contorno das cidades e nas divisões internas que a urbe impõe, como a drástica distinção entre centro e periferia, escancarada na capital paulista e, do ponto de vista do *hip hop*, fronteira geográfica transformada em cultural: “O modo como o texto é dividido pela sua fronteira constitui uma de suas características essenciais. Isso pode ser uma divisão em ‘seus’ e alheios, vivos e mortos, pobres e ricos” (p. 373).

A noção de fronteira permite compreender a individualidade, a diversidade semiótica e sua dinâmica na relação com outros sistemas. Trata-se de mecanismo de tradução das linguagens externas à interna do espaço semiótico, e vice-versa. Ao mencionar o duplo aspecto de limitação e transponibilidade da fronteira semiótica, aparece outra confluência com a postura epistemológica defendida por Edgar Morin quando trata do mesmo tema. O filósofo francês define assim os limites do ponto de vista da complexidade:

Embora tenhamos a tendência a considerar as fronteiras essencialmente como linhas de exclusão, a palavra fronteira, aqui, revela a unidade da dupla identidade, que é ao mesmo tempo distinção e pertencimento. A fronteira é ao mesmo tempo abertura e fechamento. É na fronteira que ocorrem a distinção e a ligação com o ambiente. Toda fronteira, inclusive a membrana dos seres vivos, inclusive a fronteira das nações, é barreira e, ao mesmo tempo, o local da comunicação e da troca. É o lugar da dissociação e da associação, da separação e da articulação. Ela é o filtro que ao mesmo tempo obstrui e deixa passar. É através dela que se estabelecem as correntes osmóticas e ela que impede a homogeneização. (MORIN, 2013, p. 252)

Esse mecanismo semiótico no qual o texto cultural modeliza estruturas delimitando fronteiras selecionadoras de trocas é dinâmico e me interessa porque prevê ações e retroações sistêmicas complexas – aliás, a palavra “complexo” e similares são recorrentes, e de forma decisiva, nos textos de semiótica russa.

Nesse sentido, compreender o texto cultural do *hip hop* implica, para mim, em tratar dos quatro elementos enquanto unidades identificáveis, com tessitura e textura narrativas específicas relacionadas dinamicamente e constituintes de discurso religioso.

Assim chego ao ponto de poder definir teoricamente um dos conceitos que atravessarão a análise das narrativas no próximo Eixo, o de “textura”. Quando eu estiver caracterizando a textura lírica, épica, dramática ou paródica, estarei partindo, sobretudo, da noção de texto semiótico complexo. Textura é aspecto dominante, menos do que o sentido total, e emerge das relações constituintes da narrativa - o “dominante” é

“o centro de enfoque de um trabalho artístico: ele regulamenta, determina e transforma os seus outros componentes. O dominante garante a integridade da estrutura. É ele que torna específico o trabalho.” (JAKOBSON, 1983, p. 485).

Mesmo se prescindíssemos do referencial semiótico e de outros, textura continuaria sendo expressão muito próxima de texto, mais ainda de escrita, conceito também recorrente no que se refere a imagens e sons. Murray Schafer, músico e educador canadense, discute textura em seu livro *O ouvido pensante*.

Segundo ele, textura resulta de tensões dinâmicas como no contraponto musical: “Contraponto é como se fossem diferentes interlocutores com pontos de vista opostos. Há um pugilismo evidente em todo o contraponto, o gosto pela própria oposição, mas não à custa de lucidez”, e especifica em sua exposição criativamente metafórica: “Muitas linhas musicais combinadas (digamos quarenta) produzem uma textura densa (massa sólida). Você não pode ouvir detalhes aí. Poucas linhas (digamos duas) produzem uma textura clara – como um desenho de Matisse” (1991, p. 95).

Em um dos exercícios, Schafer quer ouvir dos alunos sons contrastantes para provocar a percepção de texturas musicais dramáticas ou líricas. Ele não exige notas nem acordes, mas pede para os aprendizes de música pensarem em texturas diferentes como, por exemplo, são diferentes a jaqueta de brim e a calça de náilon usadas pelo professor.

Sempre interessado nas relações amplas da música com a vida, o transdisciplinar Schafer reproduz diversas aulas no livro, transcrição direta de seu criativo diálogo em sala de aula, incluindo desenhos ilustrativos e textos teóricos. Em trecho específico sobre textura, escreve:

Uma textura pode-se dizer que consiste em inúmeros gestos inescrutáveis. São como bactérias unicelulares somente perceptíveis em massa, ou em forma de cachos. Assim, tratamos os eventos sonoros numa textura, estatisticamente. [...] O som agregado de uma textura não é simplesmente a soma de uma série de sons individuais – é algo diferente. [...] Pelo fato de serem tratadas estatisticamente, a notação precisa de detalhes de uma textura é menos importante que questões gerais de densidade e coloração. Os pintores impressionistas sabiam que uma sugestão de pinceladas verdes seria suficiente para produzir folhas. Assim, na música, muitos pintores têm, do mesmo modo, se utilizado somente de notações aproximadas ou de recursos gráficos para indicar texturas de som, deixando o regente fixar o peso, a densidade, a dinâmica, a coloração, e outras qualidades de efeito específico. (p. 247-248).

Dessa forma, distinguir as texturas narrativas dos elementos do *hip hop* será um dos meus “principalmente”; o outro será apontar a tessitura. As referências para o lírico, épico, dramático e paródico serão os meus “a propósito”.

Se textura permitirá caracterizar a qualidade predominante das narrativas, a noção de tessitura diz respeito à maneira como as partes constituem o todo da história. O conceito que proponho é baseado no de trama literária, e este só não é tomado literalmente porque nem todos os encadeamentos verificáveis nos elementos do *hip hop* formam “tramas”, portanto, nem todos tendem a constituir narrativas propriamente ditas.

Tessitura tem ainda sentido artesanal e aqui penso nos processos eminentemente corpóreos como a dança ou a habilidade requerida dos DJs para manipular discos com as mãos, destreza manual também necessária ao manejo de tinta *spray* para produzir imagens. Conforme lembra Décio Pignatari em entrevista ao livro *A poesia do acaso*, as produções artísticas do tipo imagens em muros exigem maior consciência do instrumento utilizado, assim como na poesia concreta, na qual os sentidos das palavras são ampliados para o campo visual da página: “o *spray* tem mais consciência física da escritura” e o artista sabe “que tem de estruturar as palavras de maneira que leve em conta alguns parâmetros e limitações, para que a escritura funcione. Ele tem que prestar atenção na textura e rugosidade da parede, no tamanho das letras, na cor do *spray*.” (FONSECA, 1981, p. 38).

A diferença sempre lembrada entre trama e fábula esclarece ainda tessitura no aspecto decisivo aqui proposto: como encadeamento das partes da narrativa. Fábula é como se passou aquilo que será reorganizado como trama e esta impõe a noção de sequência obedecendo a dois princípios principais, o da causalidade com certa cronologia ou o da desconexão causal e temporal (TOMACHEVSKI, 1976). Por isso temos, respectivamente, obras com trama e obras sem trama.

A fábula é o que se passou na vida, a trama, a maneira como o autor no-lo representa. A primeira noção corresponde à realidade evocada, a acontecimentos semelhantes àqueles que se desenrolam em nossas vidas; a segunda, ao próprio livro, à narrativa, aos processos literários de que se serve o autor. Na fábula, não há inversão de tempo, as ações seguem sua ordem natural; na trama, o autor pode apresentar-nos os resultados antes das causas, o fim antes do começo. Essas duas noções não caracterizam duas partes da história ou duas histórias diferentes, mas dois aspectos de uma mesma história, são dois pontos de vista sobre a mesma coisa.” (TODOROV, 1969, p. 97).

As implicações dessa distinção para o encadeamento das partes na narrativa são cruciais. Tomando como exemplo as menores unidades temáticas, os “motivos”, alguns deles podem ser excluídos na fábula sem prejuízo da sucessão, enquanto tal exclusão afetaria decisivamente a trama. Quanto aos rebatimentos para a ação narrativa, existirão motivos

dinâmicos, modificadores, e outros estáticos, que mesmo presentes não alteram os rumos da história.

Quando a relação entre as unidades é de ordem lógica predomina a causalidade e a sucessão narrativa é mais natural. As possibilidades de montagem das partes na trama são muitas, mas nesta tese procuro demonstrar as dominâncias nos encadeamentos na narrativa da dança, da pintura e nos dois tipos de música, a produzida pelos DJs e pelos *rappers*.

Ainda quanto aos desdobramentos das sequencias que nos são mais familiares, a causalidade promovida pelos acontecimentos apresenta as ações como resultado de outras precedentes, com implicações também posteriores para a trama. As ações, por outro lado, podem ter motivação menos referencial, sendo desencadeadas por motivos psicológicos ou filosóficos.

A causalidade temporal será então aquela na qual a relação entre as unidades mínimas é dnte cronológica, apesar das relações lógicas e cronológicas serem indissociáveis, mesmo em narrativas mais complexas, à maneira da digressão. Se a principal relação entre as partes é de sucessão, Todorov pergunta se poderia haver uma narrativa atemporal.

Haveria, no mínimo, duas possibilidades que nos interessam porque, com elas, creio elencar as principais referências teóricas para conceituar tessitura. Além das narrativas nas quais ações determinam sequencias temporais, como no *rap*, na dança, ou mesmo na sonoridade dos DJs, os grafites e pichações promovem encadeamentos de outro tipo, menos lógicos e menos cronológicos.

Segundo Todorov, a primeira possibilidade das narrativas atemporais seria excluir a temporalidade, eliminando, assim, a causalidade cronológica dos acontecimentos, como nas imagens acumuladas nos muros, grafites e pichações organizados espacialmente.

As obras organizadas de acordo com esta ordem não são chamadas habitualmente de 'narrativa'; o tipo de estrutura em questão se difundiu, no passado, mais na poesia que na prosa. Foi também no interior da poesia que ele foi sobretudo estudado. Pode-se caracterizar tal ordem, de maneira geral, como a existência de uma certa disposição mais ou menos regular das unidades do texto. As relações lógicas ou temporais passam para o segundo plano ou desaparecem; são as relações espaciais elementos que constituem a organização. (1971, p. 61).

Como agora deve ter ficado mais claro, pretendo então compreender a construção dos encadeamentos em cada narrativa do *hip hop*, suas tessituras, e a qualidade ou sentido dominante das mesmas, as texturas, análise que ocupará a segunda parte desta tese, constituindo o Eixo Narrativas.

Faltam ainda as indicações teóricas para a terceira e última parte, relativas ao Eixo Transcendental. Ele poderá ser lido no sentido mais estrito de conclusão, e em sentido preferido por mim, como o ponto mínimo obrigatório a atingir.

Explico: parti da base epistemológica complexa para distinguir e relacionar os elementos do *hip hop*, narrativas formadoras do discurso religioso identificado como quinto elemento, ou “conhecimento”, com isso me obrigando a tratar, de algum modo, do todo, ou eu estaria traindo completamente a proposta de pesquisa por mutilação, justamente a principal justificativa desta abordagem que se pretende englobante, hologramática.

Assim, avançar do Eixo Narrativas para o Eixo Transcendental não significará necessariamente ir dos argumentos à defesa final da tese, nem dos mesmos à defesa da tese final; trata-se de desdobramento lógico do tipo de análise baseada na problemática das partes e do todo, cujo paralelismo teórico da discussão sobre narrativas não pode desconsiderar dois planos mínimos, o da história e o do discurso.

Estou me referindo, ainda em outra comparação elucidativa, ao plano do conteúdo (“a sequencia de ações, as relações entre personagens, a localização dos eventos num determinado contexto espacial”) e ao plano da expressão, “o discurso narrativo propriamente dito, suscetível de ser manifestado através de substâncias diversas (linguagem verbal, imagens, gestos etc.).” (LOPES e REIS, 1988, p. 49).

No Eixo Transcendental pretendo conduzir a discussão das confluências de sentidos para mim dominantes no discurso do *hip hop*, procedimentos e posicionamentos nomeados, conforme a referência utilizada, de discurso mágico ou conduta religiosa, expressão esta calcada na sociologia e preferencialmente adotada no último Eixo.

Passemos à descrição metodológica.

1.5. Conjugadas no plural: metodologias

Esta pesquisa impôs a combinação de diferentes procedimentos metodológicos conforme a etapa de trabalho e o elemento do *hip hop*. Comecei perguntando como se dava a investigação científica sobre o tema nas três principais universidades públicas paulistas e a esta interrogante correspondeu a varredura, via internet, de trabalhos de graduação, dissertações e teses nas bibliotecas digitais da USP, UNESP e Unicamp.

Admito que taxonomias e metodologias afins correm grande risco de cair no “empiricismo”, erigindo classificações para as quais “todas as teorias prévias são vãs filosofias” e cujo ponto de partida distorcido “seria o fato bruto observado sem mediação de categorias ou de um corpo teórico preexistente” (THIOLLENT, 1985, p. 20). No item anterior, conforme se leu, procurei dar conta da base teórica antes de passar a esta seção de estratégias metodológicas.

Pois bem, até poder inferir, com a mínima segurança, que o conhecimento gerado sobre a cultura *hip hop* nas três principais universidades públicas paulistas acaba mutilando a compreensão compósita da mesma, comecei alimentando tabela eletrônica, na qual anotei, por instituição, os dados interpretados abaixo:³

- Ano de defesa: organizados os trabalhos desde o mais antigo, permitem perceber a distribuição quantitativa das pesquisas entre 1994 e 2013, constatando firme crescimento neste século, consequência acadêmica do destaque midiático do *rap* no final da década de 1990;

- Grau da pesquisa: os resultados dão conta do evidente interesse dos graduandos pela cultura *hip hop*, interesse ainda maior, exatamente o dobro, numericamente falando, entre os mestrandos, autores de 60 dissertações. Mantida essa tendência, novos trabalhos de doutorado podem aparecer nos próximos anos e a produção amadurecerá. Por enquanto são somente 19 teses; a UNESP produziu três; USP e UNICAMP, oito cada. Entre esses doutorados, há dois em Comunicação, na USP;

- Área de conhecimento: interrogante fundamental reveladora da tendência científica partitiva em relação à cultura integrada e integradora do *hip hop*, conforme exposto na justificativa;

³ Utilizei as palavras-chave “hip hop”, “rap”, “break” e as variações “grafite” e “graffiti”, além de “pichação” e “pixação”. Pesquisando via internet, ficaram de fora publicações somente em papel, apesar de algumas, por iniciativa das instituições ou dos pesquisadores, terem sido digitalizadas e disponibilizadas. Durante a indexação e na leitura dos textos, constatei que tal restrição de acesso aos registros em papel era pouco prejudicial porque constituía a menor parte da produção acadêmica - a quase totalidade das pesquisas são concluídas na primeira década deste século, quando é corriqueiro entregar versões impressas e eletrônicas dos trabalhos.

- Universo investigado: inferido da leitura integral dos trabalhos e, na maioria das vezes, das apresentações e resumos, reproduzidos na planilha eletrônica. Quanto ao quem e ao onde, vale notar que a Unicamp, atenta ao seu contexto imediato, tornou Campinas a cidade mais investigada depois da capital paulista, ambas com enormes problemas sociais e forte presença da cultura *hip hop*.

Esse foi o primeiro procedimento, mapeamento da produção científica cujo panorama resultante evidencia a tendência ao recorte de pesquisa mutiladora do objeto pesquisado. Similarmente, na etapa metodológica seguinte, também utilizei a planilha eletrônica para catalogar discos de *rap* obtidos via internet.

Apesar das múltiplas razões e interesses envolvidos na discussão sobre direitos autorais, o aceso rápido e sem custo a dezenas de obras possibilitou indexação muito difícil anos atrás, que demandaria pesquisa exclusiva: juntar e catalogar os mais importantes discos dos artistas paulistanos de *rap*. No anexo eletrônico estão organizados em pasta específica, listados por ano e podem ser ouvidos no popular formato mp3 (ANEXO ELETRÔNICO B – Discos de *rap* entre 1994 e 2014). **O primeiro disco catalogado é de 1984, do grupo Black Juniors; no total são 90**, distribuídos ao longo do tempo da maneira mais proporcional possível.

A partir desses dados gerei linha do tempo da produção de *rap* cobrindo as três últimas décadas. Procurei selecionar, em média, três discos por ano. Porém, a indexação mira objetivo específico que não pode ser expresso só numericamente: ele se refere à identificação do aspecto para mim dominante na narrativa do *rap*, sua tendência épica. Ouvir e catalogar também fez eu me familiarizar mais com as músicas produzidas pelos DJs, sobretudo aquelas nas quais eles extravasam ideias e técnicas manuais e eletrônicas. Por isso expresso com a palavra “impregnação” o que mais procurei ao catalogar discos, trabalhos acadêmicos e realizar outros procedimentos metodológicos.

Quanto aos discos, além dos dados óbvios como ano de lançamento e nome das músicas, anotei sumariamente o comportamento do narrador em cada uma delas, colhendo informações para a posterior abordagem do discurso religioso no Eixo Transcendental (ANEXO ELETRÔNICO C – Anotações sobre o comportamento do narrador nas músicas).

Para isso, foram incontáveis audições em casa, em períodos dedicados exclusivamente à pesquisa; no carro, indo e voltando do trabalho em longas horas no trânsito; no fone de ouvido, nas ocasiões em que uso trem e metrô e, sem dúvida, enquanto pedalei pela cidade fotografando e filmando grafites nos finais de semana e feriados. Conheci obras, ouvi novamente as conhecidas.

Impregnação. O que isso visa? Visa à convocada “poética da interpretação”, via “subjacente às ferramentas da razão decifradora”. Ouvindo *rap* até o limite da paciência minha e dos circunstantes, procurei “reencontrar a intuição criadora em meio ao arsenal racionalista”, tarefa apresentada como “inadiável para os comunicadores, assim como para as demais áreas do conhecimento que beberam da visão e da metodologia positivistas do século XIX.” (MEDINA, 2008, p. 31).

Em perspectiva histórica, o *rap* paulistano começa como música descontraída e romântica, aumentando rapidamente a densidade de crítica social. Percebi o mencionado caráter épico sendo firmado ainda durante a primeira década de produção: o *rap* continua música para jovens, mas para e pelos mais pobres, sobre seus problemas mais sérios, identificada com a cultura negra e constituindo narradores ativos, pregadores de valores, sobreviventes da guerra cotidiana, profetas.

Ainda no que diz respeito às marcas identificáveis da poesia épica nas letras de *rap*, firmou-se o estilo de longas composições de versos também longos e rimados em alternância, em cadência militar sempre aliada à sonoridade fortemente rítmica criada pelos DJs.

Se em relação à produção acadêmica e aos discos de *rap* empreguei procedimentos quantitativos e eletrônicos para organizar e obter informações sobre o material oriundo da internet, os grafites e pichações me levaram para praças, becos, ruas, avenidas e rodovias da capital paulista; fui andando, de metrô ou trem, na maioria das vezes pedalando, com máquina fotográfica e disposição para registrar. Meu objetivo específico? Outra impregnação, desta vez de imagens.

Quando comecei a sair cedo nos finais de semana e feriados, eu vinha considerando o *rap* aproximável ao poema épico, de caráter narrativo e heroico. Então procurei compreender se grafites e pichações formavam ou não narrativas, e como. A escolha dos dias e do horário me pareceu óbvia para aproveitar o pouco movimento de carros e pessoas, além de poder levar a bicicleta em trens e metrô, que disponibilizam vagões para ciclistas. Quanto às possibilidades etnográficas, boa parte do comércio não abre ou abre mais tarde aos sábados, domingos e feriados, e suas portas, inevitavelmente marcadas com letras e imagens, estão visíveis – deixar de registrá-las seria falha grave de captação, conforme se pode observar nas fotografias e vídeos, material separado em pastas por vias percorridas em São Paulo, nos anexos eletrônicos (ANEXO ELETRÔNICO C – Etnografias).

Diversas vezes saí de casa ainda antes de clarear o dia, pedalei até a estação de metrô mais próxima, em geral a Butantã, embarquei e desembarquei em estações a partir das quais novamente pedalei para registrar grafites e pichações.

Nos anexos impressos desta tese (ANEXO IMPRESSO – Relatos etnográficos e mapas das vias) encontram-se todos os relatos etnográficos, como o realizado em 07 de agosto de 2011 naquela que é chamada de estrada, na verdade extensa via urbana a cortar a zona sul até o limite com Itapeverica da Serra: estrada do M'Boi Mirim. Saí de casa 6 horas da manhã, embarquei na estação Hebraica-Rebouças do trem, desci na Santo Amaro. Pedalei ida e volta durante a manhã, fiz 126 fotos e notei, por exemplo, grafites de cinco anos de idade, e pela primeira vez, muros com espaço reservado para futuras intervenções dos artistas Marquinhos e Simples. Voltei por volta de 12 horas, novamente usando o trem para percorrer parte do trecho; em casa, conferi: havia pedalado 44 quilômetros.

Registrei imagens de todas as regiões da capital paulista, privilegiando os corredores principais; porém, preocupado com a fixação nos mesmos, em tese preferidos pela visibilidade, fiz um micromapeamento da região vizinha à USP. Resultado: a intensidade e proporção entre grafites e pichações é praticamente a mesma em grandes e pequenas vias. No referido anexo impresso, mapas indicam as vias percorridas.

O colorido exuberante, as enormes dimensões de figuras e tipologias, a tendência obrigada pelos muros e outros espaços à horizontalização ou verticalização das composições, das mais organizadas às caóticas, logo disseram sobre sua dominante lírica, levando-me a relacionar a tríade épico-lírico-dramático a, respectivamente, *rap*, imagens e dança – quanto ao trabalho dos DJs, associei a processos paródicos.

Notei também que não há cisão entre a produção de grafiteiros e pichadores. Suas marcas convivem nos mais diversos espaços (muros, fachadas, postes, bancos de praça, orelhões, caixas de telefonia) e é impressionante o respeito em geral mantido entre eles, pois não se desenha por cima do trabalho alheio, atitude repugnada como “atropelo”, conforme já observado.

Nesta tese, encaro as manifestações visuais em dois grandes grupos, não grafites e pichações, mas tipologias e figuras, sejam coloridas ou monocromáticas. O mais importante desdobramento teórico, contudo, ocorreu por conta da dificuldade em fazer caber na fotografia algumas longas sequências de imagens. Passei a filmar esses encadeamentos percebendo, no mesmo movimento, seu fôlego narrativo maior, com cenários e raros personagens em ação minimamente desenvolvidos. Desde então, fotografei conjuntos menores e filmei os maiores, chamando-os de sequências, conforme se lerá no Eixo Narrativas.

Em entrevistas de campo, soube que essas variações de extensão e composição da narrativa visual estão relacionadas, em muitos casos, aos processos de produção: as menores

são realizadas por uma pessoa, o mais rápido possível; as sequências resultam de “produções”, encontros organizados por grafiteiros durante horas ou dias, mobilizando dezenas deles, sendo o espaço disponível para pintura dividido em partes iguais nos muros – finalizada, a produção é sequência lírica, como registrei na viela Beira Rio, zona oeste de São Paulo, em 14 de abril de 2012, com fotos e vídeos disponíveis nos respectivos anexos eletrônicos – **durante toda a pesquisa de campo, coligi 3.556 fotos e 287 vídeos.**

Em relação à produção de dançarinos e DJs, procurei referências em incursões à internet e nas entrevistas realizadas, dialogando com artistas de todas as regiões de São Paulo, capital (ANEXO ELETRÔNICO D – Entrevistas com praticantes dos quatro elementos). Via internet pude encontrar muitos vídeos no site *YouTube*, pródigo em referências. Nele vemos, por exemplo, a abertura da novela *Partido Alto*, exibida pela Globo em 1984, no auge do *break*, cuja abertura trazia os dançarinos da equipe Funk & Cia executando passos da dança do *hip hop* e de samba ⁴. No site estão reportagens, entrevistas, inúmeros campeonatos de *b. boys*, DJs e rimadores, documentários com os dançarinos da geração histórica que desenvolveu o *break* nas ruas, praças e estações de metrô de São Paulo. Também aprendi muito sobre os equipamentos utilizados pelos DJs em apresentações comerciais de empresas e músicos ensinando a criar a sonoridade da cultura *hip hop* pela rede mundial de computadores, aliada dos jovens artistas.

É desnecessário, aliás, dimensionar as possibilidades de referências no *YouTube* para qualquer tema, mas não posso deixar de citar minha surpresa ao encontrar vídeos do eminente sociólogo português Boaventura Souza Santos cantando *rap*. Seu romance *Rap global* (2010) foi transformado em *Ópera rap global* e Boaventura aparece em ensaios e apresentações. O espetáculo musical, lançado em 2013, une o sociólogo a Rene Lévis, professor e *rapper* do grupo paulista Inquérito.

Quanto ao material inédito recolhido nesta pesquisa, fiz entrevistas com dançarinos iniciantes e da “velha escola”, como Marcelinho Back Spin. Entre *DJs*, estão nomes conhecidos como DJ Hum, Nyack e outros menos conhecidos. Também são entrevistados cantores e cantoras, como a primeira mulher a gravar *rap* no Brasil, Sharilayne, e a *rapper* de 10 anos de idade, Sofia, além de dezenas de grafiteiros e pichadores.

⁴ Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=TQSqz-XPf_0.

2 EIXO NARRATIVAS

2.1 Grafites e pichações, poéticos e líricos

Sobretudo com base na observação direta de grafites e pichações em todas as regiões da capital paulista, da qual resultaram milhares de registros em foto e centenas em vídeo, proponho lidar com três tipos de composições nos mais diversos suportes públicos e suas implicações narrativas de tessitura e textura: imagens isoladas, sequências e quadros.

Esta categorização não esgota as possibilidades das incontáveis imagens encontráveis nos muros, fachadas, paredes, postes, portas, portões, orelhões, colunas, caixas de telefonia e construções abandonadas ou não em São Paulo, capital. **Contudo, abarca grande parte da diversidade da produção e corrobora com hipóteses narrativas que desenvolverei.** Não pretendo fazer a taxonomia de todos os tipos de imagens, mas considero as três tipificações bastante evidentes.

Pela cidade os grafites e as pichações não aparecem sempre conforme a classificação proposta, especialmente as sequências e quadros, em muitas situações formando composições conjuntas e, em outras, não fui capaz de distinguir. Existem, por exemplos, sequências de quadros.

Gostaria ainda de frisar: não constituem interesse principal desta tese as frases espirituosas, críticas, declarações de amor e outras encontráveis pela capital paulista, pois são minoria. Provavelmente guardemos as mesmas na memória porque podem ser lidas e interpretadas com muito mais facilidade do que as intrincadas tipologias de grafites e pichações. Porém, de fato, há pouco em “português claro”, conforme solicita o epíteto popular.

Do ponto de vista das teorias narrativas, as imagens isoladas, sequências e quadros pouco correspondem às ordens causais e temporais com as quais estamos acostumados; ao contrário, tendem ao atemporal e a fazer das “relações espaciais elementos que constituem a organização” (TODOROV, 1971, p. 61).

Não se pode anular a marca temporal de nenhuma narrativa, pois mesmo estruturada para parecer prescindir do tempo, ou quando realmente diminui sua importância primordial, o receptor inevitavelmente atribuirá temporalidades, a começar pelo período dispensado a ler, olhar, ouvir, sentir, ou seja lá qual relação se estabeleça.

Ao indicar a tendência à atemporalidade de tais narrativas de grafites e pichações, especificamente significa que as relações cronológicas não encadeiam nem desencadeiam sua constituição na maior parte das vezes, anulando a causalidade também dos acontecimentos e

fazendo predominar a tessitura no espaço físico. Assim como a temporalidade, alguma ideia de espacialidade dificilmente poderá ser eliminada das narrativas, mas há enorme diferença entre escrever para provocar imagens mentais e utilizar o suporte como elemento estruturante.

Obras desse tipo não são “habitualmente” chamadas de narrativas, lembra Todorov, para quem as unidades dessas composições terão “disposição mais ou menos regular” e as “distribuições gráficas ou fônicas assumem um valor de símbolo na ordem espacial” (p. 63).

Ao enveredar pela tessitura predominantemente espacial da narrativa, puxo para o debate a contribuição fundamental dos concretistas brasileiros, continuadores e atualizadores de literatura e teoria visando sustentar procedimentos poéticos contra a prosa e o prosaísmo, apostando no “branco da página como elemento de estrutura” (PIGNATARI, 1975, p. 63).

Do ponto de vista da produção poética cujo espaço é estruturante, como para os concretistas, a tessitura do poema redimensiona a hierarquia que prioriza a palavra em detrimento do suporte e este passa a ter relevância equivalente; nas imagens produzidas por grafiteiros e pichadores, também.

A consciência da relação tensa entre mensagem e suporte nos elementos visuais do *hip hop* começa com a elaboração e reelaboração exaustiva de rascunhos em folhas guardadas em pastas ou cadernos chamados *piecebooks*, nos quais se busca a melhor composição que, de tão treinada, facilita sua adaptação a inúmeros espaços e cores diferentes. Fazer poesia concreta, grafite ou pichação, a princípio coloca suporte e signos de composição em pé de igualdade. Eles serão manipulados, relacionados e hierarquizados conforme o caso:

A poesia concreta coloca o poema sob o foco de uma consciência rigorosamente organizadora, que atua sobre o material da poesia da maneira mais ampla e mais consequente possível: palavra, sílaba, fonema, som, fisionomia acústico-verbal-visual dos elementos linguísticos, campo gráfico como fator de estruturação espaço-temporal (ritmo orgânico), constelações semânticas precipitadas em cadeia e consideradas simplesmente do ponto-de-vista do material, em pé de igualdade com os resultantes elementos de composição. (CAMPOS, 1975, p. 51).

Contudo, a diferença fundamental em relação aos procedimentos concretistas e da poesia em geral é que grafites e pichações pouco exploram a dimensão sonora das palavras, em geral são nomes de artistas, grupos ou figuras. Por outro lado, a semelhança importante quanto à tessitura poética tem a ver com a tal “consciência rigorosamente organizadora”, e daí convido todos os leitores a verem fotos e assistirem alguns dos vídeos dessas imagens sendo realizadas, resultado das etnografias, para compreenderem tal organização poética em ação, pois trata-se do principal procedimento de grafiteiros e pichadores. Estes, pelas condições clandestinas de produção, devem desenvolver a capacidade de riscar o suporte com precisão, tecendo sua marca adaptada ao espaço disponível em uma única tentativa, primeira e última,

não há possibilidade de apagar e corrigir com outras tintas se o registro não sair a contento. Os grafiteiros, em geral com maior tempo para fazer a imagem (e novamente brutalizando a separação entre dois estilos e situações, extremando-as), esmeram-se nos contornos e no acabamento, são incontáveis idas e vindas diante do muro para observar o efeito de cada detalhe realizado.

Essas considerações sobre a narrativa desenvolvida no espaço, pertinentes aos três tipos de composições propostas, permitem **agora passar à análise específica do primeiro grupo de imagens, as isoladas. Elas não formam narrativas, pelo menos no sentido mais comum de ações engendradas por personagens durante certo tempo em determinados espaços**. Esses registros sozinhos na parede não têm fôlego para o desenvolvimento narrativo mínimo nos moldes prosaicos, são figuras soltas no suporte, como a fugaz assinatura do pichador.

Do ponto de vista da tessitura, tais aparições atomizadas estão no polo oposto daquela narrativa identificada como natural, cuja relação “dominante” entre as partes é determinada pela causalidade e “cada unidade encontra seu lugar na narrativa porque houve ou porque há tal outra unidade” (TODOROV, 1971, p. 52). Nas imagens isoladas a carência de meios narrativos impede que elas possam formar trama, menos ainda seu resultante inevitável, a intriga, entendida como a passagem de um equilíbrio a outro.

Faltam unidades mínimas e relacionadas organicamente sustentando construções mais longas e complexas, comumente tidas como narrativas; sobra espaço, faltam elementos para preenchê-lo, imagens que provavelmente aparecerão, pois a etnografia evidenciou a produção contínua e sem regularidade temporal para a acumulação de novos grafites ou pichações. A imagem solitária tende a ter vizinhas, em geral é a primeira a desencadear o processo acumulativo.

Como, então, compreender tessituras narrativas que quase não o são? Pelo contrário da extensão ou da distensão própria das narrações mais comuns, ou seja, pela via da compactação. Anteriormente usei a expressão “atomizadas” para estas imagens, e na seção anterior desta tese, no Eixo Epistemológico, indiquei a fundamental relação das partes e do todo com as revoluções na compreensão do átomo e da partícula.

Por isso palavras derivadas de “átomo” estão no campo semântico relacionado à tessitura das imagens isoladas; elas implicam em compactação capaz de desencadear incontáveis sentidos, ou texturas, configuração própria de produções poéticas valorizadas contemporaneamente e também do processo de geração de energia nuclear: no núcleo da bomba atômica o material fica aglomerado e, quando os átomos colidem, os nêutrons

liberados atingem outros dois átomos, assim exponencialmente e em cadeia, reação que libera monstruosa quantidade de energia.

Não se trata, portanto, de analogia gratuita. Tome-se a expressão específica de grafiteiros e pichadores, *bombing*: ela nomeia um dos tipos recorrentes de imagem isolada (ART, MANCO e NEELON, 2005, p. 33; GANZ, 2010, p. 390). O *bombing* significa e propõe, literalmente, bombardear os suportes, gíria comum tanto para as inscrições e figuras dos trens em Nova York, no início da cultura *hip hop*, como para as encontradas nas ruas de São Paulo, atualmente.

Bombardear é definição conceitual especialmente para tipologias e também atitude de tornar pública sua marca, sendo todo suporte possível um alvo desejado, os sujeitos saem inscrevendo imagens de qualquer tipo e misturando estilos, como é o caso do grafiteiro entrevistado abaixo, capaz de produzir milhares de “Ivan” pela capital paulista. Acompanhemos a conversa durante produção de grafites ao lado da lanchonete Habib’s da rodovia Raposo Tavares.

- Estamos aqui com Ivan, hoje é dia sete do seis de 2014, vários grafiteiros estão fazendo seu trabalho, ele já fez o dele, fotografei bastante a marca de Ivan aqui na zona oeste. Ivan, faz muito tempo que você grafita?

- Faz um tempo já...

- Mais ou menos?

- Comecei pichando em 1997, né? Junto com picho, eu fazia grafite. Então, de 1997 para agora, dezessete anos, né?

- E você agora só faz grafite?

- Agora eu faço... é, de vez em quando eu faço umas pichação, mas eu tenho mais o foco no grafite mesmo.

- Você acabou de fazer seu nome aqui, tem um estilo esse grafite que você fez, é o estilo selvagem ou você não costuma dar nome?

- Então, eu não costumo dar nome não, mas...

(Grafiteiro ao lado interfere e concorda com minha sugestão).

- Esse estilo é o *wild style*, estilo selvagem, são as setas...

(Volta para Ivan).

- Então, eu não costumo dar nome, mas se você ver, no meu grafite tem um pouco de cada estilo, que é o *throw-up* [vomitar, no sentido de expelir mesmo], um estilo mais trabalhado, mas também tem bastante do *bomb*, que eu saio bombardeando, faço vários

mesmo e também tem o *wild style*, que é as flechas, né? Então é um grafite que engloba todos os... vamos dizer que é um grafite misto.

- E você faz a mesma assinatura sempre e vai trocando as cores?

- Vai com as tintas que a gente tem, entendeu? Normalmente a gente acha tinta, ou ganha, ou a gente ganha corante, faz a mistura na hora, mistura uma cor com a outra a vai saindo as cor, entendeu? Daí a gente vai... é mais um estudo cromático, né? Porque as letras é praticamente a mesma.

- E quando você faz esse seu trabalho você acha que está fazendo alguma coisa que é parte da cultura *hip hop*, ou você não associa?

- Eu, particularmente, não associo a nada o meu trampo, entendeu? É mais um estilo de vida mesmo, espalhar minha arte por onde eu passar, né?

- E você hoje sobrevive desse tipo de trabalho ou tem outra ocupação?

- Trabalho com grafite, eu sobrevivo do grafite comercial, que não é minhas letras, entendeu? Vamos dizer, você escolhe o desenho e eu faço.

- Fachada de loja, esse tipo de coisa?

- Isso, é.

- O *hip hop* pra você não é algo com o qual você se identifique?

- Não é questão de identificação, é questão que eu faço meu trabalho independente de associar a nada, daí as pessoas associam se elas quiser, para mim é indiferente. Eu gosto de permanecer livre, entendeu? Livre no estilo, livre em tudo, pra mim poder mudar e sempre acrescentar.

- E você faz em vários lugares da cidade, perdeu a conta de quantos grafites fez?

- Ah, eu estou chegando perto dos dois mil grafites, mano.

- Você contabiliza?

- É, eu contei o ano passado, fiz mil o ano passado.

- E você já está chegando a dois mil?

- É.

- Vamos aqui nesse grafiteiro que está ao lado, eu entrevistei ele agora e esqueci de perguntar, você conta os grafites?

- Puta, eu não conto, nós anda junto, mas eu não conto, eu gosto do que ele faz, entendeu? Eu admiro ele.

- Mas o fato de vocês andarem juntos, de repente a conta está próxima; aqui e agora empatou, cada um fez um.

- Mas deu pra fazer uns trezentos com ele, é que ele faz bastante, tem mais tempo livre, é isso memo, tem que arrebentar memo, o menininho aí arrebenta, ele é da zona oeste, os cara achava que ele era da zona leste.

- Por quê?

- Porque tinha muito lá, velho, entendeu?

(Ivan retoma a resposta).

- Na verdade, como eu vim da pichação, o que que é a pichação? Todo o pichador ele quer fazer São Paulo inteiro, zerar São Paulo, vamos dizer assim, né? Fazer todas as quebradas, todas as ruas. Só que grafite não teve ninguém no grafite que teve a visão do pichador. Se você ver meus grafites, você vai ver que os locais que eu faço é a visão do pichador, no alto de escada, lateral, é diferente meu grafite nesse sentido. Então, como eu tenho a raiz da pichação, eu quero zerar São Paulo no grafite.

Observemos, então, alguns exemplos de imagens isoladas; para **visão mais panorâmica, intuito epistemológico principal desta tese**, remeto aos anexos eletrônicos, com milhares de fotografias e vídeos de todas as regiões da capital.

Evidentemente, os registros isolados aparecem em diversos suportes e estilos e não estão organizados como nas páginas a seguir: primeiro vocês verão palavras e depois imagens de pichações e grafites.

Releitura pichada do poema de Oswald de Andrade “amor/humor”?

Palavras isoladas tendem a sequências quando há espaço lateral nos suportes...

... e a formarem quadros quando há espaço acima ou abaixo, como nos portões e portas.

Não somente intrincadas tipologias em linhas retas: a pichação também é figurativa.

Combinação de figuras e tipologias: classificar é complexo porque inesgotável.

Grafites desenvolvem variados estilos tipológicos, desde os mais legíveis, como acima...

... até os mais intrincados, a exemplo do chamado “estilo selvagem” (*wild style*).

Tipologias misturadas ao figurativo nos grafites: classificações explicitam variações.

Acima e abaixo, combinações entre desenhos de letras e figuras identificáveis.

O tom politizado: a negritude e o cansado símbolo do PSDB associado ao mapa paulista.

Acima e abaixo, a marginalidade dos párias, pilar do discurso religioso do *hip hop*.

Luas, extraterrestres e outros seres povoam o universo transcendental das imagens.

A transcendentalidade pode estar na explosão magnífica de cores ou no equilíbrio formal.

Pequenas imagens isoladas requerem atenção; as maiores interpõem os caminhos.

Bombardear imagens pela cidade inteira, programar a colisão dos átomos da bomba nuclear, duas delas jogadas sobre o Japão mudaram o mundo e tais associações evocam a poesia compacta, muitas vezes abertamente inspirada em práticas orientais, como o haikai, de origem japonesa, composição mínima cheia de significados.

No Brasil, no século passado, praticaram poemas curtos e curtíssimos autores como Oswald de Andrade, João Cabral de Melo Neto, Mario Quintana, José Paulo Paes, Millôr Fernandes, todos os poetas concretistas e muitos de seus contemporâneos mais ecléticos, como Glauco Mattoso e Paulo Leminski.

Significativa produção desde, pelo menos, os modernistas paulistas e, lembra Leminski, “nos anos 70, por fim, a garotada da poesia marginal ou alternativa, crescida com manchetes de jornal, frases de ‘out-door’ e grafittis nas paredes das cidades que inchavam, começou a fazer ‘haikais’, até sem querer.” (2001, p.113).

Usando termos como “niponização” e “miniaturização” para tratar de “poesia breve, sintética, anti-discursiva”, Leminski associa a milenar tradição japonesa às narrativas da contemporaneidade, já que “hai-kai é o nosso tempo, baby. Um tempo compacto, um tempo ‘clip’, um tempo ‘bip’, um tempo ‘chips’”.

A brevidade é aspecto indissociável da produção poética quanto mais contemporânea for. Entre prosa e poesia, esta em geral exige mais apuro tessitural, reelaboração, daí a comparação com o trabalho do joalheiro ou do relojoeiro, atividades que exigem o preciso manuseio dos instrumentos e objetos, como na poda de árvores minúsculas criadas em vasos, os bonsais. A propósito, Décio Pignatari lembra o seguinte em relação à produção de imagens nos muros da cidade: “no *spray* você precisa de ar comprimido e de compressão da expressão. Ele tem que ser breve, seja verbal ou não-verbal, ou incluindo ambos” (FONSECA, 1981, p. 36).

De fato, muitos autores recorrem a tradições milenares para identificar confluências sintetizantes, como o poeta referencial para os concretistas, Ezra Pound, que define poesia como “a mais condensada forma de expressão verbal” (1990, p. 40) e identifica no ideograma chinês o princípio composicional compacto:

Os egípcios acabaram por usar figuras abreviadas para representar sons, mas os chineses ainda usam figuras abreviadas COMO figuras, isto é, o ideograma chinês não tenta ser a imagem de um som ou um signo escrito que relembre um som, mas é ainda o desenho de uma coisa; de uma coisa em uma dada posição ou relação, ou de uma combinação de coisas. O ideograma significa a coisa, ou a ação ou situação ou qualidade, pertinente às diversas coisas que ele configura. (p. 26).

Apesar de não ter sido meu objetivo realizar estatísticas de imagens recolhidas na etnografia, entre os três tipos propostos os registros isolados ocorrem menos e tendem a ser parte de conjuntos maiores, predominantes, aqui chamados de sequências.

Elas são compostas tanto por grafites ao nível da rua e submetidos à inevitável horizontalidade dos muros, quanto pelas linhas pichadas em fachadas e topos de prédios; são figuras ou tipologias, coloridas ou não, com ao menos dois elementos visuais claramente identificáveis e que teriam tudo para constituir, ao menos, frases, orações e até períodos, ou séries cartesianamente lógicas de figuras como nas histórias em quadrinhos. Mas isso praticamente não ocorre, apesar das composições serem estruturadas, predominantemente, por mecanismos essenciais à narrativa em prosa, nestas sequências produzindo tessituras poéticas.

Meu principal motivo para chamá-las de “sequências” é a organização espacial obrigatoriamente horizontal dada pelas condições do suporte, seja muro, fachada ou similar, impondo a produção e recepção dominante a duas direções, da esquerda para direita e ao contrário. No popular seria: para ser visto por quem vai e por quem vem.

Assim essas sequências no mínimo duplicam o sentido de leitura com o qual a maioria dos ocidentais se acostuma, sempre da esquerda para a direita; continuam sendo lineares, mas a dupla direção desde o momento em que são registradas, e também na recepção, é fundamental para que adquiram determinantes traços poéticos ao potencializar as possibilidades do princípio de continuidade típico da narrativa em prosa, restrita ao sentido único do começo em direção ao final, por ciclos.

Além de quebrar a linearidade de sentido único, a sequencias também aparecem duplicadas em muitas situações, quando, acima ou abaixo de uma linha de tipos ou imagens, surge outra, do mesmo estilo ou não. Quando são mais de duas paralelas, tendem a formar quadros, comuns em portas de estabelecimentos comerciais.

A noção complexa de narrativa ampara a apreensão das sequências e, ao tratar teoricamente das mesmas, recuo a Aristóteles. Referindo-se às tragédias, a afirmação do filósofo sobre sequências narrativas é inequívoca. Diz ele que “é muito diverso acontecer uma coisa por causa de outra, ou acontecer meramente depois de outra” (1991, p. 14). Ou seja, a diferença fundamental é entre acumulação relativamente organizada e organização orgânica sequencial de elementos narrativos.

Trata-se de ponto de vista teórico milenar reverberando em autores para os quais as sequências, para serem propriamente narrativas, precisam atender a determinadas condições. Segundo Bremond, a “sequência elementar” (2008, p. 115) cumpre três fases obrigatórias, processo que abre a fecha ciclos de acontecimentos ou ações. Ele é claríssimo sobre as

relações imperativas entre essas partes no todo narrativo pois “onde não há integração na unidade de uma ação, não há narrativa, mas somente cronologia, enunciação de uma sucessão de fatos não-coordenados.” (p. 118).

É precisamente como ocorre nas sequências tecidas com grafites e pichações: acumuladas todas ao mesmo tempo ou ao longo dos dias, geralmente são encadeadas obedecendo ao princípio de sucessão, menos complexo do ponto de vista das relações de transformação da narrativa. Ao invés de ciclos, as imagens são partes e “a narrativa não se contenta com isso, exige o desenvolvimento de uma ação, isto é, a mudança, a diferença.” (TODOROV, 1980, p. 62).

Nesse sentido, mesmo as ações de personagens, grafitadas ou pichadas, teriam, no máximo, “potência evocadora”, que “por si mesmas, só muito dificilmente poderiam produzir uma sequência narrativa autônoma” (p. 70). Em geral, os personagens são encadeados, não encaixados, e “encaixe” é processo de construção narrativa assim explicado:

A aparição de uma nova personagem ocasiona infalivelmente a interrupção da história precedente, para que uma nova história, a que explica o ‘eu estou aqui agora’ da nova personagem, nos seja contada. Uma história segunda é englobada na primeira; esse processo se chama encaixe. (TODOROV, 1969, p. 123).

A citação explicita a diferença fundamental entre a lógica de consecução nas sequências de imagens, baseada na soma e maior autonomia das partes em relação ao todo narrativo, e a lógica de consequência, necessariamente relacionando, implicando, imbricando ciclos de acontecimentos, ações ou personagens, procedimento de construção dificilmente visto nas sequências de grafites e pichações.

A tessitura acumulativa pouco relacional entre as imagens, estruturadas pelas condições e limites da espacialidade, explica porque as sequências não desenvolvem tema único. Não há a ideia central perpassando as partes, construindo a temática; nas sequências as imagens têm alto grau de autonomia.

Para a tessitura, isso implica no seguinte: as sequências, mais organizadas do que orgânicas, assemelhem-se a procedimentos narrativos da prosa sem, no entanto, realizá-la, pois a acumulação tende ao movimento linear, horizontal e bidirecional, mas não tece sequer o clássico e óbvio “começo, meio e fim”. Para essas meras acumulações, a expressão tessitura soa até exagerada, mas outro aspecto fundamental, o ritmo resultante da soma pouco engendradora das partes, aí sim confere tessitura propriamente poética no sentido de que “as leis da combinação de palavras são também as leis do ritmo” (BRIK, 1970, p. 135).

Esse ritmo tende à uniformidade devido aos espaços semelhantes ocupados por cada letra nas palavras ou por outras imagens na sequência grafitada ou pichada. Quando resultam de “produções”, para as quais grafiteiros se juntam para “fazer um muro”, dividindo-o em partes iguais, em geral semelhantes na altura e largura, o ritmo é marcadamente regular, e também varia pouco quando são aproveitados os intervalos proporcionais prévios de suportes cujas partes similares existem, por exemplo, pela divisão do muro em colunas simétricas.

No sentido atribuído por Lotman, as sequências são “organizações por equivalência” e no “texto poético” (1978, p. 188), assim como nos grafites e pichações acumulados em linha, “as palavras verificam-se ser equivalentes unicamente em razão do seu isometrismo” (p. 205). Assim, “esta repetição dos segmentos rítmicos cria a presunção de equivalência recíproca de todos os elementos do texto no interior de dados níveis, que constitui o fundamento da percepção do texto como poético.” (p. 207).

Sequências, então, sem tema unificante nem trama, realizam tessitura poética pela predominância do ritmo, mas não posso deixar de fazer o contraponto de interesse: encontrei algumas poucas sequências que são, de fato, pequenas narrativas, nas quais há o desenvolvimento mínimo de algum aspecto indispensável, como a ação.

São imagens como a reproduzida em seguida, captada na Estrada do M’Boi Mirim, zona sul: os votantes em fila, mesmo parados, pressupõem a caminhada até a urna (ação virtual no tempo e no espaço); imaginamos o primeiro da fila votando, assim como o último chegando à urna, ciclo de forte ironia porque os personagens estão vestidos de palhaços, são os cidadãos ridicularizados nas eleições. Há, também, a imposição de sentido lógico preferencial de leitura.

Na zona norte, rara construção grafitada, comum nos quadrinhos impressos.

Contudo, reitero: a etnografia evidenciou que grafiteiros e pichadores não procuram relacionar suas figuras aproveitando ou promovendo engates narrativos de sentido com imagens anteriormente registradas, que poderão ser inseridas no suporte ou ainda aquelas feitas com propósito explícito de dialogar, como o índio e o anjo reproduzidos acima.

Se, por exemplo, há o grafite de um morto, dificilmente alguém fará o assassino atirando. A pichação com a assinatura ou mesmo frase não tende a ser completada, questionada, ironizada, pervertida. Cada qual está no seu espaço disponível porque em geral os artistas, como é típico dos poetas, não abrem mão da egocêntrica autoria para registrar seus nomes, marcas ou figuras nas paredes. Estão juntos, mas não misturados a ponto da autonomia das partes ser diluída no todo narrativo – elas permanecem identificáveis, gravitando nas sequências.

Vejamos alguns exemplos de encadeamentos com trama pouco ou nada imbricada. O critério de escolha foi novamente cobrir todas as regiões da cidade considerando tanto grafites quanto pichações.

Insisto, no entanto: essas e outras sequências devem ser vistas em vídeo, pois, conforme expliquei no Eixo Anterior, elas mal cabem nas fotos e muitas eu só registrei em movimento.

A regularidade do suporte impõe ritmo proporcional no muro dividido com placas.

Realizadas simultaneamente ou não, muitas sequências são só tipologias acumuladas.

Acima as tipologias *bubble* (arredondada e bastante encontrável) e o estilo selvagem.

Outras sequências contêm personagens, mas em geral não há trama nem intriga.

Contudo, nas sequências não se elimina a tendência aos elos narrativos não realizados.

A proximidade, similaridade de cor ou tamanho das partes sugerem elos, não tramas.

Outra enorme sequência registrada em modo panorâmico torna curvo o suporte plano.

Regularidade rítmica nos blocos intercalados também por alternância de cores.

Existem também sequências de pichações com uma palavra ou várias.

Essas fachadas com pichações horizontais, sequências, se tomadas formarão quadros.

Pichações tendem à verticalidade, mas suportes horizontais equilibram linhas de força.

O registro egocêntrico nos nomes: Piratas, Mó Fome, Mamut's, Vudus, entre outros.

Tratemos agora dos quadros, Assim como nas sequências, tema e trama pouco realizam a tessitura propriamente narrativa, mas o ritmo muda decisivamente, pois perde em regularidade e ganha em complexidade. **Diferente da acumulação linear nos dois sentidos horizontais, nos quadros são engendrados mais ritmos, verticais e diagonais, no mínimo. Quadros não são necessariamente quadrados, mas tendem a ser quando quebram fortemente a predominante horizontalidade das sequências.**

A tessitura dos quadros é a menos lógica dos três conjuntos de imagens propostos e a mais próxima de certa organização propriamente poética, “procedimento associativo, a maior parte abaixo do limiar da consciência” e cuja “unidade mais natural” é a “unidade descontínua” promovendo “ligações de sentido ambíguo, e ligações de memória muito semelhantes às do sono” (FRYE, 1973, p. 267).

Quadros são enormes paredões eivados de grafites, pichações ou ambos e nos obrigam a esticar o pescoço nas visualizações para os lados, para cima, nas diagonais, muitos deles registrados sob risco de vida, a adrenalina faz parte, alguém segura as pernas para o outro, de cabeça para baixo, sabe Deus quantos andares acima, manejar a tinta para produzir o primeiro registro (vale mais), ou mais um no suporte (vale menos, a não ser que seja mais alto) (PIXO, 2010; BOLETA, 2006).

Quadros são complexos pelo caótico da tessitura e apesar de todas as relações possíveis entre elementos visuais no suporte, em geral eles não estão tão racionalmente organizados como num poema concreto. Aqui cabe outra comparação com as sequências: nestas, a inevitável e estruturante horizontalidade resulta em tessitura acumulativa, menos tecida, mais somada, linear e cartesiana, enquanto quadros promovem linhas de força visuais em diversas direções, imprevisíveis, fazendo da tessitura processo mais orgânico, intrincado e não linear.

Assim, o ritmo irregular das imagens nos quadros tece movimento similar ao das palavras no “verso livre”, sem métrica rígida, não admitindo “união com os ritmos habituais dos versos regulares e necessitam de um princípio autônomo de construção” (TOMACHEVSKI, 1976, p. 153).

Nos quadros os elementos visuais são tecidos em procedimento parecido ao proposto pelo poeta dadaísta Tristan Tzara, que experimentou maneiras de questionar a ordem lógica recortando palavras do jornal, embaralhando-as e jogando sobre a mesa, considerando poema o resultante (ELGER, 2009, p. 13). Tal tessitura na é engendrada prioritariamente pelas relações semânticas nem sintáticas racionais, menos ainda pelas regras da língua, sentido, extensão ou sonoridade das palavras. Predomina a “técnica de las correspondências, las asociaciones fragmentarias de ideas y las insólitas combinaciones” (RICHTER, 1973, p. 60).

No que diz respeito às lógicas cartesianas ou não, e retomando a classificação triádica aqui proposta, nas imagens isoladas o traço lógico forte é a noção de unidade identificável (mesmo que indecifrável); nas sequências, a linearidade somatória horizontal (mesmo que bidirecional) é cartesiana; nos quadros, o “não saber por onde começar” (apesar dos limites físicos do suporte), promove ambiguidades, tessitura relacional.

Desse modo, somos obrigados a chegar a uma conclusão: a estrutura relacional não é uma soma de pormenores materiais, mas um conjunto de relações que está em primeiro lugar na obra de arte e que constituiu o seu fundamento, a sua realidade. Mas este conjunto constrói-se não como uma hierarquia com vários andares sem intersecções internas, mas como uma estrutura complexa de subestruturas que se intersectam com numerosas penetrações de um único e mesmo elemento em diferentes contextos construtivos. (LOTMAN, 1978, p. 145).

Nesta e na próxima página, quadros só de pichações, uma das possibilidades.

Os quadros tendem a aparecer em fachadas; as seqüências, em geral nos muros.

Caos e organização, mistura e regularidade, racional e catártico - o poético.

O quadro no portão tem menos valor que o registro mais alto; quanto mais alto, melhor.

No segundo quadro, a transição, estilos de pichação e grafite compõem a imagem.

Outros grafites e pichações em quadros de duas regiões, zona oeste e norte.

Primeiro quadro só de grafites e segundo de tipologias de grafite e pichação: convivem.

Pilha de marcas individuais; não são comuns só com tipologias de grafites, como aqui.

Também são raros os quadros tramando micronarrativas, como neste e no próximo.

Daria um livro de histórias o quadro na estação Parada Inglesa do metrô, na zona norte.

Dois quadros respectivamente captados nas zonas sul e oeste: recorrência e diferenças.

Contudo, se os três tipos de imagens tendem a tessituras poéticas diferenciadas por compactação, somatória linear regularmente rítmica e associações aleatórias, quanto à textura, e a despeito de outras texturas que obviamente não considero dominantes, imagens isoladas, sequências e quadros tendem a porejar lirismo, pois são de apelo emocional.

Procurando pensar de maneira complexa, devemos tomar muito cuidado com essas afirmações, pois a relação entre poético e lírico, do ponto de vista histórico, é cada vez menos direta. Determinadas vertentes, como as concretistas, pretendem justamente evitar o derramamento lírico, exterminando a “poesia estado-místico” (CAMPOS, 1975, p. 52).

O lirismo pode abrolhar da mera catarse, inclusive sem intenção poética, literária ou artística. Assim, **entre inúmeras interações possíveis entre poético e lírico, estou afirmando que nos três conjuntos de imagens discutidos, a tessitura é diferentemente poética, e a textura, similarmente lírica.**

Nos termos de Jakobson, elas realizam muita “função emotiva”, centrada no remetente da mensagem visando “uma expressão direta da atitude de quem fala em relação àquilo de que está falando. Tende a suscitar a impressão de uma certa emoção, verdadeira ou simulada” (2007, p. 122-123). Expressar os próprios sentimentos é o sinônimo mais perene de lírico.

Anteriormente mencionei a noção complexa de sequência em Aristóteles; suas ideias, assim como as de Platão, foram retomadas e sistematizadas por Hegel (LEITE, 2005, p. 09). Para o filósofo alemão, o poeta lírico “utiliza a ocasião apenas como oportunidade, a fim de expressar em geral a si mesmo, sua disposição, sua alegria, sua tristeza ou modo de pensar e ponto de vista sobre a vida”, centrado na “própria vitalidade autônoma de seus sentimentos e considerações” (2004, p. 163), assim como podemos verificar nas imagens isoladas, sequências e quadros, cuja expressão do eu é demarcada pela predominância de registros de nomes ou vulgos de autores e grupos aos quais pertencem, em geral os dois.

Noção mais complexa de eu lírico, porém, defende o seguinte: “o que se dá é que ‘interno’ e ‘externo’, ‘subjetivo’ e ‘objetivo’ não estão absolutamente diversificados em poesia lírica” (STAIGER, 1972, p. 58).

Nos três conjuntos de imagens, não se delimita facilmente mundo interior e exterior, eles estão embaralhados em diversas e diversificadas imagens: algumas tendem ao realismo, existem as psicodélicas com traços figurativos ou não, outras são formas livres, além de palavras e tipologias que, como afirmei, em geral identificam o autor ou grupo. Essas imagens jogam na cara dos passantes o eu personalista dos autores e muitas o encaram.

Boa parte da textura lírica está na dominante onírica das imagens, saltando aos olhos naquelas que obviamente evocam o mundo dos sonhos e também nas quais a subjetividade é

exacerbada pela profusão de cores. Exuberância, derramamento e exagero significam lirismo nelas.

Vejamos esta comparação com as letras de *rap*: enquanto nas músicas o autor, também emotivo, está quase sempre interessado em relatar as ocorrências à sua volta, epicamente, a postura engajada quase desaparece nas imagens: há poucos desenhos denunciando as mazelas do país, poucas frases reivindicando direitos, predominam os nomes e figuras bastante desconectadas da realidade imediata: personagens de histórias em quadrinhos (menos) ou inventados (mais). **As imagens isoladas, sequências e quadros são muito menos realistas e compromissadas socialmente do que as letras de *rap*.**

Elas são escapistas e sua volatilidade também constrói textura lírica pela deterioração natural própria dos suportes, desbastando o impacto inicial das cores aberrantes paulatinamente substituídas pela imagem memorialística do novo ficando velho, apagando. Os muros funcionam como palimpsestos, nome dado aos pergaminhos apagados para reutilização.

Para o referido Staiger, o sujeito disposto liricamente “se considera uno com esta paisagem, com este sorriso, com este som, portanto, não com o eterno, mas justamente com o mais passageiro” (p. 61). Sobre isso, vejamos um trecho de entrevista com o grafiteiro Tiago Batista dos Santos, o “Calle”, ou “rua” na língua espanhola. Eu havia perguntado se ele costuma contar a quantidade de grafites realizados. Eis sua resposta lírica:

- Quem faz isso faz, e eu entendo mais ou menos porque, mas eu não tenho porque ficar falando eu fiz duas mil laterais. Eu sei lá mano, eu passei uns anos da minha vida fazendo, só posso falar isso, tá ligado? Não vou ficar contando, tem vários que eu não lembro, tem vários que eu perdi a foto, o barato é desapego, você tem que ser natural truta, você tem que ser natural! Por isso que é bom pintar de látex, porque o látex ele apaga, ele perde muito mais vida rápido, então o grafite ele é apagado mais rápido que a pichação, acredite se quiser. A pichação agride, mas é o grafite que é apagado. Por isso que é bom a gente fazer com látex porque a gente vê o tempo que passou pelo grafite de verdade, você olha a parede, você vê que ela está desgastada e só faz quatro anos. Na gringa os caras pintam só com *spray*, então a parada é muito mais profissional, dura bem mais, e aqui não, a parada é bem mais natural, é látex, é tinta a base de água, tá entendendo? E aí você vê o tempo passando na rua, assim: é uma mensagem, uma ideia que estava passando pela sua cabeça, que você fez no seu nome, várias pessoas não entendem, mas você quis passar uma mensagem dentro do seu nome, dentro de um estilo, com cores, tudo pensado. Quatro anos e o barato está lá, você passou por ali com aquelas ideias, tá ligado? E aí é o que faz eu amar a parada.

O lírico, aqui tomado no sentido ocasional, é “**arte do precário, uma espécie de manchete lírico-poética**” (FONSECA, 1981, p. 59). Não se refere somente ao autor exprimindo suas sensações, mas também ao aspecto dominante nas próprias imagens, impactantes pelas enormes dimensões, pela surpresa com que aparecem e somem nos mais diversos locais da cidade, pela procura do espaço mais visível para o registro, para aparecer para o máximo de pessoas e exprimir paixões e desejos, e ainda pela cor, monocromática ou multicolorida. As imagens querem nos atingir, pegar pela emoção, e quando são indecifráveis racionalmente, mergulhamos em impressões porque “a língua da poesia é uma língua difícil, obscura, cheia de obstáculos” (CHKLOVSKI, 1976, P.55).

Daí se depreende outro aspecto da textura lírica: a afronta. Imagens isoladas, sequências e quadros, pretendem causar impacto emocional grandiloquente: “Mais amiúde do que qualquer outro gênero, a lírica depende, em seu efeito principal, da imagem surpreendente ou louçã, fato que muitas vezes dá origem à ilusão de que tal uso das imagens é radicalmente novo ou não convencional” (FRYE, 1973, p. 277).

Nos muros e outros diversos suportes a profusão de texturas líricas “inspira ao mesmo tempo clima e linguagem” (STAIGER, 1972, p.28). Inspira porque, conforme espero ter demonstrado, são carregadas de emotividade. A diversidade e impregnação em absolutamente todos os lugares da capital paulista cria, justamente, um “clima”, ou, em linguagem teórica, realidades líricas, modelos de sensibilidade de semântica extremada.

Antes de encerrar esta primeira aproximação dos grafites e pichações, lembro que, no último Eixo desta tese, **retomarei os elementos do hip hop, um deles agora inicialmente distinguido, para discutir a relação conjunta entre os mesmos. Evidentemente, surgirão novos aspectos em interação, sobretudo quanto à atuação dos autores e narradores.**

Até agora manobrei a noção de lírico (e as próximas de épico, dramático e paródico) **não para caracterizar total e definitivamente os elementos**, nem do ponto de vista da cultura *hip hop*, nem dos gêneros literários ou discursivos historicamente constituídos. Procurei detectar dominâncias, para soar conforme o vocabulário teórico de aporte. Manejei a noção “adjetiva” dos gêneros, segundo Rosenfeld (2004, p. 18), que incide sobre os traços estilísticos permitindo atribuir lirismo a obras não literárias, como a textura das imagens de grafites e pichações.

2.2 Letras de *rap*, poemas de tom épico

Comecei a frequentar a favela do Sapé, na zona oeste de São Paulo, uma década atrás, levado pelo meu parceiro Dinho (Adson da Silva Pereira), vendedor de roupas e acessórios de marcas famosas para toda a vizinhança. Suas peças são compradas por menor preço de catálogos de lojas e, até onde pude constatar, Dinho é o único a chegar sem maiores problemas até o chamado “miolo do Sapé”, área do tráfico constante e variado. Entre os manos da “linha de frente”, abre a mochila e vende impressionantes quantias pagas à vista, em dinheiro.

Dinho transpira fineza e firmeza, nobre no sentido genuíno da palavra. Baiano de Amargosa, veio para São Paulo adolescente, já passou dos trinta anos. De vez em quando eu ainda o levo de carro até a favela do Sapé para suas vendas de camisetas, bermudas, bonés, óculos, a variedade dependendo dos catálogos disponíveis.

Numa dessas idas, soube do grupo de *rap* local, alguém tocou a música no celular dizendo “o som dos moleque tá foda, tiozão”. A informação sobre meu interesse correu e não demorou trazerem em casa o primeiro registro gravado do Guerreiros do Gueto, liderado pelo *rapper* Dunga, ou Doug, vulgos de Douglas Rodrigo Silva.

O CD veio sem capa nem encarte no envelope original comprado em papelaria, dos mais simples. Era a cópia da matriz produzida no estúdio Samambaia pelo grupo de *reggae* Planta & Raiz. Ouvi, me envolvi, procurei o *rapper*, fui na casa, conheci mãe e familiares, tomei café, ajudei a fazer filipeta de divulgação de *show* e dirigi a produção fotográfica para encarte nunca produzido. Nem as fotos eu tenho mais da tarde inesquecível registrando toda a favela do Sapé.

Não lembro porque não fizemos o encarte, a vida tem confusões e Doug teve as suas. Encontrei-o várias vezes enquanto fazia esta pesquisa, período em que os barracos do Sapé foram derrubados para a construção de “predinhos”, como os moradores se referem aos apartamentos construídos pelo poder público. No nosso último encontro, eu saindo e ele entrando na favela, ambos com pressa, mal nos cumprimentamos, mas soube: ele tinha mudado dali.

Redigindo a tese em 2014, ligo para Doug no antigo número gravado na memória do meu telefone celular, pretendo entrevista. Passo a manhã de uma segunda-feira tentando, nada. Todas as ligações caem direto na caixa postal, o número provavelmente está fora do ar. Faltam três dias para o início da Copa do Mundo no Brasil, cuja abertura em São Paulo é precedida por ameaça e realização de greves e passeatas.

No começo da tarde desisto de telefonar, recorro à internet e descubro o endereço de contato do grupo Guerreiros do Gueto na rua General Syzeno Sarmiento 547-A. Confiro no mapa, fica na favela do Sapé. Vou de carro. O asfalto arrancado em faixas denota que, talvez, a rede de esgoto tenha sido implantada, os predinhos em breve entram em fase de acabamento, penso enquanto me aproximo do “miolo”. Bato no número indicado, sai a dona da casa, tia de Doug. Ela é o primeiro contato do grupo e informa: o sobrinho voltou a morar no Sapé, desta vez logo na entrada, ao lado do bar, na rua de trás.

Chego. No portão o garoto só pode ser filho de Doug, a cara dele; indaga quem sou eu quando pergunto pelo dono da casa. Some escada acima. Logo depois, seu pai põe a cara no segundo andar e “puta que pariu, japa!” (muitas pessoas me chamam de japonês e variações, não tenho nada contra).

Doug manda eu subir, abraços, informações preliminares e entrecortadas, filhos, a música escrita sobre a Copa (na entrevista gravada em seguida ele cantaria os versos iniciais); depois conta, triste, do parceiro de grupo, Braga, recentemente condenado a quase dez anos de prisão por tráfico e, eufórico, pede para tomar banho antes de filmarmos (“não é pela entrevista, é que ontem estava sem água, japa”).

Enquanto toma banho, deixa eu ler a carta enviada por Braga da prisão; quando ele foi preso, a capa do disco do Guerreiros do Gueto estava pronta com a foto da dupla, atrasou tudo. Agora Doug canta com Godoy, quando estiver em liberdade Braga deve ser reintegrado.

Íríamos gravar a entrevista dentro da favela, mas o barulho das máquinas trabalhando nos predinhos não deixou. Fomos em direção à rodovia Raposo Tavares e paramos na entrada do Sapé, entre campos de futebol e praças. Posicionados no alto, a comunidade ao fundo, criançaada ao redor soltando pipa, jogando bola, efervescência de final de tarde parecendo feriado, começamos a registrar o diálogo, possível pela aproximação sincera e amistosa de longa data, sempre o encontro de dois humanos seres, acima das funções de cientista e artista, no fundo tão próximas.

Aliás, o diálogo (MEDINA, 2001) reproduzido na íntegra a seguir, é no mínimo trialógico, pois durante a conversa chegou o outro *rapper* do grupo Guerreiros do Gueto. Não havíamos localizado Godoy, ele veio jogar bola e nos encontrou. Para ser mais específico, pelo menos quatro pessoas dialogaram diretamente, três falaram mais com a boca e uma com o corpo, conforme você poderá assistir nos anexos eletrônicos, pois durante toda a gravação um menino negro atentíssimo permanece olhando para a câmera, ao lado dos entrevistados, fazendo cara de sério na maior parte do tempo. Estávamos no lugar onde, desde cedo, como metáfora de ato heroico, a gente aprende o que é “meter as caras”.

O diálogo:

- Faltam três dias para a Copa do Mundo, estamos aqui com o Douglas, cujo nome completo qual é mesmo?

-Douglas Rodrigo Silva, mais conhecido como *mc* Doug do Gueto, representante aí do Guerreiros do Gueto.

- Desde quando você faz *rap*?

- Ah, eu venho atuando aí nessa área da cultura desde 1996 – entendeu? – aonde tudo começou na escola, eu era adolescente ali, eu e uma rapaziada aí, uma juventude aí da comunidade mesmo, e surgiu a ideia de fazer um grupo de *rap*.

- Desde o começo chamava Guerreiros do Gueto?

- É, na verdade depois de uns quatro anos aí que foi centralizado o nome, graças a dois nomes que a gente traz em memória, de lembranças, certo? O Rogério Animal e o finado Vassoura.

- É em homenagem a eles?

- Não, na verdade eles criaram o nome - certo mano? - e a gente aderimo.

- Certo. E fala pra mim, como é que está o disco?

- Então, o disco é... Tá num processo contínuo aí, entendeu, mano? Logo mais aí, 2014, até o final do ano, é uma promessa pra comunidade nossa; a comunidade tá na maior expectativa, aí a molecada, Guerreiros do Gueto é isso aqui que você tá vendo, a comunidade nossa aí, Favela do Sapé, Butantã, zona oeste de São Paulo.

- Tem nome para o disco?

- Tem, tem o título, nós tem que trabalhar com nome, mano.

- Qual é o nome?

- Minha vida toda eu trabalhei com nome, o título é *Dinheiro é bom e útil, mas também é trágico*, entendeu mano? Porque o dinheiro que adianta muita gente pode levar muita gente à sepultura, entendeu parça?

- Tem uma história real que inspirou este nome, não tem?

- Então, na real mesmo o que inspirou esse nome aí foi, foi devido à perda do meu coroa também - né, mano? - que morreu em Venceslau, na P01 de Presidente Venceslau em 1995, era o maior assaltante de banco da década de oitenta pra noventa, e outras séries de fatores, de caminhadas aí que envolve o nome como desemprego, a saudade dos parceiros no mundo do crime, você tá ligado? É várias fita englobalizando.

- Entendeu. Vocês têm várias músicas prontas e tem se apresentado com elas, não é?

- Positivo.

- Pode mandar uma rima aí pra gente?

- Ah... Como é ritmo de Copa do Mundo, eu vou mandar um papo aí relacionado à música que eu fiz pra Copa, entendeu mano?

- Eu falo “bem vindos à Copa, aqui recordo esse passado/Piazza, Garrincha, Pelé, só consagrado/ Lúcio, Roberto Carlos, Juninho Paulista, bagulho louco em dois mil e dois, veio a conquista/ Ronaldo Nazário de Lima é máquina de gol; promessa Fred, seleção, CBF, se propagou”.

- Quem está no grupo agora com você?

- Então, atualmente aí tá o *mc* Godoy e Gisele Martinez no *backing* vocal – entendeu, mano? – e *mc* Braga se encontra privado da liberdade, mas logo mais ele está com nós de volta aí, entendeu? Que é personagem principal aí do conjunto.

- Fala pra mim dos *shows* que vocês têm feito recentemente, eu vi alguns vídeos de você se apresentando no CEU, em outros lugares, faz um resumo pra gente das últimas apresentações.

- Na real mesmo a gente fez no CEU Jaguaré participação no pré-lançamento do LokaZoras, que é com DJ Pudim, produtor do Guerreiros do Gueto, nós fizemos lá uma elaboração com ele, um evento da hora, também fomos convidados pra cantar domingo agora no CEU Paraisópolis e relacionado aos outros eventos a gente fez com Fernandinho Beat Box no Galeão, lá em Camburi, litoral norte de Sampa, fizemos também uma entrevista na rádio Cidadã FM, que é a rádio do Butantã, enfim a gente tá aí, essa é a luta - né, meu? – são vários eventos acontecendo e onde a gente pode participar contribuindo cantando a gente encosta, quando a gente também pode ir apenas pra prestigiar, a gente comparece do mesmo jeito.

- E o estúdio onde vocês gravam, qual o nome, qual a banda envolvida com esse estúdio, como é a relação com vocês?

- Bom, na verdade é dois estúdio, né meu? Primeiro estúdio ali é estúdio banda Planta & Raiz, que é os padrinhos do grupo, e o outro estúdio que vem de fachada é devido ao Mano Brown ter dado uma força pra nós, é o estúdio Favelas.

- Quem está com vocês agora de DJ?

- O DJ é Lucas, o menino é da quebrada, daqui, entendeu, mano? Essa molecada aí que você também se refere na filmagem aí é tudo os moleque que ama o Guerreiros, eles têm como objetivo e como exemplo seguir nossa conscientização que a gente transmite, certo parça?

- Beleza, e qual é a definição de *rap* pra você?

- Pra mim, primeiramente *rap*, no seu natural mesmo, de reconhecimento, é ritmo e poesia, né? Mas, no meu ponto de vista, é minha vida, entendeu, mano? O que eu mais fiz de melhor aqui pela quebrada foi a música, a quebrada acolhe isso como um lado bom meu, um lado positivo, então eu só tenho como desistir de uma forma: morto. Assim se resume o mundo do *rap* pra mim.

- E o *hip hop*?

- O *hip hop* é tudo envolvido, né mano? O *hip hop* pra mim é o *rap*, que o *rap* é um dos elementos do *hip hop*. A gente somos cria do *hip hop*; é a dança, é o grafite, é o *b. boy* – certo? – é o DJ, é o skatista, entendeu? Então, a quebrada nossa ela tá em cima dessas tесе mano, lutar por isso, a cultura na quebrada pra nós tem esse segmento, sumariando, entendeu, parça?

- Aqui na quebrada de vocês tem gente praticando elementos do *hip hop* além do *rap*?

- Ah, tem os meninos que faz uns grafite, tem uns skatista que eu sempre venho acompanhando no CEU Butantã, ali na pista de skate do jardim Maria Luiza, entendeu parça? Ali no Rio Pequeno, na praça do Rio Pequeno, também tenho um envolvimento ali, uma coligação com os skatistas de lá, enfim, mano, entre todas as situações perguntadas, é necessário frisar aí também a Universidade de São Paulo, a USP lá, que a gente também fortalece nos eventos, inclusive a gente cantou lá em 2003, a última apresentação, que foi na volta dos estudantes.

- Certo. E você esteve morando longe da comunidade, voltou por quê?

- É, voltei porque aqui é a minha vida, mano.

- Ficou quanto tempo fora?

- Fiquei quatro anos fora, entendeu, mano? Entre quatro anos eu morei na Bela Vista, Jardim João XXIII, Pedreira, São Remo e Vila Dalva.

- Caramba, deu um rolê, hein?

- Dei um rolê; tem que dar um rolê, né, japa?

- Qual foi o motivo?

- Ah, eu... É por motivo de melhorias aí na comunidade nossa, como você pode ver aí na filmagem, você está filmando os prédios lá, é uma benfeitoria aí que vem dos cofre público aí, a gente só tem a agradecer ao governo federal e a toda construtora aí que se move em relação a um lar melhor – entendeu? – um habitat melhor pro pobre sofrido, que nós não têm saneamento básico, nós precisa de uma melhoria na rede de esgoto, então Guerreiros do Gueto vai frisar sempre essa situação aí, que é o quê? Que é essas caminhada aí - né, meu?- de

relaxo, de desamparo, então como o governo amparou a gente, a gente agradece a construção de novas unidades habitacionais.

- A comunidade está feliz com a construção, em geral?

- Ah mano, felicidade, felicidade mesmo você vai ver estampado no rosto, olha a alegria dele [do garoto que acompanha a entrevista colado ao entrevistado], porque vai melhorar pra nós; felicidade nossa é saber que a gente está brigando por um futuro melhor pra nós, entendeu, mano?

- Agora com os prédios vai ter saneamento básico?

- Então, com o prédio vai ter, entendeu, meu? Foi feito ali uma tubulação no rio, menor quantidade de rato, de doença, de leptospirose, essas caminhada toda aí, entendeu, mano?

- As casas que ainda sobraram vão permanecer ou sair depois?

- Então, a intenção ali é renovar e reconstruir um novo lar, entendeu, parça? Também nós temos aí, já que você frisou, relacionado a Guerreiros do Gueto, acabou de chegar *mc* Godoy aí, entendeu? O menino é esportista, vai jogar um futebol, e também pode falar um pouco.

- Beleza Godoy?

- É nós.

- Agora chegou o companheiro de rima e de caminhada; Godoy, fala pra gente seu nome completo.

- Meu nome é Rodolfo dos Santos Rufino, certo?

- Qual a idade?

- Tenho 29 anos.

- Está no *rap* faz quanto tempo?

- Estou no *rap* aí desde os quinze anos de idade. Estou lutando aí, eu cantava em outro grupo, certo?

- Como é que chamava o grupo?

- Nação Negra.

- Daqui da região?

- Daqui da região mesmo, e daí acabou tendo uma desavença, assim, cada um foi pra um lado, né? Nós vai ficando mais velho, vai assumindo outras responsabilidades, e a nossa família foi distanciando, né?

- Vocês chegaram a gravar disco?

- Chegamos a gravar umas músicas, umas quatro, cinco músicas, aí o parceiro aqui já cantava com meu irmão também - entendeu? – também fazia parte do Guerreiros do Gueto...

- Teu irmão é quem?

- Meu irmão é o *mc* Klebão; mas aí devido uns contratempos, ele acabou estando ausente do grupo, aí eu acabei chegando pra fortalecer o grupo, também fortalecer nossa comunidade.

- O que é o *rap* pra você?

- O *rap* pra mim é um compromisso que é o seguinte, se você não correr atrás ali, de coração, você não vai conseguir chegar, porque é uma batalha bem mais difícil do que qualquer outro ritmo musical, e pra nós o *rap* é nossa forma de expressar nosso dia a dia aí da nossa comunidade.

- Você já chegou ao ponto de poder sobreviver só do trabalho com música?

- Não, eu ainda faço outros trabalhos.

- Você faz o quê?

- Trabalho com vendas, entendeu? Faço uns bicos também quando eu estou sem uns trampos pra fazer, mas estou sempre no corre, sempre procurando adiantar o lado, fazendo meus ensaios.

- Você é casado, tem filhos?

- Sou casado, tenho dois filhos, um mora comigo, o outro mora com a mãe dele, que é um de cada mãe, entendeu?

- Você é criado e nascido nesta região?

- É, sou nascido e criado aqui.

- Na hora que a gente conversou com o Doug, aqui do nosso lado, ele economizou, mandou uma meia-dúzia de rimas, queria ver se você manda meia-dúzia também, economizada, que seja.

- Mas aí no caso você fala o quê, uma música nossa ou...?

- Pode ser um *free style*, uma música de vocês, uma sua, manda o que você sentir no coração.

- Certo, vamos ver aí o repertório aí...

- Pensa um pouco...

- O que você sugere? (pergunta Godoy).

- Ah, eu metia o Ronaldo Nazário, mano... (pondera Doug)

- Se for o caso, façam juntos, os dois (sugeri).

- Ele está no refrão, meu... (diz Doug sobre a música da Copa, parece que não querem mostrar).

- Vamos fazer ela?

- O refrão, faz o refrão aí meu (meio que autoriza Doug).

- Aí o refrão é “aí guerreiro, sou brasileiro, o bagulho é louco jogar bola/ aí guerreiro, sou brasileiro, o bagulho é louco jogar bola”, aí ele já vem na rima dele, entendeu?

- Você está economizando também (provoco de leve). Não quer mandar mais uma pra gente deixar registrado aqui?

- Nós pode mandar, quer que nós manda uma música inteira pra você registrar?

- Velho, aqui é tudo seu, tem mais de dezoito minutos de gravação, você pode ficar à vontade, pode cantar até mais de uma inteira, se você quiser.

- Essa aí que eu vou mandar é em homenagem a um companheiro nosso, *mc Braga* - entendeu? – que não pode estar presente neste momento também, mas aí, é, vou estar representando aí, o nome dela é “Ritmo estratégico”, é mais ou menos assim, ó:

Guerreiro eclético, enérgico, maquiavélico
Pra quem não conhece o dom poético
Não vim pra bajular, no combate, sou bélico
Nosso lugar é o território periférico
Música brasileira, nosso manifesto
Desigualdade cultural é nosso desafeto
Hip hop sem stop, o movimento é correto
Atenção na dissertação missão do dialeto
Ah, se eu fico quieto estratégico não seria
O ritmo regula íntimo com poesia
Opressão gera dor, amor cuida da alma
Pra quem ama o mal nossa canção é um trauma
Ritmo legítimo invadindo o seu sistema
Nervoso, é cabuloso esse poema
Fé em Deus irmão não, não tema
Destruir a ignorância, esse é o nosso lema
Ritmo estratégico, dou maior valor
Mais sem caô, caô, Guerreiros do Gueto
Diz pra mim mina, qual que é mano
O caráter pessoal que eleva o ser humano
É viver, respeitar e se respeitar
Não dar brecha pra safado, nem desarrumar
Sua mente é uma nave e você pode viajar
Pra qualquer lugar rimando que eu vou desempenhar
O empenho é o talento do gueto
Se informe, Jesus é o nome do trilho estreito
Se informar não custa mais que a sua vontade
O calibre que não falha se chama verdade
Quem quer ser certo corre pelo certo
Na imensa metrópole é espaço aberto
É sua cara, o curso periférico
É sua cara, usar seu dom profético
Você não veio a esse mundo sem motivo irmão
Siga o ritmo estratégico, essa é a sua direção

*Ritmo estratégico, dou maior valor
 Mais sem caô, caô, Guerreiros do Gueto
 A rima acelera, atropela a mente estreita
 Na nota do som, essa batida está perfeita?
 Não tem colheita, nem respeito, mas respeito e creia
 A reação da fava cruza as barras da cadeia
 A Santa Ceia dos oprimidos se aproxima
 Mais forte que o El Ninho, e vai mudar seu clima
 E faz calar a boca suja de quem não tem nada pra dizer
 E obriga pilantra a procurar o que fazer
 O ritmo estratégico é o poder da palavra
 Saímos do gueto, pique no meio do nada
 Pra abalar as estruturas deste século e do próximo
 Raciocínio lógico, poder mais que cósmico
 Preto, preso, pobre, vai escutar
 Branco, rico, poderoso, vai se curvar
 Maior que tudo isso é quem deu a inspiração
 Adorando o nazareno tá feita a composição, irmão.
 Ritmo estratégico, dou maior valor
 Mais sem caô, caô, Guerreiros do Gueto*

- Aí rapaziada, aí foi!
- Legal, né? (Godoy)
- Eu quero que você fale um pouco sobre seu processo de criação, de escrever letras, como você faz, qual é a hora, faz louco, de cara?
- Não, quando vem na mente.
- Tem momento, tem lugar, tipo de papel, caneta específica, como é que é?
- Às vezes está sem fazer nada assim, ó, você está andando, em casa, às vezes está na praça, já vem na mente a ideia de fazer uma rima, aí eu pego a caneta, o papel e...
- Se você tivesse que ensinar pra esse moleque do seu lado como é que faz uma letra de *rap*, você ia falar o quê pra ele?
- Não, mas aí, tudo começa no despertar do interesse dele, entendeu? Se ele chegar e falar “eu estou com uma ideia na mente, tô pensando em fazer um *rap*”, aí eu vou chegar no auxílio – entendeu? – explicar pra ele como ele pode estar fazendo uma rima ali pra tá complementando as ideias dele também, dando uma força para que saia sempre um trampo da hora.
- E você Doug, o que diz, como é que faz uma rima?
- Como é que faz uma rima é...
- De onde vem a rima?
- Vem do Caju e Castanha, morô, mano? Certo, tio? (outro jovem interfere na entrevista mostrando uma vareta de pipa, fala alguma coisa que ficou mal gravada, Doug reproduz)

- Aí, ó, já fez uma rima, entendeu? Sou ‘pipeiro, maloqueiro, os menino brinca o dia inteiro, porque a gente é guerreiro’; assim ele faz uma rima, é dois palito, entendeu? Fazer uma rima é o bagulho mais... não é tão difícil.

- O que é difícil, então, para fazer um disco?

- Ah, no disco, mano, a dificuldade maior é a demanda, né, meu? É mil cópia que a gente tem que fazer aí de antemão pra mandar pra toda região aí de São Paulo, então não é uma tarefa, fácil, entendeu?

- Quanto custa fazer mil cópias?

- Ah, mil cópias fica em torno de quatro mil reais, entendeu, mano? Guerreiros do Gueto já gastou quatorze, no total. Então também não é... a gente tem as barreiras para chegar e realizar aquilo que a gente mais gostaria de ser, que é um músico lá famoso e reconhecido pelo público. Mas nem por isso a gente desistiu - né, meu? – dessa tarefa aí, é o último passo pra nós chegar no marco que é fazer mil cópia aí e entregar pra população que aguarda ansiosa.

- É mais difícil gravar no estúdio, distribuir, qual a parte mais complicada?

- A parte mais complicada é o estúdio meu, porque você chega na caminhada lá, você, quando nós canta aí pro público é uma caminhada, no estúdio é outra, igual fazer uma oração - entendeu, mano? - tipo “pai nosso que estais no céu”, então a música ela exige tal calma, onde a gente tem que ter maior concentração dentro do estúdio, e faz, e volta, e encurtou aqui, e resolve ali, entendeu?

- Tem gravadora?

- Bom, gravadora, tem, a gente tá lutando aí pra sair pela 1Dasul, Pow Produções, e a mais esperada aí, que está de olho na caminhada mesmo, é a Bagua, que é a gravadora do Fenômeno, e a Cosa Nostra, que é o mano Brown e o Ice Blue lá da sul lá, e os menino lá também tá com nós, queria até deixar um salvão aí, entendeu? DJ Markossa, Ilsão, Negredo, Big RDG, Du Bronks, é tudo família nossa também, zona sul ali em peso, extremo sul Facção Central, ali Dundun, Moisés, sem palavras, tamo juntão, forte abraço Eduardo, e é isso.

- Só fala mais uma coisa pra gente encerrar, sobre o próximo *show* de vocês.

- Então, próximo *show* que nós vai fazer vai ser ali no CEU Paraisópolis, ali na zona sul ali, vai ser dia quinze, né? Dia quinze do seis, agora, e vai ter uns grupo convidado lá, não tenho muito assim o nome dos grupo de mente... (Doug interrompe Godoy)

- ... mas o projeto lá é, chama Projeto Paraisópolis: a Favela me Criou - entendeu? - que é um projeto do Guga Brown, que é um menino bom também, que representa o *rap* nacional aí de todas as formas, é divulgando, é apresentando os trabalho da comunidade, e a

gente vai fazer o segundo lance lá no Paraisópolis, né meu? Que o primeiro foi, inclusive foi o primeiro *show* do Godoy lá – na danceteria Som do Verão, com Celo X e Facção Central, Guerreiros do Gueto como convidado de abertura, entendeu?

- Vocês vão fazer um *show* no meio da Copa do Mundo no Brasil e a gente não podia deixar de terminar essa conversa sem perguntar a opinião a respeito do evento? (Só Godoy acaba respondendo, Doug estava fumando numa rodinha próxima).

- A minha opinião é que é o seguinte, é um evento que vai beneficiar toda a nossa população aí - entendeu? – devido aos investimento que foi feito aí, eles vão... pode ser até que tenha pessoas que não concordaram com a Copa, fizeram manifestações e tudo, mas é o seguinte, o retorno vai vim no final da Copa, certo? Tudo aquilo que vai vim de fora do país, que vai estar favorecendo nós aí, vai estar lutando por um Brasil melhor pra nós mesmo – né, mano? – isso é que é o mais importante, meu.

- Quem vai estar na final com o Brasil – porque é lógico que você acha que o Brasil vai ganhar, e eu também. De quem nós vamos ganhar na final?

- Na minha opinião, eu sou sincero em dizer que é Brasil e o vice.

- Seja ele quem for?

- É, Brasil e vice, seja ele quem for, minha opinião é essa, é Brasil e vice.

- Legal, acho que a gente já pode ir encerrando por aqui.

Na grande maioria dos casos, como nos discos de *rap* sobre os quais teorizo nesta tese, incluindo o ainda não lançado oficialmente pelo Guerreiros do Gueto, a tessitura das letras tende ao modelo do ancestral poema épico e à sua respectiva textura heroica.

Do ponto de vista da produção literária contemporânea mais valorizada pela academia, pelo mercado editorial tradicional e pelos leitores ditos intelectualizados, a retomada de narrativas épicas não deixa de causar alguma estranheza.

Se pontuarmos momentos decisivos da trajetória do último século da poesia nacional, são diversos caminhos, como os abertos pelos poemas sintéticos valorizados desde, pelo menos, os modernistas, como Oswald de Andrade, a poesia emotiva de Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade, o rigorismo composicional como o pratica um João Cabral de Melo Neto, as radicais experiências concretistas e dos poetas tidos como marginais na ditadura, alguns mencionados no texto anterior, sobre grafites e pichações, mas não há histórico contínuo de produção de poesia épica no circuito ainda amplamente compreendido como culto.

Outro olhar pontual, agora à produção brasileira recentíssima em prosa, também explicita o quanto as letras de *rap* estão na contramão da literatura propalada, mas não da produção popular, como veremos em seguida, apesar dessas divisões não serem nada simples.

Em algumas obras publicadas após a virada do século, claro que com antecedentes nacionais e internacionais, ocorrem desestabilizações relacionadas, por exemplo, ao narrador, como em *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato (2005), em que não há condutor preponderante do foco narrativo, mas narradores, à maneira de um feixe de vozes. A instabilidade pode também significar a única, mas precária voz, como em *Dárlin*, de Airton Paschoa (2003), ou a arquitetura textual desobedece as diretrizes do romance clássico, apesar de elementos usuais de linearidade, intriga e triângulo amoroso, ao modo de *Capão pecado*, de Ferréz (2000).

Os deslocamentos provocados por essas formalizações problemáticas vão da exigência do leitor atento e participante a questões de ordem classificatória – são criações modernas, pós-modernas ou de outro tipo? Elas escapam a esquemas consagrados, transitam por gêneros literários e armam esquemas narrativos complexos como em *Curva de rio sujo*, de Joca Terron (2003), no qual textos de diversos tipos se relacionam temática e estruturalmente nas duas partes do livro, no que se poderia chamar de reflexo distorcido e tenso entre elas.

Pouquíssimas dessas mutações literárias, algumas paradigmáticas, reverberam nas letras de *rap*. Quando se pretende alinhá-las a algum ramo da produção nacional, o parentesco imediato é com os cordeis, cuja centenária tradição construiu a versão rimada da história do Brasil em “longos poemas narrativos” falando de “amores, sofrimentos ou aventuras, num discurso heroico de ficção” (CURRAN, 2003, p. 17).

Longos poemas: historicamente, do ponto de vista da tessitura, a estendida extensão é aspecto determinante da poesia épica, apesar de não haver medida fixa para os limites entre pequeno, médio e extenso. Também não há como inferir matematicamente o quanto diminuiu, com o passar dos séculos, o tamanho da narrativa épica rimada, mas ela encurtou.

Aparecendo em tessituras mais breves que os clássicos épicos, na comparação com produções poéticas da música brasileira sobressai, definitivamente, a longa extensão das letras de *rap*, os poemas mais longos da história da nossa música.

As obras de Homero (2000, 2003) e Camões (2002), com versos contados na casa dos milhares, são exemplos extremos do quanto a narrativa pode ser estendida; menos extenso, com 484 versos, é *I-Juca Pirama*, de Gonçalves Dias (1997); e uma letra de *rap* como “Capítulo 4, versículo 3” utiliza mais de mil e duzentas palavras e 184 versos (RACIONAIS, 1997).

Há motivos para a tessitura estendida, sobretudo a necessidade de espaço para desenvolver episódios, pois o épico conta uma história a partir de várias menores que a compõem. A credibilidade da narrativa também está conectada à extensão, pois podemos entender “o acúmulo de ações encaixadas que expandem com variedade as ações narradas” tendo a função de “compor exemplos e testemunhos que tornam crível ou verossímil, com a autoridade alegada, a fábula principal contada pelo narrador.” (HANSEN, 2008, p. 45).

A extensão tem relação direta ainda com o caráter didático do épico, marca dos poetas socialmente engajados tendentes a “buscar formas mais extensas” (FRYE, 1973, p. 60). Essas “narrações de bom tamanho feitas em versos” (STAIGER, 1972, p. 112) remetem à tradição de extensão herdada com similares propósitos, como o didático. A poesia épica quer ensinar a virtude moral, a valentia guerreira, a sobrevivência, a lealdade, os valores nacionais, o prazer amoroso, lições sempre presentes nas letras de *rap*.

Esse impulso pedagógico é dos poucos aspectos similares a determinadas obras literárias contemporâneas, especificamente produções paulistanas cujos autores e conteúdos estão ligados à periferia da capital e cidades do entorno, o mesmo contexto de surgimento do *rap*. Na minha pesquisa de mestrado (2004) sobre essa literatura reivindicada como marginal, constatei dominantes similares à música do *hip hop*: valorização da experiência vivida a ser transmitida, se possível, para futuras gerações; iniciativa didática de caráter revolucionário, procurando entreter e ensinar com vistas às mudanças sociais; emergência da memória ressentida, lembrando o quanto a população periférica, sobretudo a negra, foi alijada historicamente no mundo e no Brasil.

Quanto aos narradores do *rap*, tema a ser retomado no último Eixo desta tese e mencionado nos textos quando é inevitável, aparecem imiscuídos nos fatos, outro procedimento a estender as narrativas, pois a voz condutora não se limita a contar a história sua ou a dos outros, mas em geral as duas. Similar ao cantor do *rap*, “o narrador literário é o mesmo sobrevivente e testemunha que transmite o que viu e viveu. Ele emerge, por exemplo, nas trajetórias de vida, que são constantemente ficcionalizadas nesta produção marginal.” (ZIBORDI, 2004, p. 112).

A extensão das letras de *rap* as aproxima do épico em outra similaridade histórica de tessitura, certamente a mais notável delas, a tendência em realizar as partes conhecidas como título, proposição, invocação, dedicatória, narração e epílogo (HANSEN, 2008, p. 45). Elas não estão presentes em todas as letras de *rap*, podem até aparecer invertidas, como a dedicatória no final, mas são recorrentes e predominantes. **Creio não estar equivocado ao**

assegurar: grande parte das letras de *rap* reaproveita esse esquema milenarmente decantado.

Começamos pelas soluções narrativas introdutórias. Nos primeiros segundos ou minutos de audição da maioria das músicas serão ouvidas introduções das mais diversas: falas, recitações, vinhetas com colagens de som e voz, reproduções de trechos de telejornais (muitas, preferência marcadíssima) e incontáveis outras traduções da ideia do “era uma vez”.

Detenhamo-nos nas soluções narrativas introdutórias, começando pelos títulos. Eles inevitavelmente tendem a ser reivindicativos da postura heroica a ser narrada, como nos exemplos pinçados cronologicamente desde os primeiros discos de *rap* lançados em São Paulo, em meados da década de 1980, até 2014, identificáveis em sua heroicidade até por quem nunca ouviu a música que intitulam: “Corpo fechado”, “Por um triz”, “Tempos difíceis”, “Vai à luta”, “Vamos dar a volta por cima”, “O dia D”, “Desabafo de um lutador”, “Questão de honra”, “Lute por si”, “Entre a vida e a morte”, “Homem na estrada”, “Foram mortos – por respeito, momento de silêncio”, “Atrás das grades”, “São Paulo está se armando”, “Revolução de novas ideias”, “Campo de guerra”, “Duro de matar”, “Mano de fé”, “Só os fortes”, “Siga em frente”, “Respeito é pra quem tem”, “Se tu lutas tu conquistas”, “Guerreira”, “É tudo no meu nome”, “Fortificando a desobediência”, “A vida é desafio”, “Saindo do zero”, “Guerra é guerra”, “Meu verso tem poder”, “Jurados de morte”, “Nem tudo está perdido”, “Nunca vou morrer”, “Campo minado”, “Mantenha a guarda”, “É o gigante”, “Inimigo é de graça”, “Firme e forte”, “Eu vim pra confirmar”, “Guerra de vencedores”, “Linha de frente”, “Cava cava”, “Sei quem eu sou”.⁵

Não estou afirmando, contudo, que as identificáveis introduções realizam, sempre e na mesma ordem, a três primeiras partes da composição épica clássica, os propósitos do poeta, a invocação às musas, divindades religiosas, conforme a crença, e inumeráveis outros

⁵ Respectivamente, Thaide & DJ Hum, Pergunte a quem conhece, 1989; Thaide & DJ Hum, Hip hop na veia, 1990; Racionais MC's, Holocausto urbano, 1991; Sampa Crew, Festa, 1991; Comando DMC, Vamos dar a volta por cima, 1992; Baseado nas ruas, 1992; Consciência Black, The Force MC's, 1992; Geração rap, O futuro está em suas mãos, 1992; Movimento hip hop, Zona Negra, 1993; Os Metralhas, 4 anos depois, 1993; Racionais MC's, Racionais Mc's, 1994; De Menos Crime, Na sua mais perfeita ignorância, 1995; Comando DMC, São Paulo está se armando, 1996; PMC e Poetas de Rua, Revolução de novos ideais, 1996; Racionais MC's, Sobrevivendo no inferno, 1997; Detentos do Rap, Apologia ao crime, 1997; Jigaboo, As aparências enganam, 1999; Potencial 3, Você precisa esquecer o passado, 1999; 509-E, Provérbios 13, 2000; MRN, Tudo que é bom recomeça, 2000; Sabotage, Rap é compromisso, 2000; SNJ, Se tu lutas tu conquistas, 2000; KL Jay na batida vol. 3, Chris e Lady Rap, 2001; Rappin' Hood, Sujeito homem, 2001; Xis, Fortificando a desobediência, 2001; Armagedon, Projeto século XXI, 2003; Trilha Sonora do Gueto, Us fracu num tem vez, 2003; Pregador Luo, RevoLUção, 2004; Filosofia de Rua, Retrospectiva, 2005; Posse Mente Zulu, Revolusom - A volta do tape perdido, 2006; Apocalipse 16, Ao vivo, 2006; Rota De Colisão, O poderoso chefe, 2006; Z'África Brasil, Tem cor age, 2006; Relatos Da Invasão, É o gigante, 2007; U.Time, Trutas e quebradas, 2007; KL Jay, Rotação 33, fita mixada, 2008; DiFunção, Pode pá qui num dá outra, 2000; Afro-X, Das ruas pro mundo, 2010; Criolo, Nó na orelha, 2011; Edi Rock, Contra nós ninguém será, 2013; Livia Cruz, Muito mais amor, 2013.

chamamentos iniciais, além da dedicatória. Porém, as letras de *rap* e os discos demarcam e valorizam o início da narrativa, assim recortando “limites”, para relembrar conceito básico da semiótica do qual me servi para conceituar tessitura. O mesmo contorno de fronteira vale para os epílogos, não exatamente o “foram felizes para sempre”, pois muitas vezes o épico do *rap* termina com sangue trágico.

Ainda antes de discutirmos a principal parte do poema épico, a narração, aponto outra similaridade de tessitura, a regularidade métrica, aspecto muito tendencial, praticamente regra reforçada pela base musical ritmicamente repetitiva sobre a qual serão cantadas as letras de *rap*, de longos versos simétricos. Conforme Tomachevski, “se a língua poética é dividida em segmentos entoáveis equivalentes, devemos dispor de uma medida clara e manifesta dessa equivalência. E o metro oferece-nos essa medida objetiva.” (1976, p. 149).

Assim é necessário este parágrafo ao mesmo tempo metodológico e analítico, provocado pela seguinte pergunta: como são possíveis afirmações com o mínimo de segurança sobre o metro dos versos de *rap*, considerando que quase nenhum encarte contém os poemas cantados transcritos? Esse curiosíssimo dado é contrário à tradicional publicação das letras, hábito sobrevivente do vinil no CD, exceto na maioria dos discos de *rap*. Quando têm encarte, trazem preferencialmente fotos da periferia e dos manos mais chegados.

Apesar das letras praticamente inexisterem transcritas, eliminando, portanto, parte da referencialidade à qual estamos acostumados enquanto leitores, as afirmações sobre o metro são possíveis porque “apenas a pronúncia real, a entoação real do verso presta-se a uma constatação objetiva, em outras palavras, só a declamação permite-nos uma análise experimental” (Idem).

A problemática da referencialidade é mais complexa, não envolve nem relaciona só texto escrito e falado, mas a própria maneira de pronunciar o canto, associado às bases musicais.

O rap se apresenta como um canto-falado mas não recitado; a acentuação rítmica e a presença do pulso no contexto da narrativa é que lhe confere distinção em relação à simples narrativa poética. Quem lê uma letra de rap e ouve-a no contexto da música percebe a distinção, ou seja, é o ritmo combinado com a acentuação vocal e o ambiente sonoro que o diferencia da mera exposição oral. Neste caso, ritmo e poesia combinam-se para produzir uma síntese de outra natureza, não se trata mais de ritmo + poesia em separado, mas rap: amálgama de ritmos, poética e sons de diferentes espécies orientados pelo ciclo rítmico. O canto-falado obedece à acentuação fornecida pela base rítmica e não pela acentuação exclusiva da fala. Na verdade é o pulso musical quem dita o tempo em que a palavra deve ser expressa. (SILVA, 1998, p.213-214).

A regularidade da extensão métrica evidencia-se na combinação com as bases musicais, ritmicamente repetitivas, a “batida”, segundo dizem os praticantes da cultura *hip hop*, combinando cadência militar na letra e na música. A epopeia é o “ritmo da repetição” e “algum tipo de metro comparativamente regular tende ao predomínio” (FRYE, 1973, p. 246). Numa afirmação essencialista sobre a regularidade métrica, “a simetria faz parte da essência da obra épica” (STAIGER, 1972, p. 76) e esta postura rítmica fixa ajuda a garantir a manutenção da identidade do poeta, inabalável diante das incontáveis e diferentes ocorrências vivenciadas.

Lembremos, para não deixar de indicar os elos entre os elementos do *hip hop* tomados como narrativas: entre as imagens, apenas as sequências tendem ao ritmicamente uniforme – e conforme veremos nos dois textos posteriores deste Eixo, também as bases musicais e a dança engendram circularidade por repetição rítmica.

Essas partes preliminares evidentemente não constituem o núcleo épico, a narração. Ela “deve dar conta da ação única e inteira, feita como começo, meio e fim, incluindo ações secundárias e episódios” (HANSEN, 2008, p. 47). A noção de ciclo que abre e fecha é marca histórica do épico desde Aristóteles. Ele o quer como ação “una e completa, qual organismo vivente” (1991, p. 35).

Entramos, assim, no principal aspecto das letras de *rap* retomando os tópicos privilegiados para a discussão das tessituras das narrativas do *hip hop*, trama e fábula, em geral plenamente realizadas nestes poemas épicos a serem cantados.

Conforme discutido no texto sobre grafites e pichações, trama é a reelaboração narrativa do acontecido, a fábula. Em geral elas não coincidem e podemos perceber a diferença entre a ocorrência originária e a maneira como o leitor ficou sabendo dela.

Porém, nas letras de *rap*, realistas, lineares e fortemente descritivas, a tendência a reconstituir fielmente os fatos, denunciando-os, aproxima fábula e trama. Para os autores, muitas vezes é como se não existisse tal distinção teórica.

Esmiuçando as relações entre as partes e o todo na poesia épica do *rap* posso sustentar tal indistinção de tessitura de maneira mais complexa. As letras de *rap* são composições nas quais a “causalidade dos acontecimentos” determina as relações internas, tipo narrativo tão habitual que às vezes confundimos a causalidade com a noção de intriga ou mesmo de narrativa propriamente dita por causa da “ênfase à ligação dos acontecimentos narrados” (TODOROV, 1971, p. 53).

Esses elos causais são organizados, sobretudo, temporalmente, e com tendência à linearidade nas letras de *rap*, similar à continuidade sonora das bases musicais, neste aspecto

diferentes da organização das imagens e da dança, ambas fundadas no espaço físico. De fato, “quase toda narrativa causal possui também uma ordem temporal” (p. 57).

Mesmo quando as letras de *rap* são compostas e cantadas por mais de um autor, tendem a manter o encadeamento causal e temporal, aspecto da montagem épica relativo à independência das partes no todo narrativo metricamente regular – aliás, quanto à regularidade, não se pode deixar de observar: no *rap* as rimas alternadas aparecem no final da última palavra de praticamente todos os longos versos.

A relação entre as partes e o todo é historicamente definidora da tessitura épica, ponto de vista defendido desde os primeiros teorizadores ocidentais da narrativa. Para Aristóteles, no poema épico “muitas ações contemporâneas podem ser apresentadas, ações que, sendo conexas com a principal, virão acrescer a majestade da poesia” (1991, p. 38). Essa seria a vantagem do épico em relação à tragédia pois “o engrandece e permite variar o interesse do ouvinte, enriquecendo a matéria com episódios diversos” (p. 35). Para Hegel, continuador de Aristóteles em diversos muitos de vista teóricos, o poema épico deve ser “totalidade plena de unidade” (2004, p. 127).

Aqui vale nova referência ao laureado grupo Racionais MCs e a uma de suas composições de maior sucesso, “Diário de um detento”, com a qual ganharam pela primeira vez, em 1998, o prêmio mais importante do concurso anual promovido pela extinta televisão especializada em música, a MTV ⁶. O *rap* escolhido pela audiência conta a vergonhosa história do assassinato de 111 presos pela polícia paulista na penitenciária do Carandiru em outubro de 1992. A narrativa épica de embate e morte começa no dia 01 de outubro, avança para o dia 02, quando ocorreu a rebelião, invasão do presídio e consequente massacre, e termina no dia 03. Episódica, mobilizando pouco mais de mil palavras, a letra é composta de diversas ocorrências, partes ou sequências narrativas com importâncias diferenciadas para o todo. A maior e mais detalhada sequência, em torno da qual as outras gravitam, é naturalmente a que trata da chacina (RACIONAIS, 1997).

Narrando linearmente e demarcando a passagem do tempo com dias e horas, este poema épico de forte tendência descritiva alterna impressões em primeira pessoa e fatos ocorridos em terceira. Na véspera do massacre são narrados episódios contextualizantes: o vigia da muralha, o dia chuvoso, a tentativa de fuga, o recado do narrador para o irmão, comentário sobre o tratamento dispensado aos estupradores na cadeia, os curiosos passageiros do metrô vistos da janela da cela, um preso se enforcou com o lençol, visitas trazem recados.

⁶ Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq15089828.htm>

O segundo dia, quando ocorrem as mortes, corresponde à passagem mais desenvolvida da letra. As impressões do narrador sobre a manhã de sol e as dificuldades para estabelecer a paz e a lealdade entre os presos é interrompida com a rebelião. O governador teria autorizado friamente, por telefone, a entrada dos policiais no Carandiru; lá dentro ocorrem incontáveis disparos de armas de fogo; sangue jorra e escorre pelas escadas; os cachorros da polícia comem pessoas; existem cadáveres por todo lado e, lembra o poema, talvez Hitler esteja sorrindo no inferno. Os policiais são chamados de Robocops, frios e insensíveis. E a conclusão do narrador épico é igualmente trágica, ninguém vai acreditar no seu depoimento, e já estamos no dia 03 de outubro, o tempo continuará passando e engolirá a tragédia.

Complexamente, a variedade de episódios possibilita ainda outro recurso épico, sustentar a ilusão de simultaneidade, de vários episódios ocorrendo ao mesmo tempo. Nesse caso, o todo, mais do que organizado, é orgânico: “um organismo é uma formação em que cada parte isolada é ao mesmo tempo fim e meio, portanto simultaneamente independente e funcional, valendo por si só e no contexto do todo.” (STAIGER, 1972, p. 101).

Para criarem tal sincronismo, os diversos episódios das letras de *rap* devem se relacionar de maneiras específicas, sobretudo como o encadeamento, sendo a alternância, que soma e intercala proposições, mais comum nas imagens de grafites e pichações.

Visando construir a trama, o processo mais comum da épica do *rap* consiste em as partes seguidamente, sem, no entanto, imbricá-las, como ocorre no encaixamento, obrigatoriamente relacional, mais complexo e menos comum, porém verificável, por exemplo, quando tomamos o disco todo como narrativa e as músicas como partes encaixadas – veremos que o encaixamento é mais decisivo e recorrente enquanto procedimento dos DJs e dos dançarinos.

O encadear também é recorrente na tessitura do *rap* porque as letras são poemas feitos para cantar com gana; daí as incontáveis alusões sinônimas a rimar como ato de atirar, apavorar, guerrear, enquadrar, dar porrada. A palavra épica do *rap* deve ser a arma a disparar tiros certos, de preferência sequenciais, como metralhadora giratória.

Ao passar de um encadeamento a outro, e são muitos nas letras de *rap*, surgem novos “motivos”. Combinados, eles constroem a temática. Segundo Tomachevski, do ponto de vista da ação que provocam, existem “motivos modificadores”, de caráter dinâmico e “centrais ou motores da fábula”.

Nesta perspectiva, a fábula aparece como o conjunto dos motivos em sua sucessão cronológica e de causa e efeito; a trama aparece como o conjunto destes mesmos motivos, mas na sucessão em que surge dentro da obra. No que concerne à fábula, pouco importa que o leitor tome conhecimento de um acontecimento nesta ou

naquela parte da obra e que este acontecimento lhe seja comunicado diretamente pelo autor, através do escrito de um personagem ou através de alusões marginais. Inversamente, só a apresentação dos motivos participa da trama. (1976, p. 174).

Em outra perspectiva, a da construção dos personagens, os motivos nos levam à primeira análise de textura, a heroica. Os personagens são “espécie de suportes vivos para os diferentes motivos” e caracterizá-los implica em reconhecer o “sistema de motivos que lhe está indissolivelmente ligado” (p. 193).

Antes de prosseguir, porém, este adendo necessário: neste Eixo Narrativas apenas tangenciarei a questão do autor e do narrador, igualmente heroicos; eles serão discutidos na última parte da tese, no Eixo Transcendental, e relacionados a todos os elementos do *hip hop* como pregadores de discurso fortemente religioso.

Continuando: se o personagem pode ser caracterizado pelos motivos a ele associados, quando se torna herói, recebe a “carga emocional mais viva e acentuada” (p. 195) e sua posição de destaque tende a ser percebida e perseguida com atenção pelo receptor, provocando sentimentos com os quais tende a se identificar.

Mas quem são esses personagens heroicos das letras de *rap*? Em geral estão envolvidos na luta diária pela sobrevivência; são legiões de batalhadores em cujas fileiras estão os trabalhadores braçais (crianças, jovens, adultos e idosos; homens e mulheres); são os ocupados em empregos informais, dos subalternos aos ilícitos, como domésticas, ambulantes, traficantes, ladrões, prostitutas; são as donas de casa e mães solteiras penando para criar os filhos em meio hostil; são os jovens estudiosos ou bons de bola buscando futuro melhor; são os presidiários resistentes.

Os personagens das letras de *rap* também são os mortos em circunstâncias heroicas, vítimas da pobreza, de doenças, de disputas criminosas, muitos tombados nos confrontos com a polícia, inocentes ou não. Numa afirmação globalizante, o personagem heroico do *rap* é o povo pobre brasileiro, e claro, em menor medida, mas constante, os integrantes do *hip hop*. Comentando as motivações dos personagens heroicos, Staiger é lapidar: “A razão é que a honra os obriga e o prazer da luta os atrai.” (1972, p. 105).

Há também o grupo todo especial de personagens para quem outros personagens e, sobretudo, os narradores dedicam muita atenção e cuidado, as mulheres, especialmente negras, retomando o histórico culto épico às damas dos cavaleiros medievais (HANSEN, 2008, p. 30). Nas anotações às músicas dos discos de *rap* selecionados para esta tese, indiquei como “vagabundo apaixonado” as ocasiões de desabrochar emotivo tornando a textura épica bastante amorosa. Essa postura elogiosa, subserviente, até mesmo prostrada diante da mulher,

baliza as recorrentes reprovações, muito justificadas, mas parciais, sobre o machismo das letras de *rap*, que ainda valorizam demais a figura materna, quem geralmente criou, literalmente, o narrador, autor ou personagem. As mães são, quase sempre, e sem exagero, endeusadas – lembram do protagonista de Dom Casmurro (ASSIS, 1994, p. 123) que gravou somente “uma santa” no túmulo da mãe? É nesse grau de devoção.

Esses personagens heroicos vivem num contexto de disparidades sociais expostas e expurgadas nas letras de *rap* até o ponto de positivarem a periferia, mesmo cheia de problemas. São narrativas do contraste e este “deve ser reconhecido como um método épico primoroso” (STAIGER, 1972, p. 103).

Eis um dos motivos para a postura expositiva das letras de *rap*: elas apontam, querem mostrar, escancarar a realidade contraditória que o poeta enxerga como histórica e dificilmente mutável, apesar da batalha ser justamente motivada pela tentativa de transformar esse estado de coisas para melhor. A palavra heroica do *rap* quer fazer ver, procura abrir os olhos do ouvinte, determina um ponto de observação a partir do qual os fatos são rimados: “na epopeia é muito mais necessária que na tragédia a energia ou a evidência com que as palavras põem as coisas representadas frente aos olhos intelectuais do juízo do leitor, que parece vê-las, não lê-las” (HANSEN, 2008, p. 77).

Porém, o uso das palavras, outro aspecto fundamental da textura heroica do *rap*, contraria bastante a tradição épica. Isso porque a predominância de expressões populares, especialmente gírias, subverte as prescrições de vocabulário enobrecido desde Aristóteles, para quem a “qualidade essencial” é a “clareza sem baixeza” (1991, p. 35). Hoje sabemos o quanto essa regra não passa de “preconceito linguístico” (BAGNO, 2007), mas a prevenção à vulgaridade não faz parte das preocupações dos autores das letras de *rap*; pelo contrário, eles usam e abusam do que está na boca do povo, evidenciando suas texturas agressivas, impositivas, heroicas enfim.

Nesse caldo vocabular popular não faltam, por exemplo, onomatopeias vivificadoras das expressões, e incontáveis aumentativos, como os impactantes termos terminados em “ão”: ladrão, irmão, canhão, função, missão, firmão, camburão, patrão, busão, vacilão, cuzão, oitão (revólver calibre 38), entre outras. Igualmente relevantes, poderiam ser listados, vocábulos sonoramente ligados à ideia de morte como fúnebre, luto, túmulo, tumba (BOSI, 2000, p. 60).

Essas sonoridades, praticamente desvalorizadas nas palavras grafitadas e pichadas, nas letras de *rap* são fundamentais para a textura, pois o som é significativo e significativo. Na dança não há pronúncia e, entre os DJs, diversos efeitos, como veremos,

alteram a fala gravada originalmente nos discos: estendem, encurtam, aceleram, retardam, cortam, repetem expressões.

Historicamente, a matéria épica deve ser poetizada em “estilo magnífico” usando “palavras peregrinas, distantes dos usos populares, brilhantes e veementes” (HANSEN, 2008, p. 79); nas letras de *rap*, os assuntos são os do povão, e as expressões, idem. Essa opção afasta da tradição literária, mas, por outro lado, aproxima do público visado pelo *rap*, justamente porque reforça o elo com o contexto preferencial dos marginalizados. A identificação do poeta épico com seu meio é fundamental.

Hegel descreve a “conexão estreita entre o poeta e sua matéria” prescrevendo ao autor “autenticamente épico” permanecer “inteiramente familiar em seu mundo, tanto no que se refere às potências, às paixões e fins universais, que se mostram eficazes no interior dos indivíduos, quanto no que se refere a todos os lados exteriores da autonomia do criar.” (2004, p. 95). Staiger reverbera a mesma noção ao comentar a historicidade da epopeia:

O poeta aqui não fica sozinho. Ele está num círculo de ouvintes e lhes conta suas histórias. Assim como ele imagina o acontecimento, assim também apresenta-o a seu público. E quando prossegue em seu caminho e suas histórias se espalham pela terra, seu público multiplica-se tornando-se todo um povo. (1972, p. 111).

Estamos no campo das identificações, portanto da identidade, e como estou privilegiando predominâncias, o negro sobressai entre a população da periferia. Do ponto de vista da textura, numa metáfora visual, o *rap* é preto, expressão mais valorizada do que negro – ambas com duas sílabas, vogais iguais e praticamente na mesma posição, a primeira ascende agressivamente por conta do “r” no meio da primeira sílaba, disparo sonoro forte, digamos assim.

A trajetória da população afrodescendente confere enorme historicidade às letras de *rap*, assim cumprindo outro quesito épico, tomar fatos históricos como matéria poética. Os poemas a serem cantados sobre base musical exalam negritude (assim como os DJs o fazem com a música), a diáspora negra (especialmente americana), as agruras (escavidão, marginalidade), mas também qualidades como a riquíssima herança cultural (música, religião, culinária, oralidade).

O poeta épico acentua a negritude principalmente porque, fixado em seu contexto, observa os eventos passageiros ou não e, especialmente, seus retornos. Ele pergunta e responde sempre de onde vêm os acontecimentos, para onde vão, e deste fluxo seleciona qual ocorrência servirá de matéria para o poema épico, ou para a letra de *rap*. O *rapper* é um

observador atento a mostrar incessantemente as ocorrências aos circunstantes, com os quais se identifica pelo sofrimento comum.

Trata-se da **manutenção do sentimento de comunidade, fortíssimo no rap** – os poetas e personagens são tratados, preferencialmente, como guerreiros lutando para sobreviver. São iguais, cúmplices, “manos”. Desde os gregos, o herói épico participa de alguma comunidade de fratrias, soldados, camaradas “unidos no ‘companheirismo’, caracterizado pela amizade e solidariedade de iguais rudemente corteses a que não faltam, várias vezes, as cores do amor de que Aquiles e Pátroclo fornecem o modelo” (HANSEN, 2008, p. 39).

Por causa do extremo machismo no *hip hop* dominado por homens, provavelmente muitos *rappers* desgostem da explicitação da fraternidade masculina, mas não se trata de homossexualidade. Acontece o seguinte: na guerra, os laços entre os soldados se tornam fortíssimos e são, sobretudo, vínculos emotivos. Eles estão, ao mesmo tempo, resguardando a vida uns dos outros e lutando pelo seu povo. A aproximação entre guerreiros sequer tangencia a sexualidade, é amizade profunda, do tipo que faz chorar copiosamente pela perda do companheiro na luta. O sentimento pode ser tão intenso a ponto de nos leva de volta à guerra, mal passados os trâmites fúnebres.

Por outro lado, se o sentimento íntimo impulsiona as ações do herói, ele tende a submetê-los à exterioridade: não os transforma em matéria poética principal de tipo lírico, prefere narrar o mundo à sua volta. Ele

Dirige a vista de preferência para fora – porque também aqui há um mundo exterior como há um interior – e observa o que se apresenta a seus olhos como bens incalculáveis da vida: armas, guerreiros, movimentos de batalhas, terras e homens maravilhosos, o mar, a praia, animais e plantas, mobiliário e criações de arte. Já a simples enunciação dos seus nomes e o dizer ‘assim são as coisas’, causam-lhe prazer. (STAIGER, 1972, p. 85-86).

Nomear o mundo: as letras de *rap* estão cheias de expressões resignificando a periferia. É como se eles estivessem redescobrimo e reconstruindo o contexto, filtrando as ocorrências e narrando com olhar épico. Para autores como Hegel, as nações em formação, sem a rigidez burocrática dos Estados constituídos, muitas vezes envolvidas em guerras nacionais, são o campo ideal para a narrativa épica.

Se pensarmos nas regiões desprivilegiadas do Brasil e do mundo, especialmente no entorno das grandes cidades, existem nações a serem constituídas. Algumas periferias, como a paulistana, são maiores que muitos países.

Nesses locais o Estado é ausente e sua presença, em geral, é bélica, com a polícia; o entorno físico e emocional está sempre em construção, desde as casas inacabadas à carência de aparelhos do poder público e afeto familiar. Não é exagero afirmar, portanto, que a poesia épica do *rap* nasce num contexto de nação inacabada.

Antes de encerrar este texto (não definitivamente), e assim como fiz no anterior (também não definitivamente), retomo a demanda dos gêneros. Anteriormente mencionei a distinção de Rosenfeld quanto à acepção “adjetiva”, ou estilística dos modelos literários. Agora invoco o sentido “substantivo”, ou estrutural dos gêneros, via pela qual procurei aproximar as letras de *rap* da tessitura poética épica e da textura heroica, neste sentido menos complexa que a abordagem das imagens, cuja comparação exigiu referências diversas. Aqui, **“A Épica” é mais próxima do rap**, em boa medida porque lidei com teorias e produções historicamente feitas uma para a outra.

A remissão a Rosenfeld também convém para indicar aspecto fundamental da abordagem do todo cultural chamado *hip hop*, na última parte desta tese, no Eixo Transcendental. Trata-se da atuação dos autores e narradores, conforme venho reiterando. Na poesia épica, a distinção entre as duas entidades é mais decisiva para compreensão da tessitura e do que para a textura lírica dos grafites e pichações.

Isso porque mesmo inegavelmente emotivos, os letristas de *rap* estão voltados para a realidade exterior no sentido de tornar mais explícita a relação entre quem poetiza epicamente e o mundo, porque necessariamente aumenta, em graus variados, a proximidade entre narradores, autores e situações narradas. Comentando a parte do poema épico chamada de narração, conforme explicado e discutido anteriormente, Rosenfeld escreve:

É sobretudo fundamental na narração o desdobramento em sujeito (narrador) e objeto (mundo narrado). O narrador, ademais, já conhece o futuro dos personagens (pois toda a estória já decorreu) e tem por isso um *horizonte mais vasto* que estes; há, geralmente, dois horizontes: o dos personagens, menor, e o do narrador, maior. Isso não ocorre no poema lírico em que existe só o horizonte do Eu lírico que se exprime. Mesmo na narração em que o narrador conta uma estória acontecida a ele mesmo, o eu que narra tem horizonte maior do que o eu narrado e ainda envolvido nos eventos, visto já conhecer o desfecho do caso. (2004, p. 25).

Vamos agora à dança da cultura *hip hop*, narrativa corporal tendente ao dramático.

2.3. *Break*, performático e apolíneo

O estilo de dança ligado ao *hip hop* mais praticado em São Paulo, capital, o *breaking*, ou popularmente *break*, vulgarizado ainda por diversas outras denominações como “dança de rua” ou, pior, “dança que imita o robzinho”, **é aproximável ao dramático em vários aspectos e começo apontando dois decisivos para a tessitura, a complexa atuação do personagem também narrador, característica histórica distintiva do gênero de encenação, assim como a realização plena somente diante do público, no caso da dança dispensando o palco tradicional**, também dispensável em muitos espetáculos cênicos, sendo muito maior o diálogo com a plateia nas batalhas de *break*.

Mas devo, de saída, admitir: não é tão simples, nem pacífico, afirmar a inexistência do narrador habitual no teatro evidenciando-se como condutor da história e que o palco é somente a caixa estável com três paredes, a quarta imaginária, entre atores e público. São múltiplas as utilizações do palco, assim como podem variar as possibilidades e funções de personagens e narrador no gênero dramático.

No *Auto da compadecida* (2009), de Ariano Suassuna, por exemplo, o personagem representado pelo Palhaço atua decisivamente como narrador: apresenta a peça, comenta passagens e volta no final para encerrar o espetáculo. Sua atuação em duplo sentido, em cena e explicitado como condutor da narrativa, destoa, portanto, da generalização corrente e em geral válida sobre o desaparecimento do narrador.

O personagem-narrador não pode ser confundido nem com personagens tradicionais, nem com narradores comuns, em primeira ou em terceira pessoa. Discutirei a atuação dos narradores do *hip hop* no último Eixo desta tese, mas aqui não posso deixar de posicionar minimamente a questão outra vez, sob pena de incompreensão das relações possíveis entre o *break* e o gênero dramático.

Mantidas ou não as mesmas relações entre personagens e narrador no texto da peça e no palco, em geral “estão todas no mesmo nível” (TODOROV, 1971, p. 46). Tende a desaparecer a distinção clara entre as duas instâncias, praticamente impossibilitando diferenciar quem conduz e quem é conduzido, não porque ambos estejam simplesmente somados, mas porque, segundo Todorov, criam esta terceira situação: “o relato do narrador se distingue da simples fala relatada pelo fato de que o narrador toma consciência dele, assume-lhe a responsabilidade” (p. 47). Na dança do *hip hop* não há falas, mas o condutor da narrativa do *break* continua não somente refletindo a consciência de algum personagem, “ele é essa mesma consciência” (p. 46).

Consciência, inclusive, pouco alterável: apesar dos inúmeros movimentos, mudanças de posição e atitude, embalado por trilhas sonoras ao gosto do DJ, o caráter de quem dança em geral “permanece o mesmo no decorrer da fábula” (TOMACHEVSKI, 1976, p. 194) e quando parece mudar, o estilo está sendo modificado para reforçar a autoria. A afirmação da personalidade do dançarino ou da dançarina ocorre, sobretudo, na exibição e disputa baseadas em técnicas estabelecidas culturalmente, com estilo pessoal impresso lapidado ora no centro da roda, como protagonista, ora como espectador, verdadeiro antagonista que observa os adversários para superá-los.

Se no dramático a relação personagem-narrador varia da explicitação de um deles ou de ambos até o intercâmbio capaz de amalgamá-los. As possibilidades do palco também variam e ele pode ter, por exemplo, dois planos diferenciados pela altura para criar tempo e espaço duplos. A peça *A moratória*, de Jorge Andrade (2002), prevê, do lado direito e em primeiro plano, sala modesta, elevada cerca de 40 centímetros em relação ao lado esquerdo, metade que está em segundo plano e representa tradicional fazenda de café. Nela, a ação ocorre no ano de 1929, de crise econômica mundial, e do outro lado, na sala, uns três anos depois.

A onipresença do palco tende a ser erroneamente indiscutível porque facilita a almejada unidade de espaço e tempo dramáticos, onde decorrem as ações. Com liberdade de palco, como na rua, essas relações fundamentais são alteradas. Sobre a noção ampliada de palco, Staiger, espiritualmente, afirma: “Já o primeiro homem que subiu a uma pedra, ou a uma elevação para falar a algumas pessoas e mostrar-lhes que estava adiante ou mais avançado que eles, preparava o palco” (1972, p. 127). Segundo ele, talvez o palco seja uma decorrência do dramático, e não o contrário, daí penso ser mais específico para o *break* considerar o local onde ele ocorre, sobretudo as rodas de batalhas de dança, como “espacio artístico de la escena” (LOTMAN, 2000, p. 63).

Os dançarinos e dançarinas até se apresentam em palcos tradicionais, mas suas necessidades fundamentais para tecerem a encenação são outras, a principal é o chão liso, que pode ser de mármore ou de pedras afins, cimento queimado, madeira e, especialmente, do indefectível “decorflex”, resistente lona quadriculada em preto e branco usada em pisos de casas e escritórios. Encontrável também nas pistas de dança, não custa caro um pedaço de dimensões suficientes para dançar – assim o palco pode ser levado enrolado debaixo do braço, montado a qualquer momento, onde for possível.

A necessidade de encontrar um lugar ideal para dançar explica os históricos embates entre polícia e praticantes de *break* no centro de São Paulo, no início da década de 1980,

quando a cultura *hip hop* começava a, literalmente, dar os primeiros passos por aqui. As tentativas e proibições ocorriam em locais de piso favorável à dança, como a esquina das ruas 24 de Maio e Dom José de Barros, numa “calçada formada por placas de uma pedra escorregadia, bastante apropriada para deslizar os pés e girar no chão” (YOSHINAGA, 2014, p. 185). Ali costumava se apresentar, entre outros, o grupo Funk & Cia, capitaneado por Nelson Triunfo, dançarino dos mais representativos e ainda atuante.

Mas o palco ou o que o valha servem a outro propósito tão importante quanto ambientar a encenação: através dele também são tecidas as relações entre personagens e público. O espaço cênico é um espaço dialógico (FRYE, 1973, p. 264, LOTMAN, 2000, p. 65). No *break*, complexamente dialógico.

Por princípio, entre palco e plateia deve haver fluidez, reciprocidade, trocas; nas disputas das rodas de *break*, tal tessitura dialógica é potencializada porque personagens e público se alternam e se confundem no processo de distinção heroica dos dançarinos disputantes.

Em geral, as “batalhas” reúnem dançarinos e dançarinas (em menor quantidade, mas sempre presentes), que entram e saem da roda, por horas até, conforme demonstram os registros etnográficos filmados desta tese. E mais: nem todos participam da disputa, alguns permanecem expectadores ativos da contenda, fundamentais para o conjunto da encenação.

Do ponto de vista do diálogo alternante entre protagonistas, antagonistas e plateia, e da consequente alternância de seus pontos de vista, na batalha de *break* temos sucessivamente um protagonista no meio da roda, personagem de si mesmo narrando corporalmente, que sai do centro, mas não de cena, para se juntar ao coro de antagonistas, dentre os quais logo alguém será protagonista por alguns instantes, enquanto a roda permanece composta de avaliadores e rivais bastante interessados no desenrolar da narrativa alheia.

Enquanto o protagonista narra sua história no centro da roda, batalhando em apresentação solo, seus oponentes misturados à plateia participativa desempenham o específico papel de também narrar ao fazer coro com e para as apresentações. No quente da batalha, estão todos “afetos a”, conforme concepção humanizada e dialética de diálogo social (MEDINA, 2008).

Na situação de disputa, a relação desafiadora dos corpos visa engendrar reações, sobretudo, nos oponentes; na vez deles, tentarão fazer melhor, mais rápido, com mais força e destreza: “el comunicado influye en el destinatário, transformando la fisionomia del mismo.” (LOTMAN, 1996, p. 110).

Se os contendores das rodas de *break* são dialogantes em embate, nem sempre têm a finalidade de consagrar o campeão, apesar da tessitura desta narrativa corporal ser embalada pela disputa. As batalhas em geral terminam depois de horas, têm finalidade competitiva, mas não são necessariamente finalística no sentido de sempre erigir um herói maior, a não ser em campeonatos.

As noções de melhor ou pior resultam da comparação entre as apresentações e dependem muito das reações do público que dança junto, grita, aplaude, vaia. A plateia é o termômetro comparativo e a função da comparação “não é a de fazer sobressair as semelhanças, mas, antes, a de afirmar a própria possibilidade de um relacionamento entre eventos que pertencem a séries diferentes, a de permitir a ordenação do universo.” (TODOROV, 1980, p. 256). Lembremos, a propósito, da já citada noção de narrativa organizando o caos em cosmos (MEDINA, 1999, p. 24) e do quanto o aspecto organizacional é importante para a filosofia complexa.

Considerando os rebatimentos dessas teorizações na disposição das partes na dança *break*, enveredamos pela organização das mesmas no todo dramático. Em campeonatos oficiais ou rodas informais, em geral quem batalha executa no mínimo esta sequência triádica: primeiro entra no círculo dançando em pé e demarcando seu espaço na roda também com os braços (*top rock*); daí faz movimentos no chão, a maioria exigindo extremo esforço físico (*footwork*); depois o protagonista conclui sua performance com o chamado *freeze*, paralisando algum gesto: ficar de pernas para o ar sustentado por um braço é corriqueiro, com muitas variações autorais para a mesma posição geral, claro. (CARDOSO, RIBEIRO, 2011, p. 34).

Esses três movimentos obrigatórios naturalmente variam e devem variar evidenciando a autoria de cada disputante; quanto mais tendem ao autoral, mais valorizados. São os três atos do *break*, estrutura imposta a quem queira executar a dança do *hip hop* em seus fundamentos.

Vejamos fotografias que representam a sequência de cada apresentação de *break*: começa em pé, vai ao chão, onde movimentos de força são realizados, e termina no congelamento de algum gesto. Evidentemente, as imagens filmadas dessas mesmas batalhas oferecem muito melhores possibilidades de compreensão, então remeto também aos anexos eletrônicos.

Entrada na roda, primeiro ato, momento solene do *b. boy*.

Batalha na Casa do Hip Hop, em Diadema: protagonistas no centro da roda.

***B. boy* se apresenta mal disfarçando o sorriso, depois se solta: irônica abertura mímica.**

“Em cima” é a expressão abrigileirada para o início: pés versáteis são muito exigidos.

Momento difícil de amadores captarem, mas eis a descida ao chão do *b. boy*.

No chão são executados os movimentos de força, ou *power moves*.

Os giros estão entre os principais fundamentos da dança do b. boy.

É mais raro presenciar o giro apoiado na palma de uma só mão; alguns usam o ombro.

Correção, clareza e força em perfeição: o apolíneo.

O giro de cabeça é difícilíssimo; presenciei *b. boys* tentando o movimento a tarde inteira.

Com proteção para cabeça (tecidos e até capacetes), o giro é mais rápido e duradouro.

Acima e abaixo, dois momentos de congelamento dos movimentos, ou *freezes*.

Dentro ou fora da roda, *b. boys* são protagonistas, antagonistas e narradores.

Os papéis do espetáculo são cambiantes: a plateia pode virar oponente.

Atitude é entrar na roda encarando o protagonista anterior.

O número de partes é debate perene na teoria dos gêneros. Não é o caso de fazer o recenseamento histórico dos partidários da estrutura de encenação triádica, mas entre autores com os quais venho dialogando, o *break* se aproxima da perspectiva de Hegel quanto às partes do todo dramático. Usando termos bastante adequados às batalhas de dança, para o filósofo alemão três partes são indispensáveis:

Em termos *numéricos*, cada drama, de acordo com o que é mais adequado à coisa, tem *três* destes atos, dos quais o *primeiro* ato expõe [*exponiert*] o surgimento da colisão, que a seguir no *segundo* ato se apresenta vivamente como embate recíproco de interesses, como diferença, luta e intriga, até que então, no *terceiro* ato, conduzida ao topo da contradição, ela, por fim, necessariamente se soluciona. (2004, p. 211).

Apesar dessa semelhança para com a tessitura das partes do *break*, quanto mais contemporânea a produção cênica, menos são consideradas prescrições nesse sentido. Elas podem soar estéreis.

Importa o seguinte: independente do número de partes, as marcas de começo, meio e, sobretudo, fim, permanecem fundamentais – **no primeiro texto deste Eixo, afirmei que linearidades não são sempre identificáveis nas imagens; no texto anterior, sobre letras de rap, apontei os inícios extremamente demarcados; e assim como no gênero dramático, no break, o final coroa a narrativa, daí ser valorizado pelo congelamento do movimento, o freeze.**

A passagem do dançar em pé para o chão, quando ocorre o momento central da performance de *break*, e desta até o final da apresentação, assim como a alternância dos movimentos em cada uma das partes, é sinalizada pelo que na tragédia clássica Aristóteles chamava de “nó”, aquele ponto da sequência a partir do qual “se dá o passo” para a boa ou má fortuna (1991, p. 48). Não é mera coincidência: no *break* há até nomes específicos para o mesmo conceito de transição: a descida do dançarino ao chão é *drop* (cair, soltar) ou *down* (descer, baixar).

Apesar das batalhas se estenderem por horas, cada apresentação, ou cada entrada na roda, dura pouco. A compactação, um dos mais importantes recursos de tessitura dramática, no *break* também é decisiva e estruturante, relacionável sobretudo ao ciclo de desgaste e recuperação física de quem dança. Assim, “leva-se a funcionalidade das partes às últimas consequências” (STAIGER, 1972, p. 137).

Diferente da narrativa em prosa, distendida, e em sentido similar à poesia, compactada, no dramático nada deve ser acessório, todos os constituintes são indispensáveis

enquanto parte e parte do todo. A regra econômica é aplicada especialmente porque tudo deve encaminhar o final da apresentação; episódios ou passagens retardatárias são prejudiciais:

Convém restringir o tempo, economizar espaço e escolher um momento expressivo da longa história, um momento pouco antes do final, e daí desse ponto reduzir a extensão a uma unidade sensivelmente palpável, para que ao invés de partes, grupos coesos, ao invés de passagens isoladas, o sentido global fique claro, e nada do que o espectador deve fixar se perca (...). A exposição terá que ser justificável, isto é, deverá já estar envolvida na ação principal. Nenhum retardamento da ação é permitido. Episódios são considerados prejudiciais. (...) O objetivo da história está no fim, e, assim sendo, cada parte terá que ser examinada exclusivamente em função do todo que no fim virá a se revelar. Num drama mais ou menos puro, os atos isolados também não são independentes. (1972, p. 135).

Esse princípio de seleção previsto e positivado desde Aristóteles elogia a escolha de episódios significativos como procedimento ideal para tecer a tragédia, novamente a problemática filosófica do todo e das partes que, conforme a teoria narrativa aqui mobilizada, desemboca na discussão entre trama e fábula. Trama é a reorganização artística de um ou vários fatos, reais ou não, as fábulas. Na tessitura da trama do dançarino de *break* ele elabora a narrativa tendo a música como incitadora indispensável, como fundamental fábula. Conforme gíria recorrente, dançam “em cima da batida musical”. Significa que realizam movimentos acompanhando as alterações rítmicas significativas, a cada toque do bumbo, por exemplo, daí serem chamados de *b. boys* e *b. girls* - a letra “b” abreviada é de *break*, quebra musical.

A música é precisamente a base a partir da qual quem dança seleciona impulsos rítmicos e elabora a tessitura dramática do *break*, construindo tramas corporais intrincadas, compactas, passando fluida e rapidamente de uma ação a outra numa “extensão bem apreensível pela memória”, sendo a conexão entre os atos “tal que, uma vez suprimido ou deslocado um deles, também se confunda ou mude a ordem do todo” (p. 45).

Mais especificamente: a música posta para tocar pelo DJ funciona como a fábula do *break* porque quem dança, apesar de em geral não poder se desvencilhar sobretudo da estrutura rítmica musical, pode optar por tecer a trama alternando movimentos de acordo com as notas graves ou agudas, pode acompanhar a velocidade da bateria girando de costas no chão ou reelaborar mimicamente certas texturas musicais; são inesgotáveis possibilidades de autoria a partir dos estímulos sonoros ou “motivos modificadores” da narrativa corporal, que são “centrais ou motores da fábula” (TOMACHEVSKI, 1976, p. 177). Trata-se, no *break*, da chamada “motivação composicional”, que “consiste na economia e utilidade dos motivos” (p. 184).

Evidentemente, ocorrências e referências além da música também são fábulas a render tramas a quem dança *break*. Assim é possível identificar movimentos robóticos, de capoeira e outras artes marciais, gestos realistas como metralhadora atirando, reelaborações da vida cotidiana. Lotman chama a “torrente” da vida de “não-discreta”, da qual recortamos partes “discretas” para a trama:

Entre el torrente no discreto de la vida y la distinción de momentos “detenidos” discretos – lo que es característico de las artes plásticas –, el teatro ocupa una posición intermedia. Por una parte, se distingue del cuadro y se aproxima a la vida por el carácter ininterrumpido y el movimiento; por otra, se distingue de la vida y se acerca al cuadro por la división del torrente de la acción en segmentos, cada uno de los cuales en cada momento particular tiende a estar composicionalmente organizado dentro de todo corte sincrónico de la acción: en vez del torrente ininterrumpido de la realidad extraartística, tenemos como una serie de cuadros separados, inmanentemente organizados, con transiciones instantáneas de una solución pictórica a otra. (LOTMAN, 2000c, p. 92).

No *break*, dançar é narrativamente ação fundamental porque movimenta a trama. Sem cenários nem diálogos orais, resta agir. Não poderia ser diferente, quem dança segue o ritmo da música ininterrupta e fortemente rítmica, não há outra solução de continuidade senão, segundo o dito popular, “dançar conforme a música”, ou realizar um movimento após o outro, rapidamente – assim como na maioria das produções dramáticas, continua não havendo a possibilidade de simultaneidade das ações, elas obrigatoriamente serão apresentadas em sequência, promovendo o encadeamento das partes (TODOROV, 1971, p. 75).

O ritmo musical motiva a dança no espaço físico específico, ou seja, a musicalidade incita e o espaço possibilita. Obviamente a dança tem ritmo, mas quanto ao *break*, a tessitura rítmica é potencializada o pela grande força e velocidade na execução dos movimentos. Por isso a compreensão do ritmo, neste caso, deve estar ligada a uma “apreensão particular dos processos motores”, sendo uma “apresentação convencional que nada tem a ver com a alternância natural dos movimentos astronômicos, biológicos, mecânicos, etc. O ritmo é um movimento apresentado de maneira particular” (BRIK, 1976, p. 132). Para o mesmo autor, “a coreografia torna particularmente clara essa ligação do impulso rítmico com o resultado concreto” (p. 133).

Corpos dançantes tecem ritmicamente a narrativa do *break*, eis a última similaridade com o dramático antes de passar à tessitura. A batalha de dança é tensa, promove as fundamentais colisões de caracteres discutidas por Hegel, “bem como a dissolução necessária de uma tal luta” (2004, p. 264). São disputas de corpos personalistas e as narrativas que tecem evoluem em combate.

O material propriamente sensível da poesia dramática, como já vimos, não é a voz humana e a palavra falada, e sim todo o homem, que não apenas exterioriza

sentimentos, representações e pensamentos, e sim, entretido em uma ação concreta, segundo sua existência total, faz efeito sobre representações, propósitos, o atuar e o comportamento de outros e experimenta efeitos contrários semelhantes ou se impõe contra eles. (p. 224).

A força motriz da tensão própria às batalhas de *break* é a música (“tensa”, “pesada”, “pegada”, “nervosa” e outros qualificativos) a transmitir impulsos cujo ritmo marcante em alto volume atinge fisicamente quem está por perto. Essa tensão mais sentida por quem batalha tem textura festiva: a roda de *break* celebra, a alegria da música e a agitação positiva da dança predominam, sobretudo em encontros informais, como a Jam Olido, realizada todo primeiro domingo do mês no centro de São Paulo.

Organizada pelo DJ e dançarino Frank Ejara, fundador da internacionalmente laureada companhia de dança Discípulos do Ritmo, o evento reúne batalhadores e entusiastas da capital e de locais distantes de São Paulo, como o mineiro Tales Santos de Almeida, vindo da minúscula cidade de Visconde de Mauá, entrevistado em 03 de agosto de 2014. Apelidado de Chorão Style, 18 anos, ele tinha acabado de mudar para São Paulo perseguindo a vocação para a dança. Morando com o tio no centro, era sua primeira vez na Jam Olido. Sua declaração sobre a referida textura festiva narrada corporalmente é a seguinte:

- Eu quero mostrar aquilo que eu estou sentindo, e quando eu danço eu sempre sinto muita felicidade, tal, muita alegria, e eu quero mostrar pras pessoas que o *hip hop* não é marginal, essas coisas, entendeu? Quando eu estou dançando eu quero me expressar, passar pra elas positividade, que a pessoa gosta, que ela vê que é uma cultura boa, que ela vê que eu estou fazendo algo de bom, entendeu? Não que ela pense que eu sou um marginal, algo assim.

Nesse sentido, **apesar da semelhança de tessitura valorizar o final da encenação no dramático e no *break*, a textura da dança não é trágica – o encerramento é apoteótico e não incita a catarse emotiva provocada pelo impacto da devastadora surpresa revelada, em geral triste na tragédia e também no *rap*:** “A catástrofe é uma ação perniciosa e dolorosa, como o são as mortes em cena, as dores veementes, os ferimentos e mais casos semelhantes” (ARISTÓTELES, 1991, p. 53).

A expressão “o maravilhoso tem lugar primacial” (p. 62), com a qual o mesmo Aristóteles apontou um dos recursos de arrebatamento da tragédia, é também ingrediente da textura positiva do *break*. O efeito artístico extasiante é longamente teorizado como “sublime” por outro autor clássico, Longino, para quem “o sublime é o ponto mais alto e a excelência, por assim dizer, do discurso” (2012, p. 71).

Ele rejeita a possibilidade do indivíduo ter qualidades inatas para arrebatar; nega, portanto, o dom, neste ponto sem dúvida divergindo da crença não só de dançarinos, mas do

hip hop inteiro, quanto aos dotes dados por Deus. Porém, apesar e além das divergências de princípios, tanto o longínquo Longino quanto os dançarinos de *break* acreditam na transmissão de conhecimento, aprendizado e exaustiva dedicação como caminhos para atingir o sublime. Isso quem dá é o homem a si próprio, com ou sem dom divino, que ajuda bastante. No *break*, precisa se dedicar para dominar a técnica e transcender os movimentos básicos da tríade cênica.

Conforme comentador da obra de Longino, “a estrutura da linguagem não era apenas o meio, mas a condição, o fator criativo que instaura o sublime”, sendo a relação entre sentimento e expressão “um dos fundamentos da realidade artística, isto é, a íntima fusão entre a natureza e a arte” (BRANDÃO, 2012, p. 16).

Longino também compartilha do imperativo econômico da escolha das partes essenciais” na organização da narrativa, reunindo as mesmas numa composição de “corpo único” (p. 81). Exageros, afetações e rebuscamentos são repudiados como “emoção deslocada e vazia” (p. 74) e entre as cinco fontes do sublime, a segunda é a “emoção veementemente inspirada” (p. 77). **Tudo isso para arrebatrar, não persuadir, como no rap; o sublime resulta de impacto cênico, como na exibição grandiloquente de grafites e pichações, não de envolvimento narrativo ao modo do romance ou do poema épico:**

Não é a persuasão, mas a arrebatamento, que os lances geniais conduzem os ouvintes; inevitavelmente, o admirável, com seu impacto, supera sempre o que visa a persuadir e agradar; o persuasivo, ordinariamente, depende de nós, ao passo que aqueles lances carregam um poder, uma força irresistível e subjugam inteiramente o ouvinte. A habilidade da invenção, a ordenação da matéria e sua distribuição, nós a custo as vemos emergir, não de um, nem de dois passos, mas do total da textura do discurso, enquanto o sublime, surgido no momento certo, tudo dispersa como um raio e manifesta, inteira, de um jato, a força do orador. (LONGINO, 2012, p. 72).

O sublime celebrativo está ancestralmente relacionado ao ritual, ainda mais ao ritual circular das rodas de dança, componente mítico da textura do break. O próprio gênero dramático “tem uma relação particularmente íntima com o ritual” e a tragédia com o sacrifício (FRYE, 1973, p. 245).

O *break* ritualiza o mito porque reelabora representações sociais, narra coletivamente, e tais analogias são mais perceptíveis “**não no drama de audiência educada e do teatro estável**” (p. 109), mas na encenação ingênua, na peça popular, de pantomimas e títeres, no cômico, no cinema comercial e até na revista teatral.

A ritualização direta e intensa com a plateia constituiu espaço cenográfico tendente ao mítico (COHEN, 2011, p. 128) porque o público não é mero espectador, conforme apontei quanto à dinâmica da tessitura, e do ponto de vista da textura, a dialógica dialética entre palco

e plateia, dinâmica e flexível, amalgama pares e díspares na celebração coletiva, preferencialmente realizada em espaços livres como praças, calçadas e ruas.

A propósito, veja o que diz Marcelinho Back Spin sobre comunhão social mítica. Experimentado, 48 anos de idade e mais de três décadas de envolvimento com a dança, Marcelinho começou participando das primeiras aglomerações de dançarinos no centro de São Paulo, como na emblemática estação São Bento do metrô, onde ele concedeu entrevista para esta tese e, entre outras ponderações, disse o seguinte:

- A dança ela traz essa alegria, ela traz essa confraternização. Por exemplo, nos Estados Unidos, o que uniu ali as comunidades negra, hispânica, foi a dança, foi o *b. boy*. Foi o momento de unir porto-riquenhos, espanhóis, italianos, os negros, todo mundo naquela metrópole. Mas por causa de quê? O que movia eles a estar juntos? A dança, o *hip hop*, a disputa.

Nas rodas de *break* e similares, como a capoeira, ocorrem danças que são lutas de poder e contra poder. Se os rituais míticos agradam ou desafiam forças supremas, nas batalhas de dança, um pouco mais mundanas, quem protagoniza também antagoniza, ritualizando o embate entre vencedores e vencidos na reelaboração de duas táticas de sobrevivência de subalternizados sublevados, evitar o choque direto dos corpos e ocupar os espaços vazios. São condutas geradoras de ironia, vide os inúmeros momentos nos quais ela é diretamente expressada, por exemplo nas recorrentes gesticulações desabonadoras do oponente.

Nesse ritual a figura central é o dançarino, em geral homem, talvez não por acaso ou não só pela tendência machista da sociedade, mas porque o herói do *break* é essencialmente masculino, de textura apolínea, aspecto dominante da “performance”, expressão usada anteriormente, agora especificada como ritualização do momento presente, procurando diferenciar quem dança do ator tradicional (os *itálicos* não são meus):

Talvez a marca mais forte que vá caracterizar, na atuação, o *performer*, como alguém distinto do ator-intérprete é essa capacidade de *condução* do espetáculo-ritual, valorizando a *live art*, a arte que está acontecendo ao vivo, no instante presente.

Se no dia-a-dia os nossos pensamentos fazem com que geralmente estejamos “voando” no passado ou no futuro (recordando situações ou programando outras), o palco acaba sendo um momento onde isso não pode acontecer (e quem atua sabe disso). Você está com a plateia à sua frente – que o trás para o momento – e tem que estar absolutamente concentrado no que está fazendo. O que distingue o performer do ator-intérprete é que essa sua presença, pelo que já comentamos, será muito mais como pessoa do que como personagem. (COHEN, 2011, p. 109).

A proeminência da personalidade autoral do ator, ao contrário da situação histórica de apagamento, está relacionada a certos movimentos epistemológicos contemporâneos

questionadores da paradigmática relação entre personagem e narrador, materializado em autores como Brecht, profundo revolucionário do drama teorizado e defendido por Aristóteles, em oposição ao qual estabeleceu diversas bases de sua produção dramática épica.

Brecht está alinhado a tendências verificáveis desde a antiguidade clássica, dentre as quais a aumentada responsabilidade narrativa do personagem e o diálogo falado cada vez menos constitutivo (ROSENFELD, 2004, p. 161, 173), perspectiva útil à compreensão da textura heroica de quem dança porque também no *break* o personagem assume a narração sem falar.

Segundo Rosenfeld, aquilo que a palavra é incapaz de expressar, os gestos corporais narram “pela rápida sucessão de afrescos”, movimento intensificado “pela pantomima expressiva que preenche fisicamente os vãos deixados pelo discurso falho” (p. 81). Em situações com cenário reduzido ao essencial - no *break*, o indispensável chão deslizante - os gestos destacam ainda mais o aspecto narrativo das peças (p. 133).

Tais conquistas teóricas e práticas do dramático são algumas a confluir para a compreensão da textura heroica do *break*; outra delas é a acumulação de funções narrativas, procedimento relacionável ao fato do dançarino ser um herói que acumula e desempenha diversas funções, vigoroso ente múltiplo.

Não é herói sobrevivente altivo tendendo a repercutir a voz do povo, conforme verificamos nas letras de música, nem vocífera para mostrar verdades epicamente rimadas. No ritmo da mesma sonoridade criada pelos DJs, **o herói dançarino do *break* é a própria imagem multiplicando posições na narrativa cênica, não mantém a postura monolítica do cantor de *rap*, é muito mais versátil na relação com a base musical. Digamos que o dançarino de *break* é mais nômade do que integrante de exércitos, mesmo dentro das *crews*, ou grupos de dança, onde certamente precisam se individualizar ainda mais.**

Cada um por si, quem dança desempenha vários papéis que o heroizam como narrativamente superdimensionado: por instantes é personagem protagonista narrando sua personalidade autoral no centro da roda; saindo do espaço cênico central, assume o personagem antagonista junto a outros antagonistas, de onde também narra ao expressar suas opiniões de aprovação ou reprovação direcionadas ao personagem-narrador-protagonista da vez; o antagonista ainda se multiplica junto a outros desempenhando também a função cênica de plateia, variando entre antagonista pleno e antagonista-espectador em meio a espectadores propriamente ditos.

É como se ele fosse reconhecível pelo que faz, pelo que revela sobre si mesmo e pelo que outros expressam a seu respeito, as três vias principais pelas quais se reconhece o

personagem teatral (PRADO, 2005, p. 88). Essa constituição heroica concentradora de possibilidades narrativas tende ao apolíneo, para mim o aspecto dominante da textura cênica do *break*. O ecletismo é constitutivo da divindade chamada Apolo, cujas habilidades vão de arqueiro a patrono das artes. Possuindo muitos atributos e funções, é o oposto complementar de Dionísio, conforme interpretação de Nietzsche (1978).

Começemos lembrando do seguinte: a própria figura do dançarino remete a Apolo, pois seus corpos são jovens no auge do vigor e assim devem ser mantidos senão simplesmente não dançam, a exigência física é enorme. Os treinos definem a musculatura e inevitavelmente expressam texturas relacionáveis à beleza, perfeição, harmonia, equilíbrio. A propósito, ouçamos o dançarino Onnurb, ou Brunno Siles Martins, entrevistado na Casa do Hip Hop, em Diadema, em 16 de julho de 2014. Para ele, a dança do *b. boy* deve equilibrar razão e emoção, sendo o equilíbrio outro importante atributo de Apolo:

- O que eu, nesse tempo que eu danço, consigo ter como concreto na minha mente é o que eu falo pra molecada mais nova, é o que eu falo para o meu irmão que participou da batalha também, é o que eu falo nos meus *workshops*, e é o que eu acredito e treino como *break* também, tá ligado? Eu acho assim, mano: o *break* ele não é um esporte, o *break* ele é uma dança; muita gente vê o *break*, por ter aqueles movimentos difíceis e aquelas coisas impressionantes, acha que é uma ginástica olímpica, vamos falar assim, tá ligado, cara? Ou o *break* é uma parada de circo, uma parada de contorcionismo, só que o *break* de verdade ele é uma dança; se o *break* é uma dança, mano, você pode fazer um pulo de um dedo, se você não estiver dançando, cara, não é dança, entendeu, *man*? Só que se você estiver dançando, qualquer coisa que você agregar na sua dança, é *break*, você entendeu isso, cara? Simples assim o pensamento, então é o seguinte: nesse pensamento, o *break* se divide em duas paradas, o técnico, que é o que você treina, que você para, que você respira, que você faz várias vezes até seu corpo e sua mente se adaptar àquilo, isso é a razão, é o racional do seu cérebro, o físico; o outro lado do seu cérebro é a emoção - tá ligado? - onde você trabalha o seu inconsciente, mano, é o que você vai estar sentindo na hora que o DJ soltar a música, é o que você vai estar sentindo na hora que você estiver ali, é toda uma parada de sentimento que a música vai te levar, que aquele momento vai te levar, que aquela rivalidade, aquele momento feliz ou triste, toda essa energia, vem aquela parada que você me perguntou: o que você sente quando você dança, o que você representa, o que você busca mostrar? Eu busco mostrar o que eu vivencio e o que eu sinto, de bom e de ruim, tá ligado? Que dança não é só você botar o sorrisão e ser carismático, cara, a arte, como qualquer outra coisa, é você demonstrar sentimentos, bons ou ruins, mas sentimentos, cara, tá ligado? Então no *break* é a

mesma coisa: eu acho que o *b. boy*, para ele ser bom, ele tem que saber dosar as duas coisas, não adianta o cara ser um emocionado que chega e pega todas as batidas da música e faz um monte de coisa, só que não tem nenhum contexto, não tem nenhuma forma - tá ligado? – não tem conteúdo, é aquele cara que chega fala, fala, e você não entende uma letra, isso é só emoção no *break*; e outra coisa é o cara ser só a razão, ele chega lá travado, parece que estava andando de cavalo. O bagulho tem que ter uma mistura das duas paradas, mano, porque se você é favelado, você tem que ter a malandragem, você não vai chegar no bagulho de qualquer jeito; e se você é *b. boy*, mano, você tem que ter a técnica, cara, porque na hora da batalha, se você não tiver pra trocar nas habilidades do *break*, você vai ficar para trás, mano. Então acho que tem que ter uma medida dos dois, tá ligado? Um bom *b. boy*, entre os caras que eu admiro, pelo menos, são assim: é razão e emoção colidindo e agindo junto, nem mais prum lado, nem mais pro outro, em equilíbrio, tá ligado, mano?

Do ponto de vista nietzschiano, a necessidade de equilíbrio entre razão e emoção defendida pelo entrevistado traduz o “impulso apolíneo à beleza, a ordem divina, olímpica, da alegria” (1978, p. 07). Para o filósofo alemão, a tragédia serviu de placebo emocional aos gregos, exorcizando seus medos no palco.

Nietzsche polariza os impulsos culturais vitais ordenadores e desordenadores associando-os aos deuses Apolo e Dionísio, este rejeitado e ao mesmo tempo canalizado na tragédia: as paixões e a música são dionisíacas, enquanto o apolíneo desempenha seu papel preponderante de ordenador. Esse seria, afinal, o “bálsamo” da arte, pois “só ela é capaz de converter aqueles pensamentos de nojo sobre o susto e o absurdo da existência em representações com as quais se pode viver” (p. 09).

Talvez não seja só a arte, mas as qualidades do apolíneo são aplicáveis ao heroico dançarino de *break*; porém, lembro, antes, de decisivas diferenças: a batalha de dança não é a tragédia grega, palco e plateia são muito mais dialógicos e dialéticos e o *break* não tem inserção social a ponto de apaziguar a consciência da nação. A relação com a música, sobretudo, é completamente diferente: na tragédia, o coro tem textura dionisíaca e ainda desempenha o papel de narrador quando comenta e conduz; a sonoridade motivadora da dança é fábula para a trama do dançarino que dela extrai elemento inegavelmente apolíneo, o ritmo marcante, regular, as batidas ou quebras musicais que norteiam o *b. boy*.

Portanto, **a música e a dança, que para Nietzsche são dionisíacas na tragédia, para mim tendem ao apolíneo no heroico dançarino de *break*, deste ponto de vista também muito diferente do herói do *rap*, este sim dionisíaco, ou “vida loka”, na grafia preferida das “quebradas”.**

O dançarino transpira textura de disciplinada racionalidade ao exhibir movimentos treinados. Entre os recorrentes está o popularmente conhecido “moinho de vento”: de costas no chão, quem se apresenta gira continuamente com o torso e as pernas para o ar demonstrando extremo controle e uniformidade rítmica. Ainda entre os *power moves*, ou movimentos de força, alguns foram emprestados da ginástica, como o *flare*, também giratório, sustentando o corpo no ar com os braços.

A dominante apolínea não aparece somente na textura vigorosa do esforço físico. Mesmo executando movimentos sutis como os inspirados no gestual ilusionista, pantomímico, ou mesmo quando imita robôs, o dançarino precisa de “coordenação motora fina amplamente desenvolvida” (CARDOSO, RIBEIRO, 2011, p. 44).

Lembremos que “Apolo é o deus da forma, da clareza, do contorno nítido, do sonho luminoso e, sobretudo, da individualidade” (SAFRANSKI, 2001, p. 57). Todos esses qualificativos são atribuíveis ao dançarino de *break*: plasticamente deslumbrante, sua dança é formalista no sentido de exigir do executante o domínio completo dos passos e gestos indispensáveis; a clareza está em executar com nitidez cada movimento, sendo alguns deles frisados no espaço e no tempo, materializando ainda mais os contornos aparentes, como no *freeze*, o congelamento do gesto final da apresentação.

Quanto ao referido “sonho luminoso”, está relacionados ao sublime ao criar **atmosfera mítica, que endeusa os batalhadores com sua dança de inegável apelo onírico**, incitada pela música. E durante as batalhas, o principal objetivo do dançarino não é necessariamente vencer a disputa, mas mostrar sua marca, seu estilo próprio exaltando a personalidade acumulativa de funções dramáticas. **Quem dança é herói da força física e narrativa, acumulando papéis cambiáveis de protagonista, antagonista e plateia.**

Passemos agora ao último texto deste Eixo para tratar das narrativas sonoras produzidas pelos DJs. Continuaremos privilegiando os mesmos aspectos anteriormente destacados, como as noções de trama e fábula, que nas bases musicais tecem relações paródicas, e em seguida exponho aspectos dominantes da textura, cujos sons e ruídos remetem ao clima tecnológico e ao ambiente urbano – veremos a interpretação de McLuhan para os meios de comunicação como extensões do homem, amplamente aplicáveis às bases musicais.

2.4. DJs e suas narrativas paródicas de textura tecnológica

Inevitavelmente preocupado em continuar estabelecendo os necessários elos teóricos e metodológicos entre os textos deste Eixo Narrativas, começo a quarta e última abordagem da seção, sobre a produção dos DJ's, solicitando novamente aos leitores que não deixem de assistir alguns vídeos captados durante o trabalho de campo.

No que diz respeito a este texto, o principal motivo do pedido é que só as imagens com som e movimento podem literalmente mostrar aspectos cruciais da atividade do DJ para a compreensão da tessitura enquanto predominantemente paródica e da textura, de sabor tecnológico.

As conversas com os DJs, em geral em suas casas, foram as mais longas. Eles precisam de tempo para montar a parafernália, só a ligação correta dos cabos do equipamento é aula de eletrônica e paciência; depois descrevem ao pesquisador o funcionamento dos toca-discos e recursos possíveis dos acessórios, tentáculos tecnológicos como computador portátil e aparelho de mixagem (misturador de sons, com outros recursos), além da interface transmissora de música armazenada em arquivo digital para discos de vinil especialmente preparados para a decodificação (o Serato, vulga “caixinha mágica”, incremento deste terceiro milênio).

Os entrevistados ainda fizeram a gentileza de explicar e demonstrar os mais importantes procedimentos e efeitos musicais ligados ao *hip hop*, visto existirem ramificações do trabalho do DJ em outros estilos. Aqui, contudo, interessa a sonoridade que constitui a base sonora do *rap* – a propósito, no primeiro texto, sobre grafites e pichações, a compreensão das sequências é bem mais completa se cotejada também com os vídeos, assim como as batalhas de dança, tema anteriormente discutido.

A referência ao material filmado não é simples menção aos anexos eletrônicos, invoca as opções epistemológicas da pesquisa. **A esta altura deve ter ficado claro que a teorização caracterizadora das narrativas do *hip hop* parte da impregnação registrada em milhares de fotos e vídeos de grafites, pichações e batalhas de dança e discotecagem, festivais de música e eventos similares, dezenas de entrevistas, uma centena de teses e outra centena de discos catalogados e anotados.**

Por princípio metodológico, não hierarquizei a relevância desse material de base em relação às referências teóricas confluentes. A via é de mão dupla e, para ser mais exato, em muitos momentos tomo as declarações dos praticantes da cultura *hip hop* como explanações plenamente teóricas, ainda mais neste texto, cujas técnicas dos DJs são mais bem

compreendidas quando os mesmos falam sobre elas. A fluência da oralidade e a pedagogia do exemplo amenizam o vocabulário técnico e estrangeiro inevitável a este contexto musical.

Feito esse pedido, e considerando o arranjo das discussões anteriores, iniciadas com referências a obras literárias, passo então a discutir procedimentos paródicos trazendo à baila o romance visual *O mez da gripe*, de Valêncio Xavier (2008). Trata-se da narrativa sobre o surto de gripe espanhola que matou centenas de pessoas em Curitiba no início do século passado. O romance cobre os últimos meses de 1918, auge da epidemia, período concomitante ao final da Primeira Guerra Mundial.

À primeira vista, destaca-se a montagem da história como narrativa visual composta de recortes e colagens dos mais diversos materiais de origem impressa: reportagens, artigos e anúncios de jornal, fragmentos de documentos oficiais como relatórios e decisões dos órgãos de saúde pública, reprodução de cartões postais, desenhos, trechos de entrevista realizada décadas depois com sobrevivente da gripe, um poema de autoria do narrador visual no qual seu personagem é alguém solitário na cidade de mortos, e ainda não esgotei a lista de artifícios paródicos da narrativa de *O mez da gripe*. As partes recortadas são notavelmente bem ajambradas, como nas primeiras páginas reproduzidas abaixo, mas apesar da ousadia, a trama obedece aos pressupostos do romance mais tradicional: começo, meio e fim demarcados; a construção, auge e resolução da intriga decorrendo linearmente ou segundo o fluxo dos meses nos quais aumenta, aterroriza e depois diminui a letalidade do surto de gripe espanhola.

DIA 22 TERÇA

O DIRECTOR DO SERVIÇO SANITARIO MANDA AVISAR AS EMPREZAS FUNERARIAS QUE FICAM PROIBIDOS OS ENTERROS Á MÃO, ENQUANTO ENTENDER NECESSARIO Á BEM DA SAUDE PUBLICA E QUE OS ENTERROS DOS QUE FALLECERAM DE MOLESTIAS TRANSMISSIVEIS SERÃO FEITOS SEM ACOMPANHAMENTO SENDO O CADAVER PROMPTAMENTE REMOVIDO PARA O NECROTARIO DO CEMITERIO MUNICIPAL.

CORITIBA, 22 DE OUTUBRO DE 1918
O SECRETARIO – RICARDO NEGRÃO FILHO

— “E, era a pé. Iam carregando o caixão e as gentes a pé acompanhando pela cidade inteira até o Cemitério Municipal. Tinha os muito ricos que faziam enterro com carro, cavalos de penacho, pano preto, mas eram bem poucos. A maioria a pé, por muito tempo, foi assim.”
DONA LÚCIA – 1976

15

D Delegacia Fiscal do Estado
Coritiba, 22/10/1918

UM CASO PUNGENTE

Quando o povo se achava agglomerado em frente ao botiquim, chegou ali Maria Esteves, noiva do assassinado, que pedia para ver o cadáver de seu noivo; pedido a que os guardas depois de muita relutância resolveram aceder.

A infeliz, ao ver o cadáver do noivo, caiu debulhada em lágrimas, lamentando a sua triste sorte.

COMMERCIO DO PARANÁ

Vida Social

... Positivamente a vida humana não vale um caracol ...

COMMERCIO DO PARANÁ

16

Se o mundo é composto de tantos materiais, por que os romances devem ter só palavras?

Edição e Officina
Rua 15 de Novembro, 61
Número 1045 — “Diário”
Linha do Cordeiro — C
“RELAÇÃO DE 200”

DIÁRIO

Director: Generoso Borges FOLHA DE MAIOR CIRCULAÇÃO NO PARANÁ.

A influenza

A Inspeção do sr. general Barbedo a esta circumscrição

Em ordem do dia 10 de outubro, o sr. general Barbedo, acompanhado do sr. coronel Ottoni, visitou a capital, tendo sido por muito tempo acompanhado por muitos militares da capital, tendo sido por muito tempo acompanhado por muitos militares da capital, tendo sido por muito tempo acompanhado por muitos militares da capital...

Theatros

THEATRO DE COMEDIAS
THEATRO DE COMEDIAS
THEATRO DE COMEDIAS

17

CONSELHO

ACONSELHAMOS AOS HABITANTES DE CORITIBA QUE NÃO SE VISITEM, MESMO QUE NÃO HAJA MOLESTIA NAS CASAS QUE PRETENDEREM FREQUENTAR, ATÉ QUE TERMINE A EPIDEMIA NO RIO DE JANEIRO; BEM COMO QUE NÃO CONCORRAM AOS LOGARES ONDE HOUVER AGLOMERAÇÕES DE PESSOAS.

SR. DR. TRAJANO REIS
DIRECTOR DO SERVIÇO SANITARIO DO ESTADO
22/10/1918

Entro na casa
a porta sem chaves
alguém que saiu para voltar
e não mais voltou
entrou para sair
e não mais saiu

Não sei porque
entro entrei
nesta casa onde nunca entrei
Pássaro em água estranha
Vagando pela penumbra do corredor
pela porta entreaberta vejo

18

A paródia é procedimento de boa parte da arte contemporânea, da literatura aos DJs.

Nessa narrativa visual, o que interessa como procedimento análogo ao do DJ é o seguinte: **os narradores recorrem a materiais originários (nunca poderão ser totalmente originais) e remontam trechos criticamente**, em geral não como oca reiteração estilística, nem condescendente deslumbre elogioso aos processos de recorte e colagem, mas necessariamente modificando e portanto recriando partes num todo novo cujos trechos musicais podem conter elos suficientemente identificáveis com a obra anterior.

Se no romance visual *O mez da gripe* os materiais impressos originários eram fábulas de onde foram recortadas partes para a construção da trama que as modificou criticamente, os discos, sobretudo de vinil, contém músicas que são as fábulas às quais o DJ recorre para construir sua sonoridade, nova narrativa cuja trama é tecida com trechos de outras músicas, colagens das mais às menos óbvias, procedimento crítico em diversos graus, da ironia ao bom humor, chegando à exaltação.

A tessitura da narrativa musical dos DJs, recortando para construir, pode ser assumida precisamente com “sistema de modelização secundário”, conceito central das séries artísticas e culturais na semiótica russa (LOTMAN, USPENSKI, 1979, p. 69). O princípio de modelização se estrutura em relações internas e externas, ou sintática e semanticamente, e é tido como secundário porque parte de textos anteriores, entre os DJ’s são as músicas já gravadas, orquestrando “transcodificações externas múltiplas”, ou, na explicação de Lotman, “uma combinação não de duas, mas de numerosas estruturas independentes, além de que o signo não formará já um par equivalente, mas um feixe de elementos mutuamente equivalentes de diferentes sistemas” (1978, p. 81).

O DJ faz isso com recursos eletrônicos funcionam como seus verdadeiros instrumentos musicais operando múltiplas relações entre trechos de composições ou composições inteiras, misturando sons iguais ou diferentes, acelerando ou retardando a velocidade de rotação dos discos, sobrepondo e produzindo incontáveis efeitos sonoros. Pensemos especialmente no uso do par de toca-discos, formação básica e histórica do equipamento de DJ: mesmo tocando simultaneamente duas cópias da mesma gravação, um disco em cada “prato”, em geral a relação entre eles, de distorção, repetição, alteração ou continuidade, produzirá, ou modelizará nova sonoridade.

Trata-se da maneira como o DJ organiza a trama, aspecto recorrentemente discutido neste Eixo nos textos sobre as imagens, o *rap* e a dança. Lembremos outra vez: tecer trama implica em reorganizar a fábula, sempre ocorrência anterior, não importa se real ou fictícia, indiferente se acidente de trânsito ou a notícia dele. Aqui, reitero: **músicas gravadas são as fábulas às quais os DJ’s recorrem para tecer a trama de sua música.**

Retomemos também a noção de sequência, desta vez equivalente aos trechos musicais recortados. Se tramas são feitas de sequências, cada uma delas “abre-se assim que um de seus termos não tenha antecedente solidário e se fecha logo que um de seus termos não tenha mais consequente” (BARTHES, 2008, p. 41). Ao selecionar trecho instrumental do intervalo em que não há canto numa determinada música, o DJ ou produtor de bases musicais está delimitando sequências. Ele faz o mesmo quando, ao contrário, pinça palavra ou frase cantada em algum disco para reinserir em trecho ainda sem voz na nova música.

A especificidade da narrativa dos DJ's em relação às demais narrativas do *hip hop* (a visual, a corporal e a rimada) é a maneira de encaixar as partes no todo: ocorrem muitos autoencaixes. Pode-se até imaginar que a tessitura está restrita ao encadeamento por sugestão do próprio processo geral de recorte e montagem de partes uma após a outra, linearmente, contudo é mais complexo.

Considerando os recursos dos programas de computador e as técnicas de apresentação ao vivo, a batida de ritmo regular, “pesada”, como gostam produtores e fãs, evidenciando o contrabaixo e a bateria, abre-se sempre para o autoencaixe, ou seja, novos elementos sonoros podem ser inseridos dentro, entre ou sobre as sequências, como efeitos, frases cantadas, outros trechos instrumentais.

Os autoencaixes no todo tecido de partes fazem com que as novas sequências inseridas surjam “engastadas no interior de outra que as engloba” (LOPES, REIS, 1988, p. 156), servindo a diferentes funções, como retardamento, desenlace, justaposição temática, explicação causal.

Essa complexificação do procedimento de tessitura narrativa por encaixe e reencaixe de sequências explicita para Todorov a “propriedade mais profunda de toda a narrativa”. Os *itálicos* não são meus:

Mas qual é a significação interna do encaixe, por que todos esses meios se encontram reunidos para lhe dar importância? A estrutura da narrativa nos fornece a resposta: o encaixe é uma explicitação da propriedade mais profunda de toda a narrativa. Pois *a narrativa encaixante é a narrativa de uma narrativa*. Contando a história de uma outra narrativa, a primeira atinge seu tema essencial e, ao mesmo tempo, se refere nessa imagem de si mesma; a narrativa encaixada é ao mesmo tempo a imagem dessa grande narrativa abstrata da qual todas as outras são apenas partes ínfimas, e também da narrativa encaixante, que a precede diretamente. Ser a narrativa de uma narrativa é o destino de toda narrativa que se realiza através do encaixe. (TODOROV, 1969, p. 126).

Percebido esse procedimento de tessitura da trama por encaixes e reencaixes, para avançar na discussão preciso agora descrever o equipamento, seu funcionamento e as principais características da musicalidade produzida pelos DJs, sob pena de não serem

compreendidos os diversos processos paródicos realizados por eles. Venho evitando o vocabulário técnico da cultura *hip hop*, mas agora é inevitável certo esforço de compreensão que corrobora com as hipóteses de tessitura paródica e textura tecnológica.

Hoje os DJ's usam equipamentos caros e específicos, tecnologia desenvolvida a partir de aparelhos não concebidos originalmente para as estripulias criadoras de novas sonoridades. Nem os aparelhos destinavam-se ao uso dado pelos DJs, nem os discos.

Um exemplo conhecido ajuda a compreender o desenvolvimento tecnológico do equipamento. Desde as décadas finais do século passado, no processo de transformação da atividade do DJ de mero selecionador a manipulador sofisticado de músicas, cada vez menos reproduutor e mais modificador de sonoridades alheias, o aparelho popularizado como “três em um” vem sendo adaptado criativamente. Boa parte da atividade atual dos DJs começou nesses desejados reprodutores de música do rádio, de discos e de fitas-cassete - quando gravava fitas, os tocadores em geral eram duplos e o aparelho todo permitia então muitos recursos paródicos a alguém disposto a tecer novos sons.

Os reprodutores e gravadores de fitas-cassete possibilitaram a criação das chamadas *mixtapes*, sequências sonoras montadas a partir de trechos de outros sons recortados do rádio, de discos ou de outras fitas. Os DJs insistem: *mixtapes* devem ser compostas de trechos remontados, não são reproduções de músicas inteiras simplesmente encadeadas. Assim eles especificam o procedimento de recorte e colagem, ou nos termos recorrentes neste Eixo, modelizam a organização das partes no todo narrativo, ou ainda, conforme apontado anteriormente, a passagem da fábula à trama.

Nos anexos eletrônicos, há o registro completo da gravação de *mixtape* pelo DJ Nyack realizada em estúdio no centro de São Paulo, numa das duas lendárias galerias da Rua 24 de maio. Sobre as *mixtapes*, outro DJ, Fire, ou Anderson Rabelo, morador da Vila Gustavo, zona norte da capital paulista, afirma, criticando, o seguinte:

- A *mixtape* original mesmo são aquelas só com trechos de música, certo? Aqui o pessoal está lançando mixtape, mixtape, mas com as músicas todas inteiras – entendeu? – e as músicas não param, é uma atrás da outra. Quem faz *mixtape* é o DJ. No começo a gente fazia mixtape assim: a gente tinha um gravadorzinho da marca Technics, que a gente ligava num *mixer* de madeira, aqueles antigão, ligava e tudo o que você fazia, gravava na fita. Só que quando você errava, já era; hoje, quando você erra, vem aqui no computador e corrige; na fita não tinha essa. Se errou, já era – como você vai gravar por cima?

Os recursos dos aparelhos “três em um” deram ideias aos iniciadores da cultura *hip hop* e também à indústria, atenta às necessidades dos DJs. A ligação criativa entre dois

aparelhos de som, improvisada anteriormente, desembocou no equipamento básico e obrigatório, o par de tocadores de discos, especificamente chamadas *pick-ups*, com as quais o DJ se apresenta tendo uma ao alcance de cada mão. Podendo tocar dois discos simultaneamente, iguais ou diferentes, as possibilidades são infinitas, mas estou me atendo às mais comuns à cultura *hip hop*.

Entre os dois toca-discos e conectado a eles está, física e tecnicamente, o *mixer*, dispositivo misturador de sons oriundos de diversos canais, cujo manuseio é facilitado pela posição exatamente diante do DJ - os toca-discos estão ao alcance das mãos; o *mixer*, na altura do umbigo. Um dos recursos mais utilizados é alternar sons. Através do *mixer* também é possível regular o volume, médios, graves e agudos, além do chamado “ganho”, referente à amplificação. Do *mixer* ainda saem efeitos, como ecos e distorções.

DJ Alan 45, da região do Grajaú, zona sul paulistana, fala sobre *mixar*:

- Mixar significa a gente misturar duas músicas e fazer com que ela vire uma só, para que você possa reconhecer a que está tocando, a que você vai *mixar* por cima, e poder reconhecer ela como uma música só. Você pode estar fazendo a mistura das músicas, mas também pode estar fazendo efeito, pode estar inventando uma versão nova. (...) Com certeza o DJ consegue recriar, pegar músicas das décadas de 70, de 80, e fazer com que elas vistam uma roupagem nova, da era em que você está vivendo, que condiz com os dias de hoje. O DJ está aí pra ele poder usar a mente e usar os recursos que o equipamento possa estar passando pra ele estar adquirindo novas versões, tanto ao vivo quanto no estúdio.

Podemos então aplicar esta primeira definição de paródia à tessitura das narrativas sonoras engendradas pelos DJs. Segundo Tinianov (1983, p. 456), parodiar é experiência alteradora de algumas condições originárias, enquanto outras não são modificadas. Distinguir esses processos pressupõe conhecer o contexto inicial parodiado, assim como as diferenças e dependências da paródia resultante, como no processo de *mixar*.

Outro procedimento bastante comum, das principais variações entre as diversas tessituras paródicas criadas pelos DJs, é **samplear**: significa apropriar-se de partes de outras músicas para alterações intensas. Em geral são recriações mais drásticas que as geradas pelo *mixer*. Existem equipamentos e programas de computador para samplear; eles armazenam amostras de áudio a serem reproduzidas posteriormente. São os *samplers*.

Em seu livro autobiográfico, DJ Raffa descreve como realizava remontagens alteradoras do ponto de vista estrutural e ideológico. O contexto é o início da década de 1990:

As pessoas perguntavam como eu conseguia deixar as músicas com cara das produções internacionais. Um dos meus segredos era o sampler, aparelho que estava

começando a se difundir pelo Brasil. Eu realmente sabia operar esse equipamento, mas não era só isso. A diferença estava na minha forma de produzir as bases. Enquanto alguns produtores se limitavam a fazer música com os equipamentos que possuíam – o que se traduzia em limitação de timbres –, eu usava o recurso de extrair instrumentos de músicas internacionais. O que isso quer dizer? Por exemplo, como eu não tinha os timbres que os produtores internacionais tinham, eu pegava um disco de vinil importado com a batida solta e a sampleava toda separada. A caixa, o chimbal, depois o bumbo e assim sucessivamente. Aí, eu usava esses timbres para programar outra batida, totalmente diferente da original. Eu explorava o sampler indo até os seus limites. (RAFFA, 2007, p.154-155).

Esse equipamento, assim como os toca-discos, os próprios discos, de vinil ou não, e outras traquitanas, usados como instrumentos musicais, estão inevitavelmente acoplados ao computador, também máquina de fazer músicas, onde podem ser instalados programas para samplear. Conforme é popularizado o acesso à tecnologia, o DJ passa a ser cada vez mais produtor musical, construindo sonoridades sobre as quais serão cantadas novas músicas de *rap*. O trânsito dessas bases musicais é intenso, pois existem menos produtores do que DJs, por sua vez em menor quantidade em relação aos *rappers*.

As técnicas de sampleamento, descaracterizadoras das músicas originárias em diversos graus, rendem problemas jurídicos de plágio quando descoberto o empréstimo não autorizado.

Imaginemos o DJ produzindo base musical. Primeiro ele vai escolher a música a ser sampleada. Não erraremos se o imaginarmos recorrendo a alguma gravação do estilo *funk* ou outro gênero no qual contrabaixo e bateria se destacam. Provavelmente ele selecionará trecho instrumental, parte equivalente a quatro ou oito tempos musicais, um ciclo rítmico ou “anel”. A partir desse recorte, criará outra música de tessitura narrativa complexa resultante de alterações variadas a ponto de tornar o *sampler* irreconhecível. As partes reaproveitadas podem permanecer evidentes, como as primeiras notas do Hino Nacional, mas a tendência é ir em direção ao outro extremo, no qual nem desconstruções técnicas poderão provar juridicamente o direito autoral anterior.

Este produtor musical pode, por exemplo, isolar a linha de contrabaixo dos demais instrumentos da música sampleada e aumentar ou diminuir a altura, dando ganhos no bumbo da bateria, ou diminuindo. O andamento do ciclo rítmico também pode ser alterado, assim como os timbres de todos os instrumentos. Ele pode ainda voltar à música originária e recortar somente uma palavra cantada para reinserir na música parodiada, ou reencaixar, no sentido de trama exposto anteriormente. Os efeitos adicionáveis são inúmeros e essas infinitas possibilidades combinatórias são peculiares à paródia, vide a definição de Bakhtin, que se refere ao processo verbal de reconfiguração:

A paródia permite uma variedade considerável. Pode-se parodiar o estilo do outro como estilo; pode-se parodiar o modo característico de observar, pensar e falar

típico, social ou individualmente. Além disso, a paródia pode ser mais ou menos profunda: pode-se limitar a parodiar as formas que constituem a superfície verbal, mas também pode-se parodiar até os princípios mais profundos da palavra do outro. Ademais, a paródia em si mesma pode ser empregada de várias maneiras pelo autor: pode ser um fim em si mesma (por exemplo, a paródia literária como gênero), ou pode servir à realização de outros fins positivos (como o estilo parodístico de Ariosto ou de Puchkin). Mas, em todas as variedades de discurso parodístico possíveis, a relação entre o projeto do autor e o da outra fala permanece o mesmo: os dois projetos estão em disputa, são multidirecionais, ao contrário, pois, da orientação unidirecional de projetos na estilização, no relato do narrador e formas análogas. (BAHKTIN, 1983, p. 473).

Os diversos graus de reelaboração musical promovidos pelos DJ's ocorrem por processos paródicos, conforme venho insistindo. Contudo, a noção da paródia é mais complexa desde os mencionados Tinianov e Bahktin, inevitáveis referências vinculadas ao referencial teórico mobilizado nesta tese.

Essa complexificação teórica se desdobra em nomenclaturas correlatas relativas ao quanto se altera do material originário. Passou-se a compreender: nem toda apropriação chega a ser paródica. Exige-se mais da releitura e a reiteração estilística da música pode ser somente reforço ideológico, não recriação crítica.

Do ponto de vista da abordagem semiótica do tema, a paródia invade a moda, o *jazz*, a pintura clássica e moderna, a dança, a mímica, o cinema, as histórias em quadrinhos, a contracultura dos anos 1960 e até a técnica jornalística de redação noticiosa (SANT'ANNA, 1991, p. 06).

Paródia é “efeito de linguagem” cada vez mais presente nas obras contemporâneas. Trabalhando com a noção de “desvio”, Sant'Anna afirma, diferenciando paródia de outros processos, que a “a paráfrase surge como um desvio mínimo, a estilização como um desvio tolerável, e a paródia como um desvio total” (p. 38).

A alteração mais radical é paródica, processo que vínculo ao trabalho dos DJ's recortando e remontando sonoridades, chegando a alterar profundamente a obra originária: a própria seleção da parte, tão meticulosa e específica (por exemplo o trecho da batida do bumbo da bateria), ao ser destacada do contexto, sofre contundente mutilação. E o processo de intervenção recriadora continua, pois o recorte da parte é, em geral, somente o primeiro passo da tessitura.

O trecho selecionado será manipulado de diversas maneiras e graus. A mera remontagem também ocorre quando o DJ limita-se a recortar e repetir indefinidamente a parte, não realizando, nestes casos, a paródia, mas a estilização. Contudo, a tendência é recriar a ponto de surgir nova sonoridade, na qual nem sempre é fácil identificar relações com a música originária. A decifração exige repertório musical do ouvinte e os manipuladores

sonoros precisam descaracterizar a apropriação para evitar problemas jurídicos relativos a direitos autorais, escancarando assim a enorme complexidade dos processos culturais: aqui, as previsões legais incidem sobre a tessitura da música.

Os recursos paródicos dos DJs estão imbricados aos equipamentos. Pensemos, novamente, no *mixer*, o misturador de sons oriundos de diversas fontes, como o microfone do cantor, a música dos toca-discos ou dos arquivos digitais. **O *mixer* é a própria máquina paródica**, para a qual confluem informações reelaboradas por ele, com efeitos de distorção, por exemplo – no *mixer* o som se transforma numa única, outra e nova mensagem.

Assim, faz bastante sentido a observação de que “uma das principais maneiras da música se poder comentar a si mesma do interior (...) é através de reelaborações paródicas de música já existente” (HUTCHEON, 1989, p. 13).

Segundo a mesma autora, paródia é “repetição alargada com diferença crítica” (p. 19) e no que diz respeito à música criada pelos DJs, compreendemos a tessitura da trama como criativamente alteradora da tradição musical, especialmente negra.

O compartilhamento do repertório do DJ com o do receptor é fundamental para a plena realização da paródia. Quanto às referências trocadas, veja a declaração de DJ HUM:

- Primeiro o DJ de *hip hop* tem uma pesquisa musical muito forte; nós, DJ's de *hip hop*, somos influenciados por vários estilos de música, ritmos e culturas. Tem também o lado performático do DJ de *hip hop*, ele trabalha utilizando disco como instrumento musical. E não é só tocar a música, atuação não só no entretenimento, mas também em atividades sociais e culturais. O DJ de *hip hop* tem essas características e, é lógico, uma boa coleção de discos, né?

O ouvinte deve ter algum contato com essa coleção de referências, senão não interpreta a tessitura paródica que “opera como um método de inscrever a continuidade, permitindo embora a distância crítica” (HUTCHEON, 1989, p. 32).

Essa continuidade alerta para o avesso revolucionário da paródia, seu aspecto conservador, de transgressão autorizada com inevitáveis implicações ideológicas. Se por um lado a música produzida pelos DJs é inovadora, por outro a opção sectária pela música negra (ou a brasileira de ascendências africanas) impõe dogmas referenciais. Tais posições fechadas são controladas pelo autor musical criador de um narrador onipotente, controlador das fábulas, tramas e, inevitavelmente, do viés crítico do receptor. Conforme alerta Hutcheon, devemos estar atentos à posição e poder do anunciador de paródias.

Outra vez asseguro: no próximo Eixo discutirei o papel do narrador DJ, assim como o dos condutores das outras narrativas do *hip hop*, mas aqui não posso deixar de posicionar a

abordagem futura concordando que “a posição do produtor textual, banido pelo antiromantismo modernista, foi restabelecida e eu argumentaria que a onipresença das formas paródicas na arte de hoje teve o seu papel neste restabelecimento” (p. 123).

Assim, antes de enveredar pela textura, arremato a análise da tessitura musical paródica com esta definição capaz de sintetizar o essencial:

A paródia é, pois, na sua irônica ‘transcontextualização’ e inversão, repetição com diferença. Está implícita uma distanciação crítica entre o texto em fundo a ser parodiado e a nova obra que incorpora, distância geralmente assinalada pela ironia. Mas esta ironia tanto pode ser apenas bem humorada, como pode ser depreciativa; tanto pode ser criticamente construtiva, como pode ser destrutiva. (HUTCHEON, 1989, p. 48).

Até aqui relacionei a paródia aos principais procedimentos de tessitura dos DJs; **daqui em diante, os efeitos sonoros serão exemplos privilegiados de textura tecnológica.** Preciso, novamente, contar com a cumplicidade do leitor para acompanhar a descrição de algumas técnicas de manipulação dos toca-discos ligadas à cultura *hip hop*, caso contrário as possibilidades de compreensão serão muito reduzidas. E outra vez, sugiro: assistam aos encontros filmados na pesquisa de campo, como o longo diálogo com os irmãos da zona sul integrantes do grupo Idioma, entrevista cuja menção invoca o primeiro dos efeitos tessituras criados pelos DJs a ser comentado, resultante da relação com as tecnologias musicais como “extensões do homem, do nosso corpo, das nossas faculdades” (McLUHAN, 2005, p. 247).

O nome do efeito é precisamente **colagem** e pode ser engendrado entre DJ e *rapper*, um complementando o outro, como na seguinte situação: o cantor tem o microfone nas mãos, seu parceiro está diante dos toca-discos. Este solta trecho da conhecidíssima música de Jair Rodrigues que começa com “deixa que digam, que pensem, que falem”; então o DJ corta a frase, a ser complementada pelo *rapper* com “deixa isso pra lá, vem pra cá, o que que tem” (1964). Diálogo entre dois autores, mediados pelos equipamentos.

A colagem, contudo, tende ao dialógico e menos ao tecnológico se comparada a outra experiência sonora recorrente entre os DJs, o efeito chamado *scratch*. Sinônimo de arranhar ou, na gíria, “fazer uns riscos”, consiste literalmente em raspar a agulha nos sulcos do disco num movimento de vaivém cujo resultado é ruído. Assim como para fazer imagens grafitadas e pichadas a precisão técnica das mãos é fundamental, também para manipular discos a leveza e exatidão são indispensáveis. Apesar da agressividade do gesto e do seu resultado sonoro ruidoso, o DJ precisa ser muito sutil para permanecer riscando o mesmo trecho selecionado sem que a agulha salte do sulco específico, ou trilha do disco, aquelas linhas finas visualizáveis.

Compreendo esse ruído remetendo ao incessante rumor das metrópoles como geradoras de informação musical, ou artística, conforme os termos de Lotman:

A arte – e é aí que aparece o seu parentesco com a vida na natureza – tem a possibilidade de transfigurar o ruído em informação, torna mais complexa a sua estrutura em proveito da sua correlação com o meio ambiente (em todos os outros sistemas, qualquer colisão com o meio exterior só pode conduzir à extinção da informação). (1978, p. 142).

Na música produzida pelos DJs a correlação imediata é com o contexto tecnológico materializado nos toca-discos, seus acessórios parodiadores de músicas e facilitadores de efeitos similares aos ruídos das metrópoles, constantes e dissonantes. Não é à toa a preferência por inserir nas bases musicais inúmeras situações cotidianas como conversas ao telefone, reprodução de zumbidos de sirenes, do infernal barulho do trânsito (buzinas, acelerações, freadas bruscas), os incontáveis reaproveitamentos rítmicos ao criar batidas musicais como disparos de diversas armas e calibres. De fato, a lista de texturas correlatas entre os efeitos sonoros e os sons da cidade é bem maior, mas **já posso conectar outra vez a narrativa sonora às imagens, ao rap e à dança, discutidos neste Eixo: a seu modo, todas essas narrativas querem desestabilizar a paisagem, vieram para “abalar geral”**.

Daí podermos compreender melhor expressões do contexto musical da cultura *hip hop*, a exemplo da palavra “batida”, sinônimo desta música, e ela deve ser “pesada”. Vicente, DJ, mas sobretudo *rapper* do aludido grupo Idioma, explica os motivos do peso da batida:

- O que se destaca na base de *rap* é exatamente o grave, que é o peso da música, é uma coisa que tem sempre que caracterizar, o peso dela, então por isso que a gente costuma pegar trechos da música que tem baixo, pra quê? Pra gente reforçar o baixo; a gente usa o baixo dela, altera, dá um ganho, modifica pra ficar mais pesado ainda.

Os efeitos criados pelos DJs e relacionados à textura musical podem ser realizados com um disco, como na colagem e no *scratch*, descritos anteriormente, ou com dois discos, como na técnica que remete às sonoridades repetitivas, o ***back-to-back***. Conforme indica a expressão, significa voltar para trás: escolhido determinado ciclo rítmico do disco, palavra ou frase cantada, esta é repetida inúmeras vezes pelo DJ voltando manualmente o trecho selecionado à posição inicial. É um vaivém alternando a mesma parte nos dois vinis do toca-discos, ou “performance dos DJs usando dois discos iguais, invertendo o sentido da rotação a intervalos aleatórios” (CASSEANO, DOMENICH, ROCHA, 2001, p. 142).

A textura do *back-to-back* remete aos sons e movimentos monocórdios da metrópole, como o bate-estaca, a perfuratriz que abre alicerces de prédios, entrando e saindo do chão o dia inteiro na mesma velocidade; o ciclo de aceleração dos ônibus, até desacelerar e engatar a

próxima marcha; as betoneiras batendo massa de cimento e concreto; os elevadores para cima e para baixo; os movimentos de limpeza e seus respectivos sons de arear, esfregar, encerar; as várias voltas das filas, que vão e vem; o balanço cíclico nada dançante no transporte público; as mil vias de mão dupla com trânsito intenso nos dois sentidos; e até, olhando para um dos tantos movimentos e sons quiçá despercebidos na metrópole, a difícil lida do trabalhador remendando asfalto com sua técnica automatizada e eficaz de espalhar e recolher pedra e piche. A cidade mais patina do que anda e suas respectivas sonoridades repetitivas são similares à textura musical do *back-to-back*.

Segundo McLuhan, o espaço contemporâneo tende à continuidade conectada auditivamente:

Não vemos de todas as direções ao mesmo tempo, mas ouvimos de cima, de trás, de todos os lados, de baixo, de todas as direções simultaneamente. O espaço acústico tem uma propriedade particular: é uma esfera sem centro ou cujo centro está em toda parte e cuja margem não está em parte alguma. É o espaço das vibrações. É o espaço do homem eletrônico. É o espaço simultâneo da tecnologia eletrônica. (2005, p. 249).

McLuhan considera a atividade artística na relação entre o biológico e o tecnológico. Para ele, o trabalho do artista é criar meios relevantes de percebermos essa relação biotecnológica em novos contextos, atualizando nossa consciência e percepção. McLuhan nota que as artes populares estão invariavelmente ligadas a algum tipo de tecnologia e o músico e sua música deveriam encontrar então soluções críticas na era eletrônica, assim como fazem os DJs recriando texturas sonoras inspiradas na algaravia da metrópole, pois “a função da música é traduzir os sons do ambiente por meio da linguagem, humanizar a tecnologia da metrópole pela tradução desses sons em toda sua desordem dissonante, traduzindo-os por meio dos ritmos de uma grande linguagem.” (p. 256).

Ritmos: a criação de batidas, ou bases musicais, geralmente feitas em computadores, pode ser improvisada ao vivo com dois discos através da técnica chamada *beat juggling*, cuja tradução especifica o que requer: a capacidade de criar sequência rítmica com incontáveis malabarismos de discos. Muito valorizada em campeonatos de DJs (nos anexos eletrônicos há filmagem de batalha de produção de bases), a criação de batidas quebra a levada normal da música inserindo repetição. O DJ seleciona e repete trechos não como efeito incidental, mas criando base contínua e rítmica sobre a qual o *rapper* pode cantar.

Apesar da dominância desses efeitos, ainda devo mencionar aquele que traduz muito diretamente a textura tecnológica da sonoridade criada pelos DJs, o chamado *transformer*, e a

explicação do nome e do resultado da técnica demanda pequena digressão na recente história da cultura midiática.

O nome é inspirado em desenho animado futurista homônimo no qual veículos se transformavam em robôs naturalmente guerreiros e bem intencionados. A atração começou a ser exibida na década de 1980, a mesma na qual filmes, discos e videoclipes divulgaram em grande escala a cultura *hip hop* para o mundo, inevitável início dos indícios da manifestação também no Brasil.

O desenho fez enorme sucesso e o ponto alto dos episódios era o momento de transformação dos veículos em robôs, e vice-versa, mutação acompanhada da infalível sonoridade do ranger do metal das peças em contato, resultado acústico que os DJs procuram reproduzir com o efeito chamado *transformer*.

Assim, essas técnicas e equipamentos são “metáforas ativas em seu poder de traduzir a experiência em novas formas” (McLuhan, 1979, p. 76), não somente a experiência sonora ruidosa e dissonante da cidade, mas a experiência corporal mediada pela tecnologia, literalmente extensão do homem.

Com base em proposições de McLuhan, podemos entender o equipamento do DJ estendendo as faculdades corporais e mentais de quem o opera, relação iniciada na distribuição espacial da parafernália montada em cima da mesa, de preferência em suporte único para evitar trepidações capazes de fazer pular a agulha do disco e provocar outros balanços indesejados. Diante da mesa, o DJ fica em pé e precisa de liberdade para movimentar o corpo, por isso em geral delimita pequeno espaço ao redor de si, o equipamento à sua frente, a caixa de discos demarcando o espaço ao lado ou atrás.

Nesse ambiente criado, a relação do corpo do DJ com a tecnologia musical é simbiótica e sincronizada, como a constante troca dos discos em rápidas operações: ele retira o vinil, empacota no plástico e no encarte, guarda na caixa, procura outro, desembala e põe pra tocar. As diversas maneiras de manipular o vinil com as mãos, como para repetir determinado trecho, acopla manipulador humano ao instrumental físico e tecnológico. Com o fone em um dos ouvidos, alternando o som através do *mixer*, regulando diversos botões de rotação, altura, distorção, inserindo arquivos ou efeitos digitais do computador conectado - em toda a performance as mãos, sobretudo, e inevitavelmente o resto do corpo e da mente acompanham a levada. Boa definição do trabalho do DJ? Homem e máquina, meio, são um só, tecedores de paródias, reelaboradores de texturas tecnológicas.

Ao colocar o nosso corpo físico dentro do sistema nervoso prolongado, mediante os meios elétricos, nós deflagramos uma dinâmica pela qual todas as tecnologias anteriores – meras extensões das mãos, dos pés, dos dentes e dos controles de calor do corpo, e incluindo as cidades como extensões do corpo – serão traduzidas em sistemas de informação. (McLuhan, 1979, p. 77).

A relação orgânico-tecnológica entre homem e equipamento musical é tão fundamental para as texturas sonoras criadas pelos DJs que a performance diante dos toca-discos é considerada por muitos deles a característica diferenciadora desse músico dentro da cultura *hip hop* (ASSEF, 2010, p. 152).

A noção de performance remete às afirmações do texto anterior, sobre dançarinos e suas possibilidades dramáticas, e nos dois casos ela solicita desempenho máximo das técnicas. Ambas são narrativas cheias de efeitos visuais ou sonoros de origem corporal visando o êxtase através dos movimentos. **O dançarino é envolvido pelo som tecnológico e responde a ele; o DJ também, ao menos balançando o tronco ou a cabeça, sinais evidentes do corpo respondendo imediatamente ao som produzido por ele e pela máquina.**

Os DJs entrevistados são quase unânimes em responder que a performance diante dos toca-discos é sua marca, como veremos nas três declarações a seguir, de artistas já referidos neste texto. Notem os vários aspectos elencados para delimitar certas fronteiras de estilo, a exemplo da diferenciação para com os DJs de *raves*, celebrações onde se toca a chamada música eletrônica, promovidas em locais abertos como praias, propriedades rurais, estádios de futebol, atraindo muita gente. A música das *raves* é emanada pelos mesmos equipamentos utilizados por todos os DJs, contudo o som é puramente instrumental e eles não realizam efeitos nem performances, as músicas vão sendo ligadas umas às outras, deixando fluir o som por longo tempo, o público quer dançar.

DJ Fire começa distinguindo a atuação na cultura *hip hop* em relação ao estilo conhecido como “tecno”, outra batida contemporânea, também tendencialmente instrumental, depois aponta a destreza como indispensável:

- A diferença é a performance, né? Um DJ de tecno, ele não vai fazer *scratch*, não vai fazer *back-to-back*, nem legal fica, dá até pro cara fazer, mas só que não faz parte da cultura, agora, o DJ de *rap* tem que fazer *scratch*, igual tem uma música que fala isso. Tem que ter mais agilidade, mais agilidade, você tem que estar atento - que nem, um DJ de *rap*, principalmente de grupo: meu, você está aqui tocando, você tem que estar ouvindo o cara lá na frente, se o cara atrasar alguma coisa, você já tem que estar ligado aqui; então, quer dizer, eu acho que é isso que você falou mesmo, questão de técnica.

DJ Alan 45 também aponta a performance como marca do músico ligado à cultura *hip hop*, as diferenciações são praticamente as mesmas:

- O que caracteriza o DJ do *hip hop* é a performance, você tem que estar fazendo o inesperado, que você não está imaginando o que vai acontecer ali, você tem que estar atento para que qualquer tipo de erro que aconteça, você ter como sobressair em cima daquele erro, utilizando a sua arte e fazer com que aquelas pessoas notaram que você errou, mas ao mesmo tempo você teve o dom de consertar. O DJ vive sob improviso, principalmente o DJ de *hip hop*; DJ que toca nas raves, ele simplesmente coloca um disco e deixa o disco tocar até um certo *break* para ele poder estar mixando um outro por cima; já o DJ de *hip hop* não, ele tem que estar trabalhando às vezes com intervalo de um minuto e já tem que estar virando outra música, acabou o refrão já está vindo outra, se o cantor saiu fora da base o DJ vai usar a criatividade dele, o que ele sabe fazer dentro da cultura *hip hop* para consertar; o erro foi perceptível, mas você foi mais esperto em consertar o erro dele.

E, finalmente, Androide, o DJ do grupo Idioma, discorre exemplar comparação:

- O DJ de *rap* é como se fosse o baterista da banda de *rock*. Ele que comanda a rotação, ele que comanda a musicalidade do *show*, instrumentalmente falando. É como se tivesse tocando a banda. Um exemplo: o DJ de rave, ele vai ter que tocar música uma atrás da outra, ele vai ter que virar sempre, a noite inteira, é a única coisa que ele vai fazer. Não vai se preocupar em fazer *scratch*, não vai se preocupar em mais nada, só tocar música, o ambiente de rave é exatamente esse, é música uma atrás da outra, várias horas, incansavelmente, né? E o DJ de balada, por exemplo, ele tem a preocupação, dependendo da balada, preocupação de tocar música *top*, no caso, a música da Beyoncé que está bombando na rádio Transamérica, enfim, ele tem que tocar música que as pessoas conhecem, até porque todo mundo já conhece o refrão, aí todo mundo já grita, aquela coisa toda, ele não tem a preocupação de lançar nada diferente, ele tem que tocar exatamente aquilo que está sendo tocado. DJ de grupo de *rap*, no meu ponto de vista, aí já é particular, na minha opinião, ele é o mais ousado, porque ele vai ter a preocupação de tocar alguma coisa nova, que ele produziu, alguma coisa diferente, algum som de um amigo dele, num evento de *rap*, numa balada de *rap*. Quando ele tiver tocando no *show*, durante o *show* do grupo de *rap* ele vai estar tocando e vai estar se preocupando em fazer *scratch* de acordo com o que o *rapper* está falando, porque sempre tem aquela ligação entre o que ele fala – ele fala alguma coisa o DJ responde com *scratch*, com uma frase ou com efeito.

A performance liga a atuação dos DJs e dançarinos no que diz respeito à emergência da autoria marcada; fala mais alto o ser humano, mesmo imbricado em máquinas, e apesar, inclusive, do narrador paródico, teoricamente, ameaçar a soberania do narrador controlador. São nuances que emergem das específicas configurações de textura e tessitura das narrativas do *hip hop*, constituindo um tipo dominante de voz variante entre coletiva, autoral e autoritária, conforme veremos no próximo Eixo.

2. EIXO TRASCENDENTAL

3.1. Narrativa de narrativas

Gostaria de começar este Eixo invocando a comparação entre a atividade do pescador e a construção de longas narrativas, como a romanesca: ao semear temas e outros motivos que irão fazendo sentido no decorrer da trama, o romancista realiza procedimento similar ao do homem que lança e recolhe suas redes, porque narrar e pescar implicam em arremessar e trazer de volta, em abrir, dar vazão, e depois juntar, fechar, duplo movimento de distensão e retraimento, pulsação na qual os elos estão sempre juntos, hora distanciados, ora reunidos, desde a construção das frases até a ossatura geral da narrativa.

E gostaria de começar invocando tal imagem de dispersão e afunilamento justamente porque este Eixo Transcendental caminha em direção à síntese discursiva das dominantes narrativas dos elementos do *hip hop* e, ao mesmo tempo, também encaminha a conclusão da tese. Chegou a hora de começar a recolher a rede.

Faremos, então, dupla síntese, em relação ao discurso religioso que enfeixa a dança, a música e a pintura, e em relação à pesquisa sobre essa cultura tão englobante quanto excludente, conforme veremos.

Relembremos que expus o posicionamento epistemológico complexo deste trabalho, sobretudo a problemática das partes e do todo, depois aponte as dominantes narrativas dos elementos do *hip hop*, e devo avançar para o significado amplo da cultura.

A questão específica a ser respondida neste Eixo Transcendental é a principal interrogante de toda a pesquisa: **a cultura *hip hop* pode ser caracterizada como narrativa de narrativas culturais? Minha resposta: sim, em geral via dominantes fundamentais do processo narrativo elaboradas por cada um de seus elementos e à sua maneira, ligados por um discurso de caráter religioso.**

Parte dessa interrogante principal relativa às texturas e tessituras narrativas dos elementos constituintes da cultura *hip hop*, eu vim respondendo apoiado em teoria predominantemente literária e semiótica, tendo como contraponto complementar a própria literatura (KHÉDE, 1984) compreendida como linguagem, sendo esta “todo sistema de comunicação que utiliza signos ordenados de modo particular” (LOTMAN, 1978, p. 35), como a linguagem teatral, da pintura, da música.

Para Todorov, a teoria literária deve fazer parte da investigação semiótica, a ciência dos signos, pois “sendo a literatura ela mesma um sistema de signos, descobriremos no discurso literário numerosos traços comuns a todas as linguagens” (1969, p. 21).

Esse autor entende a relação da literatura com outros setores do conhecimento como inevitável, e a linguagem, dominante e interligante, pode ser enriquecida nas interações transdisciplinares, provocando confluências entre áreas do conhecimento artificialmente setorizadas.

Partindo dessa possibilidade, no Eixo anterior relacionei linguagem literária aos elementos do *hip hop* apoiado naquilo que Todorov reafirma em tom epistemológico: a unidade das ciências humanas reside menos nos métodos linguísticos e suas aplicações, mas preferencialmente no “objeto comum”, a linguagem, desbravada em parte pelo conhecimento da literatura – “mais ainda, essas duas vias tenderão a confundir-se” (p. 54-55).

Assim, arrolando teorizações milenarmente ligadas à linguagem literária e aos seus gêneros tradicionais, aponte as dominantes narrativas dos elementos do *hip hop*, sobretudo a partir da noção de trama para as tessituras, e de lírico, épico, dramático e paródico para as texturas, procurando cumprir a proposta de abarcar as partes e o todo cultural complexamente.

A escolha da noção de trama como central colocou no mesmo eixo os elementos do *hip hop*, explicitando suas diferenças, o primeiro passo da abordagem que se pretende complexa, pois isolar elementos para análise é parte do processo de trabalho, cuja significação está nas relações das mesmas entre si e com o todo.

Conectando os elementos do *hip hop* pelas diferenças, a organização dessas narrativas pode ser temporal, espacial ou realizar as duas possibilidades, conforme afirmei nos respectivos textos sobre as imagens de pichações e grafites, letras de *rap* e a performance dos dançarinos e DJs. Segundo a designação semiótica, as bases dessas narrativas, palpáveis como o espaço físico, ou impalpáveis como o tempo, informam os “limites” desses “textos culturais” e podem ainda caracterizar suas dominâncias:

A pintura, a arquitetura e o ornamento são artes simultâneas, construídas no espaço, subordinadas ao princípio compositivo da simetria; a música, a poesia são artes sucessivas, que se desenvolvem no tempo, subordinadas ao ritmo; acréscito, para completar, a dança e o teatro, artes que reúnem os princípios da composição espacial e temporal, a simetria e o ritmo. (JIRMUNSKI, 1976, p. 66).

A conexão, ou “organização” segundo o vocabulário da epistemologia da complexidade, pode ocorrer pela diferença, pelas retroações, mas também pelas afinidades. Em relação aos elementos do *hip hop* tomados como narrativas, ocorrem, inevitavelmente, os dois movimentos. Vejamos as primeiras vinculações e, como sempre, tensas, retomando as texturas líricas, épicas, dramáticas e paródicas.

Conforme caracterizados anteriormente, os grafites e pichações, de dominante lírica, promovem também dramaticidade porque suas narrativas, assim como no teatro, só se realizam diante do público plural, da rua, fazendo dos muros e fachadas os locais de encenação. Essas imagens também têm forte apelo épico pelo tom grandiloquente com que se colocam e nas longas sequências exigem, inclusive, fôlego do receptor para acompanhar o desenrolar das partes concatenadas no todo. Há ainda, subsidiariamente, construções paródicas em reconfigurações de imagens históricas, de desenhos animados, de astros da mídia e mesmo na absorção de estilos visuais, como o psicodélico. Quanto às tipologias, conjunto significativo incluindo grafites e pichações (muitas palavras e poucas frases e orações), vale o comentário de Lotman sobre as imagens do signo verbal, que especifica o processo e o resultado poético nos muros e fachadas:

A arte verbal começa com as tentativas para ultrapassar a propriedade fundamental da palavra enquanto signo linguístico – o caráter condicional da ligação dos planos da expressão e do conteúdo – e para construir um modelo verbal artístico, como nas artes figurativas, sobre o princípio icônico (LOTMAN, 1978, p. 110).

Os *rappers*, compositores e cantores de poemas épicos, não deixam a emotividade lírica de lado e algumas letras inclusive associam coragem e sensibilidade, como na emblemática “Jesus chorou” (RACIONAIS, 1997). A performance no palco requer figurino e postura específicos, o cantor de *rap* gesticula muito, conversa com o público, vocifera encenando a revolução social dramaticamente, muitas vezes pelo viés trágico. Mais do que cantor, ele é um mestre de cerimônias e sua música inevitavelmente dialoga com o parodismo dominante das bases musicais. Contudo, nas próprias letras, há muita reelaboração crítica de materiais originários, como no uso de gírias, de ditados populares recontextualizados, de versos reconfigurados de outras músicas, nas citações de notícias emitidas pelo rádio e especialmente pela televisão. De fato, o “estilo heroico” pode emergir da relação entre gêneros e, para Hansen, estaria situado “entre a gravidade simples do gênero trágico e a beleza florida do lírico, prescrevendo-se que o poeta o incline na direção da simplicidade trágica quando, imitando dramaticamente, faz personagens falarem em primeira pessoa” (2008, p. 28).

Já os **dançarinos e dançarinas**, encenadores do sublime, ao seu modo são bastante líricos, pois reagem emocionalmente à música traduzida por eles em movimentos e gestos também de grande apelo emocional, impactantes. O caráter épico dessas narrativas corporais começa na própria postura e porte físico dos dançarinos com corpos perfeitos, apolíneos, prontos para o combate nas batalhas de dança, heróis da resistência e da destreza. A

grandiosidade da música e o volume (no sentido vulgar e literal) estrondoso do som também tornam épico o contexto da dança, além do parodismo aparecer constantemente nos gestos que imitam ou remetem a outras narrativas, como a incorporação de passos da capoeira.

Os **DJs**, magos de sons tecnológicos, emanam lirismo pela própria natureza da música, historicamente o “bálsamo da alma”, sendo eles mesmos sujeitos de extrema sensibilidade auditiva e manual. A tendência repetitiva das bases musicais, de ritmo marcial, tem forte apelo épico pela constância temporal uniforme e, quando aliadas aos versos verborrágicos dos *rappers*, realistas e descritivos, adquirem dramaticidade no sentido de imagens sendo dispostas no tempo, como nas montagens cênicas:

Una figura se transforma en una figura. Cada una de ellas constituye un segmento sincrónicamente organizado. Pero estos segmentos no se unen en el espacio, como ocurriría si pintáramos un motivo ornamental, sino que, transformándose uno en otro, se suman en el tiempo. (LOTMAN, 2000, p. 11).

O aspecto dramático mais óbvio é performático, conforme afirmei anteriormente, fazendo do DJ um atuante em cena. Sua apresentação é tida como espetáculo à parte, mesmo junto ao grupo de *rap* – nos anexos eletrônicos há vídeos de *shows* de DJs, vide a festa para 15 mil pessoas no centro de São Paulo comandada pelo DJ KL Jay, registrada em etnografia desta pesquisa no final de 2014.

Contudo, se, além da trama e da organização espacial ou temporal, essas transições de texturas entre os elementos também ajudam a começar enxergar o todo cultural complexo chamado *hip hop*, há ainda outros fundamentos narrativos comuns, especialmente o ritmo, que une tempo e espaço e foi discutido em relação aos elementos analisados no Eixo anterior.

Em geral, ritmo significa alternância regular, como na música, com sons distribuídos no tempo, na dança, com movimentos no tempo, ou na pintura, com imagens no espaço (BRIK, 1976, p. 131). Complexamente, tal impulso, conforme afirma Tomachevski, não rege só “os fenômenos situados no campo esclarecido da consciência e assim objetivados na métrica tradicional, mas também todo o complexo de fenômenos que, mesmo sentidos confusamente, têm um valor estético potencial” (1976, p. 151).

Diversos autores arrolados nesta pesquisa identificam o ritmo não só nas produções literárias, nas quais é exaustivamente discutido, sobretudo na poesia, mas o distinguem, por exemplo, na pintura, arte criadora de ritmos, como quando grafites e pichações estão distribuídos de forma linear ao longo de muros e fachadas com tendência à regularidade dos elementos visuais, implicando, assim, em regularidade rítmica no espaço e no tempo. Ou ao contrário, nos quadros, onde o ritmo é irregular.

Essas englobantes noções de ritmo tornam complexas suas aplicações justamente pela amplitude de possibilidades e nesta tese são fundamentais para tomar os elementos do *hip hop* como narrativas tendo em vista a constituição dos mesmos no tempo, no espaço e em ambos. Segundo Northrop Frye, normalmente falamos de ritmo musical ou das imagens na pintura,

Mas um leve aumento de significação logo nos fará falar do desenho da música e do ritmo da pintura. A inferência é que todas as artes possuem um aspecto temporal e um espacial, seja qual for que tome o comando quando elas se exibem (...) As obras literárias também se movem no tempo, como a música, e se estendem em imagens, como a pintura (1973, p. 81).

Outra vinculação entre os elementos do *hip hop* tomados como narrativas aparece ao atravessá-los com a noção de dominante, que extrapola o âmbito dos produtos culturais e pode ser estudado no trabalho de algum artista específico, nos cânones literários, em escolas poéticas, na arte de uma época, encarados como todos particulares (JAKOBSON, 1983, p. 486).

Ao assinalar as dominâncias narrativas dialoguei com os gêneros literários porque os aspectos principais de tessitura e textura submetem os outros na estruturação das obras e, dessa forma, “o conjunto das dominantes representa o elemento que autoriza a formação do gênero” (TOMACHEVSKI, 1976, P. 201).

Autoriza, mas não o identifica ou define totalmente, sendo esta a perspectiva aqui adotada, e apesar da incompletude, as dominâncias dos elementos do *hip hop*, se não permitem caracterizar suas partes como gêneros narrativos completos (aprofundamento possível em outra pesquisa ou talvez impossível em qualquer uma), são capazes de indicar minimamente suas tendências narrativas, passo intermediário indispensável em direção a este Eixo Transcendental, no qual avanço para a resposta à pergunta principal relativa ao conjunto de narrativas religadas pelo discurso religioso.

Eis, portanto, como me relaciono com os gêneros, tensionando as definições e aplicações na aproximação com os elementos do *hip hop* não só pelos aspectos líricos, épicos, dramáticos e paródicos comuns, mas também porque a problematização das categorias de análise é epistemologicamente fundamental para a linha de pesquisa à qual me vinculo: assim como para a filosofia da complexidade, para a teoria semiótica de aporte e, claro, marca toda a história literária ocidental – os primeiros apontamentos de Platão (2001) e Aristóteles (1991) já evidenciavam o paralelismo histórico tenso entre produções e teorizações, exemplares nas divergências entre os dois autores, ou no desestabilizador questionamento dos românticos e modernos quanto às amarras literárias consolidadas nos gêneros, ferrenha alteração que

mesmo assim não eliminou as aproximações diretas, como no caso do sobrevivente soneto, cuja definição igual a quatro estrofes (dois quartetos e dois tercetos) é aceita e praticada até hoje, quando a tensão persiste, os incômodos teóricos não se estabilizaram e assim continuam garantindo a perenidade dos gêneros.

Por isso, apesar de não pretender e nem poder definir completamente os elementos do *hip hop* como gêneros narrativos, só o fato de mobilizar tais aportes teóricos arrasta esta tese para o debate milenar e o atualiza como “objeto de crítica semiótica” no contexto contemporâneo muito diferente do vivenciado pelos filósofos gregos Platão e Aristóteles, para os quais os gêneros eram categorias fixas; agora, “proliferam os sistemas mediados pela solidariedade de vários códigos e várias linguagens” (MACHADO, 2001, p. 12).

Sabemos que a classificação dos gêneros narrativos ou não, literários ou não, é cada vez mais difícil e, no caso da arte escrita, “o ficcional se alimenta diretamente do histórico e do factual, porque o registro do romance se cruza com a biografia, com o diário ou com a autobiografia” (LOPES, REIS, 1988, p. 48); isso quando ainda podem ser nomeados, pois “certos gêneros jamais receberam nomes; outros foram confundidos sob um nome único a despeito das diferenças de propriedades” (DUCROT, TODOROV, 1972, p. 147).

Em que pesem essas e outras matizações possíveis e necessárias, os gêneros persistem admitindo variedade e coexistência nesta época de práticas narrativas diversas derruindo hierarquizações, daí advindo boa parte do vigor e da vigência das produções e respectivas categorias de análise, pois “a narrativa deve essa espécie de crise de gêneros precisamente à vivacidade com que se integra num tal dinamismo pluridiscursivo” (LOPES, REIS, 1988, p. 49).

Considerando tal contexto, eu gostaria muito de ver algum saldo desta tese tendo relevância entre as pesquisas sobre **narrativas da contemporaneidade** de viés **epistemológico** e especificamente **transdisciplinar**, atualizando os gêneros historicamente ligados à literatura ao relacioná-los com os elementos da cultura *hip hop*.

Todorov, um dos principais autores na trajetória teórica desta pesquisa, em texto sobre a origem dos gêneros começa ponderando que “persistir em se ocupar dos gêneros pode parecer atualmente um passatempo ocioso, quiçá anacrônico” (1980, p. 43), mas da segunda página em diante se encarrega de argumentar ao contrário:

De onde vêm os gêneros? Pois bem, simplesmente de outros gêneros. Um novo gênero é sempre a transformação de um ou de vários gêneros antigos: por inversão, por deslocamento, por combinação. Um ‘texto’ de hoje (também isso é um gênero num de seus sentidos) deve tanto à ‘poesia’ quanto ao ‘romance’ do século XIX, do

mesmo modo que a ‘comédia lacrimajante’ combinava elementos da comédia e da tragédia do século precedente. (TODOROV, 1980, p. 46).

Para a semióloga Irene Machado, filiada ao mesmo ramo teórico do qual estou me servindo largamente, o estudo dos gêneros em contextos culturais justifica-se porque após inúmeras transformações eles ainda são “elemento comum a diferentes sistemas”, e cada sistema, a seu modo, “cumpru o desafio de organizar um dos mais antigos gêneros da tradição ocidental: a narrativa” (2001, p. 07).

A coexistência de diferentes códigos promove modificações enriquecedoras porque multiplica modelos, reelaborando a tradição. Quanto ao *hip hop*, **os gêneros comumente associados à literatura contribuíram para apontar dominâncias correspondentes ao lírico, épico, dramático e paródico nos elementos desta cultura de narrativas musicais, pictóricas e corporais.**

Segundo Irene Machado, a narrativa é o gênero que mais se modificou e extrapolar a palavra escrita seria “o fato mais significativo de sua história” (p. 09). Sem essa ampliação incalculável na produção prática e teórica não poderíamos falar de narrativa de narrativas culturais, como o *hip hop*, nem manejar noções tão úteis aqui quanto a distinção entre história (conteúdo narrado) e discurso (maneira como o conteúdo é narrado), que ampara o deslocamento proposto neste Eixo Transcendental, visando não mais prioritariamente as narrativas como partes, mas o discurso religioso que as religa culturalmente.

A dinâmica da narrativa apenas evidencia como um gênero representa um ‘nicho’ semiótico que as gestões culturais não se cansam de reinventar. E por que a narrativa foi e continua sendo um gênero tão importante para a cultura? Porque em toda narrativa existe o gérmen de uma aventura que explora um elemento vital ao homem e à cultura: o deslocamento, o movimento rumo ao desconhecido, à descoberta. (MACHADO, 2001, p. 12).

Neste Eixo Transcendental a comparação entre gêneros literários e elementos do *hip hop* está voltada para a análise da força dos modelos formais na conduta prática do público através da ação do discurso religioso influente e modificador. Na contemporaneidade, se os gêneros literários servem cada vez menos como modelos de alguma pretensa alta cultura, por outro lado ainda são poderosos vetores apontando para “horizontes de expectativa” dos autores, públicos e críticos (JAUSS, 1994, p. 26). Em outras palavras, “o gênero torna-se instrumento criador da relação interativa entre texto, leitor, cultura” (MACHADO, 2001, p. 12).

Com essa mesma perspectiva, ao discutir o conto contemporâneo no contexto de fusões de gêneros e inserções em mídias diferenciadas se assinala o interesse na “ligação entre

a organização interna do texto e seu funcionamento social” (TAGÉ, 2006, p. 126). Não há como escapar dessa via dialógica entre as narrativas e suas implicações. Os recorrentes posicionamentos quanto à importância de se considerar o circuito de produção, circulação e recepção cultural também justificam a configuração deste último Eixo, pois o discurso religioso está relacionado aos efeitos práticos pretendidos pela cultura *hip hop* em relação aos seus públicos: “Por esse motivo, o desenvolvimento da leitura de outras mídias híbridas, no que se refere à organização estrutural, pode ser um caminho para a reflexão e a descoberta e apreensão de outras formas de reportar a ação humana diária.” (p. 127).

Pensando nessas ações cotidianas, desaguadouro de qualquer narrativa, e considerando referências levantadas nesta tese, sobretudo quanto aos gêneros literários, percebi o quanto pesquisas nacionais são abrangentes e mundialmente representativas. Em obra recente reunindo autores de diversos países (BAZERMAN, BONINI, FIGUEIREDO, 2010), brasileiros contribuem da organização da coletânea até a predominância de artigos sobre problemas e estratégias nas descrições dos gêneros, relevância e relações idiomáticas, constituição social e histórica, distinções entre notícia e reportagem, narrativa e identidade, correlações com propostas curriculares e a escrita baseada em gêneros.

Outra obra da mesma natureza – teórica, recente, reunindo autores de diversos países e continentes e discutindo gêneros em múltiplos contextos – igualmente destaca a pesquisa brasileira e conecta esta tese com o campo amplo de investigações sobre o tema. No livro de duas pesquisadoras atuantes em universidades dos Estados Unidos, entre as tendências relevantes apontadas mundialmente, a síntese brasileira voltada para fins pedagógicos merece capítulos específicos. Fundindo linguística, retórica e sociologia, fomos capazes de compatibilizar tradições e fornecer instrumentos de análise instituindo o “interacionismo sociodiscursivo”, aparato teórico para municiar “uma rica visão do funcionamento dos gêneros e de como podem ser ensinados em diversos níveis” (BAWARSHI, REIFF, 2013, p. 101). Um exemplo de aplicação educacional ocorre com gêneros radiofônicos em escolas desenvolvendo as habilidades críticas e interacionais dos alunos, que experimentam todo o processo de produção, do roteiro à transmissão dos programas, (p. 199). A proposta didática dos brasileiros começa com a construção do conhecimento prévio, segue com a análise de modelos em seus contextos e depois propõe a produção prática, “tendo assim como foco a consciência do gênero, a análise das convenções linguísticas e a atenção ao contexto social” (p. 216).

No que se refere a processos pedagógicos, portanto, temos então outra confluência possível com as pesquisas contemporâneas de gêneros no contexto didático, pois, mesmo

subsidiariamente, esta tese pode ser atrelada a propostas educativas. É possível imaginar conexões a partir da literatura, atravessando transdisciplinarmente outras áreas como artes plásticas, obviamente a escrita e mesmo as em geral esvaziadas aulas de educação física – é preciso assinalar que os elementos da cultura *hip hop* vêm sendo bastante aproveitados em iniciativas pedagógicas, sobretudo em escolas públicas de periferias Brasil afora (ANDRADE, 1999).

Portanto, até aqui, **as semelhanças e diferenças entre as tessituras e texturas dos elementos e as inescapáveis relações com os gêneros respondem à pergunta principal sobre a manifestação cultural tomada enquanto “narrativa de narrativas”, mas não esclarecem o sentido “cultural”, no máximo sugerido. Essa resposta, exigida desde o título da tese, ajusta ainda mais o enfoque nos quatro produtos culturais do *hip hop* e seu quinto elemento, o discurso religioso.**

Novamente a semiótica da cultura, subsidia a discussão e começo relembrando três noções centrais mencionadas já no primeiro Eixo - “texto”, “modelização” e “fronteira” – com os quais pretendo discutir o sentido cultural das narrativas conservando a coerência da proposta sistêmica e complexa de abordagem e, também, encaminho a discussão para o quinto elemento do *hip hop*, o “conhecimento”, seu discurso dogmaticamente religioso.

Segundo Lotman (1978, p. 104), os textos culturais são compostos de signos e estes apontam para si e para fora, ou seja, são sistêmicos e extrassistêmicos. Sua constituição delimita fortes fronteiras demarcadoras dos limites entre o que deve fazer parte do texto cultural e os signos contra os quais ele se opõe. O nome desse processo é modelização, similar aos delineamentos de gêneros como os literários e, afirma Lotman, “‘ser um romance’, ‘ser um documento’, ‘ser uma oração’, isso significa realizar uma função cultural determinada e transmitir uma significação acabada. Cada um destes textos é definido pelo leitor segundo um conjunto de marcas.” (p. 105).

Quanto ao *hip hop*, a demarcação, aceitação e negação dos seus signos próprios é exaltada tanto pelos produtores diretos das narrativas culturais quanto pelos adeptos na mesma intensidade do rechaço expresso em depreciativos dirigidos ao *rap*, por exemplo, como “música de bandido”, “de favelado”, “de maloqueiro”. Por outro lado, quando fãs e artistas elegem os atrelamentos, interesses e posturas positivadas não como meros temas, mas como signos estruturantes do discurso, podemos compreender expressões comuns à cultura *hip hop* como “proceder”, sinônimo de conduta correta, periodicamente cobrada nas mesmas letras de *rap*.

Os leitores dos anexos eletrônicos desta tese verão diversas vezes nos comentários às músicas a observação quanto a terceiros implicados, o “mano” traíçoeiro ou culpados indiretos por alguma desgraça, destinatários ainda indóceis aos parâmetros culturais propostos, ou seja, possíveis adeptos que ainda não entraram nos eixos, e ainda são apontados políticos culpados pela miséria social, policiais atravessadores de negócios ilegais e de destinos humanos, infindáveis embates deles contra nós. Nas letras de *rap*, o terceiro implicado significa seleção dos tipos de sujeitos ideais ou não ao *hip hop* e este é somente um dos recortes: trata-se também, muito claramente, de música de preto para preto e favelado (bem menos lembram de brancos e mulheres pobres); produção cultural marginal em geral escrita e musicada sem equipamentos convencionais; as letras são longas narrativas, diferentes das curtas composições que dominam a programação; os cantores discursam contra a mídia tradicional; pregam explicitamente a pedagogia de valores éticos, comportamentais, vocabulário específico, vestimenta.

Quanto aos **pintores**, por mais discutíveis que sejam as proximidades e distanciamentos entre grafites e pichações, por menos que os entrevistados expressem pertencimento ao *hip hop*, em geral eles diferenciam suas produções autorais em muros e fachadas das realizadas por encomenda em portas, placas e letreiros de comerciantes, a começar pelas feitas por eles mesmos. Essa distinção recorrente promove fronteiras literalmente físicas: os praticantes dos dois estilos pictóricos associam as principais noções de autenticidade das suas imagens, figurativas ou tipológicas, ao fato de serem feitas e expostas nas ruas. Os escassos e estrondosos casos de venda ou exposição de obras em galerias de arte são amplamente reprovados até por quem não pratica grafite nem pichação, pois estaria ocorrendo quebra traidora dos limites da rua, rompendo o esquema de modelização imposto pelas narrativas visuais do *hip hop*.

Outras fronteiras deste texto cultural em muros e fachadas são erigidas, por exemplo, nos procedimentos de produção, começando com a feitura prévia e exaustiva de rascunhos em cadernos até a imagem ser considerada pronta para reprodução em diversos tamanhos e cores. O suporte público deve ser preparado para receber, sobretudo, os grafites; a pichação é mais agressiva e dispensa fundo de cor nova, deve ser feita diretamente na parede independente do estado de conservação, em geral tipologias retas e intrincadas em preto, cor dura, direta, crua. A solução brasileira para preparar o fundo (espécie de texto de base) sobre o qual o grafite efetivamente será aplicado com tinta *spray*, solução muito provavelmente paulistana, é aplicar com rolos a tinta látex, diluível em água. Depois, o uso da lata de tinta *spray* solicita técnicas de manuseio variáveis conforme o estilo desejado no suporte mais liso ou rugoso, de

diferentes dimensões. Este suporte também constitui fronteira sobre a qual as imagens delimitam outras, sobrepondo textos culturais, ou narrativas culturais, conforme estou defendendo.

Em relação aos limites do texto narrado pelos **dançarinos e dançarinas**, novamente a rua constitui forte fronteira organizadora. Trata-se de uma dança de rua, ou melhor, urbana, conforme tendem a identificar os entrevistados, defensores do aprendizado fora das academias, onde também são oferecidas variações de tais danças, rejeitadas como diluidoras da autenticidade. Conforme discuti no Eixo anterior, são fixados três passos essenciais para quem quer dançar o *breaking*, ou *break* em grafia reduzida, modalidade mais diretamente ligada do *hip hop*.

Aliás, a miríade de técnicas e nomenclaturas, em geral expressas em palavras oriundas dos Estados Unidos, de onde esta cultura foi disseminada mundialmente, estabelecem os contornos de um contexto, ou texto cultural fechado cheio de códigos difíceis de acessar. Reforçando as fronteiras pela linguagem, lembremos o quanto são intrincadas as tipologias de grafites e pichações, o quanto a dança é para poucos dedicados fisicamente, pensemos no difícil domínio das habilidades manuais para tocar discos, exigindo empenho de devotos, e no quanto as gírias são palavras incompreensíveis para quem não as vivencia.

Os **DJs**, por sua vez, insistem em demarcar diferenças em relação àqueles que se apresentam em festas de música eletrônica, casamentos, boates. Para estar ligado à cultura *hip hop*, o DJ precisa conhecer e executar efeitos sonoros e realizar a performance esperada, cheia de improvisação, para pleitear pertencimento. O repertório musical de base é outro poderoso instrumento de seleção, recorte não só no sentido do trecho a ser manipulado, mas daquilo que fará ou não parte do texto cultural, basicamente toda a música não produzida por, ou identificada com a negritude.

As mãos dos DJs operam um dos principais instrumentos de fronteira da cultura *hip hop*, a tradição musical negra. Eles são guardiões daquilo que deve ser valorizado pelas novas gerações, tipo a produção de artistas brasileiros como Tim Maia, Jorge Ben Jor, Cassiano, sambistas de Cartola a Leci Brandão, além de serem selecionadores natos da produção de *rap* nacional e internacional.

De forma ampla, o *hip hop* paulistano, narrativa de narrativas culturais, se posiciona, sobretudo, pela diferença entre centro e periferia. Trata-se de uma cultura de contradição, enfrentamento, dicotomia, nascida da exclusão e que se enxerga como heroicamente épica por ter lutado e conseguido seu espaço tanto entre os pares párias, quanto fora dos limites previstos inicialmente pelo contexto cultural, extrapolação que inclusive contradisse preceitos

iniciais como distanciamento total da mídia e dos intelectuais institucionalizados na academia, conquista de público socialmente privilegiado, retorno financeiro significativo.

Do ponto de vista semiótico relativo aos mecanismos culturais (LOTMAN, USPENSKI, 1979, p. 67), estabelecer traços distintivos é indispensável porque nunca nenhuma manifestação cultural poderá representar um conjunto universal, mas sempre parte, ou parte de partes, como o *hip hop*, demarcando espaço nas últimas três décadas, ou promovendo modelizações culturais que impõem prescrições sociais, precisamente “programas” relacionados à experiência histórica passada traduzida em textos atualizadores, como o fazem as narrativas do *hip hop* paulistano ao associarem as condições sociais atuais à vida dos escravos negros (a polícia é associada ao capitão do mato), a amarga trajetória de exploração do trabalho de milhões de nordestinos na capital paulista, a péssima educação escolar pública, enfim, ao insistir na continuidade histórica declinante e negativamente repetitiva o *hip hop* é tradicionalista no seguinte sentido programático: “el programa mira hacia el futuro desde el punto de vista de su elaborador; la cultura, en cambio, mira hacia el pasado desde el punto de vista de la realización del comportamiento (programa)” (p. 72).

No jogo entre preservação e esquecimento está colocado não só o problema da longevidade dos textos eleitos para comporem a memória coletiva, mas ainda dos códigos mantenedores. Como estamos tratando de sistemas produzidos por agrupamentos humanos, ações e retroações fazem com que complexos culturais como o *hip hop* reordenem ininterruptamente seus códigos, mas as modificações profundas, estruturais, quase não ocorrem, o sistema se reorganiza para permanecer o mesmo.

Isso não significa somente tradicionalismo ideológico; do ponto de vista da modelização dos textos culturais, o volume de conhecimentos admissíveis é limitado pela capacidade dos sistemas armazenarem informação, determinando a substituição de textos por outros e a exclusão prévia de muitos, sem esquecermos a “profunda diferencia”, como lembram Lotman e Uspenski (p. 75), entre mecanismos de esquecimento para preservar alguma memória e simplesmente eliminá-la.

Na prática, esse processo modeliza as narrativas culturais do *hip hop* paulistano com alto grau de arbitrariedade, pois elas realizam as possibilidades descritas pela semiótica como “centradas na expressão” e “centradas no conteúdo”, com tendência ser, ao mesmo tempo, um conjunto de textos e um sistema de regras:

Hablando de la contraposición de texto y reglas, ha de tenerse en cuenta, entre otras cosas, que en determinados casos los elementos mismos de la cultura pueden intervenir con ambas funciones, es decir, ya como texto o como reglas. Así, por ejemplo, los tabúes que intervienen como parte integrante del sistema general de una

cultura determinada pueden, por una parte, ser considerados elementos (signos) del *texto* que reflejan la experiencia moral de la colectividad, mientras que, por la otra, pueden considerarse como un conjunto de *reglas* mágicas que prescriben un determinado comportamiento. (p. 78).

No *hip hop* os mecanismos fundamentais da cultura como delimitação, inclusão e exclusão, são radicalizados de forma binária entre periferia e centro, conforme assinalado anteriormente, e tantas outras oposições são cravadas como preto e branco, rico e pobre, mano e *playboy*, polícia e ladrão, certo e errado, céu e inferno, gíria e expressão culta, liberdade e prisão, dinheiro e miséria, as quatro narrativas enquanto opostas a outros estilos de música, dança e pintura, todas irmanadas na valorização da transmissão oral, marginal e não ensinada nas escolas fazendo a cultura *hip hop* circular, mudar e permanecer.

O paralelismo entre os enfoques complexos, tanto narrativo quanto cultural, alinha as noções de narrativa de narrativas e de texto de textos culturais considerando que, assim como o *hip hop*, “la cultura es un conjunto de textos o un *texto* construído de manera compleja” (LOTMAN, 1998, p. 167). Segundo a terminologia semiótica, esses textos culturais são capazes de delimitar contextos específicos e também o lugar, a posição e a atividade do homem no mundo, valorizando muito as oposições, assim como o *hip hop*, cultura da contradição, nascida dela, engastada nos avanços e recuos das tentativas de superação da condição marginalizada. O *hip hop* como texto de cultura é um “texto-constructo que será una invariante de todos los textos pertenecientes al tipo cultural dado, y los textos mismos se presentarán en calidad de realización de éste en estructuras sónicas de diverso tipo” (p. 97).

A diversidade de estruturas conviventes às músicas, danças e imagens não conforma um todo estável, pelo contrário, os praticantes dos elementos (ou partes, ou narrativas, ou textos culturais), se relacionam em constante tensão, desavenças que corroboram com a dialética vitalidade cultural. Internamente, o debate sobre o *hip hop* é certamente mais intenso do que o travado com a mídia, os críticos, o mercado. Do ponto de vista das texturas e tessituras, conforme vimos no Eixo anterior, as diferenças também são significativas.

Leia exemplo pinçado entre tantos recolhidos nas etnografias, trecho polêmico de entrevista com o dançarino Frank Ejara, declaração representativa do quanto o debate cultural é faiscante. O entrevistado afirma: simplesmente não existe cena *hip hop* na capital paulista:

- A minha opinião é uma opinião muito odiada por todos porque, na minha opinião, eu até ousar dizer que não existe *hip hop*. Existem elementos da cultura *hip hop* que desenvolvem; a dança desenvolve aqui; o *rap* vai estar desenvolvendo em algum lugar, como

o pessoal fazendo batalha de *rap*; vai ter uma pá de grafiteiro fazendo rolê; mas não existe a cena.

E qual seria o motivo dessa desconexão?

- Primeiro a gente tem um erro no Brasil, o maior erro do *hip hop* no Brasil, na minha opinião, é a gente ter, desde o início, e eu até me incluo, a falar que quem faz parte do *hip hop* é quem faz *hip hop*. Então se você não é MC, se você não é DJ, se você não é *b. boy*, se você não é grafiteiro, você não é do *hip hop*. Então quando a gente faz isso, a gente elimina toda a comunidade, entendeu? Mas, na verdade, as pessoas que vão na festa, e estão vendo os *b. boys*, estão na roda olhando, e vivem num ambiente que tem grafite, e gostam de comprar disco de *rap*, essas pessoas são do *hip hop*. É como cultura, ela vivencia a cultura. Aqui a gente começou a espalhar aos ventos que quem faz os quatro elementos é quem é do *hip hop*, e essa foi a burrice, porque agora a gente não tem participações da comunidade, o jovem participa, mas os pais desses jovens estão aquém, eles não estão aqui na festa, eles não vão lá no encontro de *rap* junto com o filho dele, mesmo que o filho dele seja MC, aí não tem participação realmente de todo mundo, de toda a comunidade, a gente simplesmente se separou.

Considerando essas e outras cortantes análises sobre o pertencimento ou não das partes no todo *hip hop*, a afirmação de Lotman faz todo o sentido:

Al ingresar en el todo como una parte, la individualidad particular no deja de ser un todo. Por eso la relación entre las partes no tiene un carácter automático, y supone cada vez una tensión semiótica y colisiones que adquieren a veces un carácter dramático. (p. 41).

Para mim, esse caráter dramático é verificável, sobretudo, na tensão entre os papéis de autores e narradores tanto nas narrativas específicas, quanto no conjunto cultural *hip hop*, conforme veremos no próximo item.

3.2. Autores, narradores, públicos: junto e misturado como sinônimos e antônimos

Início este tópico fazendo alusão às incontáveis, concordantes, discordantes e controversas interpretações sobre a postura e a produção do grupo de *rap* tido como o mais importante e famoso do país, o Racionais MCs. Num cenário de crescente destaque midiático para a música dos *rappers*, o grupo paulistano lidera nacionalmente a preferência no gênero. Seus componentes são artistas idolatrados e bastante incompreendidos, a exemplo da recorrente acusação de incitarem e até valorizarem a violência e o crime em músicas alinhadas ao estilo *gangsta*, palavra derivada de gangster. Eles também fazem isso, mas não só.

Para fãs, críticos e produtores faltou talvez perceber a diferença fundamental entre autor e narrador nas músicas, discernimento da teoria narrativa capaz de aplacar questões nevrálgicas dentro da cultura *hip hop*. Pensemos no debate sobre o uso de drogas ou nas histórias de crimes nas letras de *rap*: quando a voz que canta (narrador) admite ou condena qualquer substância, não significa necessariamente que as marcas de autoria implícitas no discurso reproduzam as atitudes tomadas pelos artistas de carne e osso na vida cotidiana. Quando o narrador descreve o plano e a execução do assalto em primeira pessoa, como personagem principal, nem sempre o sujeito real praticou algum delito, pode nem mesmo apoiar a criminalidade. Da mesma maneira, quando o dançarino imita robôs, pode estar narrando a similaridade gestual para ironizar a mecanização do homem, expressando o ponto de vista ideológico do autor presumido pelo narrador. E se o DJ aparentemente deixa o som rolar, esconde a autoria flagrável justamente na dissimulação do narrador desinteressado.

Narrador e autor são instâncias diferentes cuja relação varia de identificações praticamente indistinguíveis à aberta distinção, sem dúvida passando por incontáveis matizações entre esses extremos possíveis. **O esquema minimamente complexo envolvendo autor e narrador os pressupõe como entes cambiantes do processo narrativo, sem excluir os destinatários, cujo papel é ativo, não de indiferentes receptores.**

Quanto ao autor, distinguimos o sujeito portador de documentos, pagador de contas, fazedor de *rap*, DJ, dançarino, pintor, que nasce, cresce, nem sempre reproduz mas sempre morre, daquele identificado, entre outros nomes, como “autor implícito” (DUCROT, TODOROV, 1988, p. 294), indispensavelmente presente nas narrativas em diversos graus de evidência. Apesar de em geral chamarmos as pessoas reais de autores, em rigorosa acepção teórica o autor a ser debatido, inclusive nesta tese, é aquele presumível, constituído e identificável enquanto ente tão fictício quanto os personagens. Também chamado de “autor-

modelo” (ECO, 1994, p. 21), ele não é humano ser e sua presença implica na de narradores, as vozes que efetivamente falam, ou cantam, dançam, pintam, mantendo certas distâncias, no plural, como querem Ducrot e Todorov (p. 295).

Eles listam e não pretendem esgotar as possibilidades de aproximação ou distanciamento em diversos graus entre autor implícito e narrador em relação a personagens e leitores. As variações podem ser morais, pautadas por juízos éticos, ou afetivas e intelectuais, dependendo da via de compreensão dos fatos, além do tempo e do espaço coincidirem ou não para todos os entes envolvidos na narrativa. “Cada uma das distâncias pode também se reduzir a zero, o que cria papéis narrativos complexos.” (Idem).

Apesar das várias combinações e distâncias, **nas narrativas culturais do *hip hop* os atos de narrar e exercer a autoria tendem a estar muito próximos e a adesão simpática dos destinatários os aproxima novamente:** assim autor, narrador e público são, para usar metáfora comum nas letras de *rap*, elos da corrente. Sem dúvida, quando não encontram seus correspondentes “leitores implícitos” ou “leitores-modelo”, essas narrativas são rechaçadas com igual vigor.

Amadas e odiadas, o conjunto como sistema envolvendo produção, circulação e consumo (CANCLINI, 1982, p. 12) admite pouca matização: sujeitos colocados como autores, narradores e personagens encontram seu público fiel tendente a aderir com fervor ao discurso e aos discursadores. Para Humberto Eco, esse espectador é “uma espécie de tipo ideal que o texto não só prevê como colaborador, mas ainda procura criar” (1994, p. 15).

Assim como a noção de autoria deve ser desdobrada, no mínimo, entre sujeito real e aquele construído na narrativa, os destinatários também devem ser imaginados como reais e ideais – estes aceitam amplamente a autoria pretendida e disseminada pelo narrador:

O autor-modelo é uma voz que nos fala afetuosamente (ou imperiosamente, ou dissimuladamente), que nos quer a seu lado. Essa voz se manifesta como uma estratégia narrativa, um conjunto de instruções que nos são dadas passo a passo e que devemos seguir quando decidimos agir como o leitor-modelo. (ECO, 1994, p. 21).

Em geral, a cultura *hip hop* estimula a autoria, mas como seus elementos tendem a tipos narrativos, é complexa a relação entre autor e narrador, justamente porque as vozes aspiram a ser coletivizantes, mas a autoria é individualista, com seus respectivos e complexos rebatimentos no público. E a tensão varia conforme o elemento considerado.

Pensemos no *rap*, narrativa cultural de caráter musical cujas letras são poemas épicos somados à sonoridade paródica dos DJs: os autores criam narradores que fazem questão de

aparecer claramente representados, muitas vezes como protagonistas, com isso aumentando a carga de autoria e, como emergem sempre os traços autobiográficos e da experiência vivida, as narrativas criam círculos de identificações mais potentes que a linha, mesmo direta, ligando produção, circulação e consumo. A ideia de círculo tem a ver com associação, comunidade, e por mais que recortem e encontrem interlocutores tão autoritários e centrados em si, os narradores do *rap* também promovem a voz alheia, especificamente a voz dos desfavorecidos socialmente, pelos quais se colocam a falar, sem deixar de pronunciar, e muito, suas próprias verdades.

Nas narrativas do *rap*, o narrador procura ser a voz da comunidade, mas não abre mão da autoria, identificada com interlocutores percebidos como iguais. Quando dizem na gíria propositadamente alteradora a expressão “é nós”, estão realizando mais o “um por todos” do que o “todos por um”. O narrador do *rap* chama para si a responsabilidade de discorrer pelos semelhantes, efetivamente o faz, mas não é fácil tirar o microfone da mão deste autor.

Do ponto de vista das modelizações envolvendo autores, narradores e públicos sobressai, portanto, a autoria, com real espaço para a voz coletivizante, e esse embate também se dá na relação com as formas fechadas das letras de *rap*, poema épico com milenares e estáveis pressupostos. As coerções específicas e inerentes aos gêneros invariavelmente limitam e desafiam as capacidades autorais num mar de *raps* repetitivos entre os quais devem se diferenciar sem deixar de atender a exigências formais e ideológicas.

Precisam impostar o esperado narrador furioso e autoral, cheio de gírias, cujo compromisso social com os favelados será reiterado assim como as marcas de pertencimento à vida sofrida, expressando ainda fé nas divindades cristãs e africanas, exaltando a malandragem e os prazeres da vida, reverenciando a negritude em versos e na musicalidade, atentando também para a necessidade de “dar um toque aos manos”, orientá-los, perspectiva pedagógica indispensável em versos rimados aos pares alternados construindo narrativas. Com tantos pré-requisitos, o espaço para autoria seria reduzido, daí porque a mesma é exacerbada a ponto de sobressair à narrativa coletivizante – esta ocorre com um pouco menos de força.

Essas vozes coletivizantes já foram apontadas em produções literárias da periferia como sendo “mutirões da palavra” com caráter de “empreendimento grupal”. Comentando o livro *Capão Pecado*, do escritor paulistano Ferréz, construtor de narrativas identificadas com as margens sociais e geográficas da capital paulista, o analista literário aponta a coletivização até nas ilustrações através das quais o narrador abre espaço a personagens que “se

reconhecem e ao mesmo tempo reivindicam o direito de existir fora do seu circuito” (RODRIGUEZ, 2003, p. 57). Esses clamores se manifestam similarmente no *rap*, cuja ansiedade autoral está associada à manifesta vontade de falar pelos outros.

Esta combinação heteróclita de materiais discursivos e estatutos narrativos, esta dimensão coletiva e celebrante da auto-representação, seja no plano visual, seja nos inúmeros paratextos, esta ansiedade de incluir o maior número possível de vozes e imagens do espaço e dos sujeitos destas comunidades, parecem evocar precisamente a idéia de um “mutirão”. Neste sentido, o livro é menos um empreendimento estético de corte autoral, nos quadros da cultura letrada, do que uma espécie de oportunidade para constituir, com os meios disponíveis e habilidades disponíveis na comunidade, uma obra que possa oferecer um espaço de reelaboração – em muitos casos de constituição primeira – de contraimagens dos sujeitos e de suas formas de relação e discurso, com respeito às suas representações típicas, emblematizadas pela composição da capa. (p. 57-58).

Segundo a citação, a edição do livro torna a literatura veiculada coletivizante e me faz pensar nos encartes dos discos de *rap*. Quando existem, neles encontraremos páginas de fotos da periferia e dos “manos”, menos as letras das músicas. A explicação para a ausência da transcrição dos versos que ajudariam muito a compreender os poemas, sobretudo ampliando os conhecedores das gírias, é primeiramente econômica, em geral os próprios artistas arcam com as despesas de toda a produção do disco e sobra pouco para o encarte reduzido ao envelope de papelão impresso dentro do qual o CD é guardado. Sem as letras disponíveis, as fronteiras de público aumentam, contudo essa restrição é adstrita ao ponto de vista letrado, pois sobretudo indica a decisiva relação coletivizante essencialmente oral entre os autores-narradores-personagens do *rap* e seus públicos.

Sem letra impressa para acompanhar a descarga verbal do longo poema cantado rapidamente, a atenção do ouvinte deve ser redobrada. É imposta a audição atenta da narração e em condições ideais pode ser experimentada a ancestral relação entre narradores experientes e aprendizes absorventes via narrativas épicas (BENJAMIN, 1987, p. 98). A fala chega ao outro carregando lições vividas e ouvidas, o público ideal pretendido não precisa anotar os ensinamentos, talvez nem saiba escrever, e não precisa saber. Os ouvintes devem ouvir, memorizar e retransmitir. As letras nos encartes são dispensáveis. Se houver recurso para imprimir o caderninho que acompanha o CD, é preferível publicar fotos, também construtoras, assim como no referido romance *Capão Pecado*, do narrador coletivizante da periferia, amplificada ainda mais na voz dos *rappers* quando cantam – e, não esqueçamos, **nessa emissão poética, a autoria é tão relevante e amalgamada ao narrador-personagem quanto aos ouvintes.**

Nas narrativas visuais, porém, a relação com o público muda. Ele não é convocado a engrossar o coro discursivo, mas é atraído e mantido na posição de espectador. As imagens são para ser apreciadas, nem dá tempo de se deter nas mesmas, a maioria dos possíveis admiradores está de passagem e com pressa. Mas tal distanciamento não é explicado somente pela falta de tempo.

Mesmo sendo narrativas públicas, os narradores dessas imagens dialogam menos com o público do que os autores-narradores-personagens do *rap*, sobretudo porque não pretendem congrega no discurso as demandas de grupos sociais, nem mesmo dos pobres, pelo menos não como tendência, como na música. Os entrevistados nas etnografias para esta tese não negam a herança cultural, mas vários relutam em se identificar com o contexto cultural do *hip hop*. Não querem ser diluídos nos outros, seria estrago enorme à autoria se o narrador das imagens o permitisse.

Os narradores autorais e quase sempre personagens das próprias narrativas de *rap* querem arrastar os interlocutores para a passeata, as imagens estarão nas ruas à espera dos passantes; o *rap* traz para si o povão, as imagens se colocam diante deles; o *rap* narra mais em terceira pessoa, as imagens quase sempre em primeira, mas não nos enganemos, pois explicitações podem levar a dissimulações do sujeito da enunciação e “o discurso que se confessa discurso não faz mais que ocultar pudicamente sua propriedade de discurso.” (TODOROV, 1971, p. 48).

Enquanto o *rap* demarca o público com recortes específicos para dialogar diretamente, oralmente, as imagens se exibem por toda a cidade e potencialmente falam a qualquer passante que, no entanto, é convidado a ver, não a adentrar – além das tipologias formando palavras, convivem com incontáveis estilos de letras muitas imagens oníricas, psicodélicas, de personagens da mídia ou inventadas, e em menor quantidade as mazelas do país, a exaltação da cultura *hip hop*, questões da negritude: “Pelo olhar, homem atual e narrador oscilam entre o prazer a crítica, guardando sempre a postura de quem, mesmo tendo se subtraído à ação, pensa e sente, emociona-se com o que nele resta de corpo e/ou cabeça.” (SANTIAGO, 2002, p. 59).

A exibição sedutora, na qual a autoria se muitas vezes se sobrepõe à narratividade, é limitada dialogicamente porque as imagens demarcam o lugar previsível do público, com o qual se relacionam, mas não pretendem representar. O processo de modelização é, portanto, bastante diferente das narrativas do *rap*, cujos autores-narradores-personagens envolvem e misturam instâncias, enquanto grafites e pichações distinguem papéis – eles querem ser vistos a certa distância, distância ideal e, assim como no teatro tradicional, erigem a chamada

“quarta parede” diante do público (as duas laterais e a do fundo compõem o palco). Trata-se de espetáculo:

O espetáculo torna a ação representação. Dessa forma, ele retira do campo semântico de “ação” o que existe de experiência, de vivência, para emprestar-lhe o significado exclusivo de *imagem*, concedendo a essa ação liberta da experiência condição exemplar de um agora tonificante, embora desprovido de palavra. Luz, calor, movimento – transmissão em massa. A experiência do ver. Do observar. Se falta à ação representada o respaldo da experiência, esta, por sua vez, passa a ser vinculada ao olhar. A experiência do olhar. (p. 59-60)

A fronteira do público é um dos ângulos da relação com narradores e autores; entre estes, a egocêntrica autoria atravessa o lirismo narrativo. Pensemos nos muros e fachadas pintados para todo mundo ver, com narradores escancarando mensagens visuais: ali haverá em geral marcas ou palavras identificadoras de individualidades ou grupos; se estivermos diante do registro solitário, não raro teremos o nome artístico pelo qual um narrador específico se expressa, e na parte inferior da imagem, menor, novamente seu vulgo em outro estilo tipológico, a demarcação da região da cidade à qual pertence e o ano. Nesses registros sobrepostos, o autor se impõe ao narrador, e mesmo quando faz parte de um grupo, veremos sempre nos cantos das imagens as assinaturas identificadoras de autores específicos.

Observei anteriormente: entre as narrativas do *hip hop*, as menos tendentes à constituição de tramas e, portanto, à concatenação lógica de sequências e ações, são as imagens, visto que “as narrativas hoje são, por definição, quebradas. Sempre a recomendar” (SANTIAGO, 2002, p. 54). Elas rompem com o confinamento dos relatos realistas e os narradores não articulam nem pretendem dar continuidade e sentido à vida; não têm histórias para contar, mas imagens a mostrar – o narrador as exhibe e o autor aponta para elas reivindicando paternidade, enquanto o público nota de passagem a grandiosidade da cena dramatizada por ambos.

Se o caráter ilusório da representação realista perdeu força nas narrativas contemporâneas, como nas imagens, nelas permanece fixada a tradicional distância entre as vozes que emanam e os receptores presumivelmente mais passivos, relação similar à estabelecida no auge da forma romanesca, no século 19. Quando “o narrador parece fundar um espaço interior que lhe poupa o passo em falso no mundo estranho, um passo que se manifestaria na falsidade do tom de quem age como se a estranheza do mundo lhe fosse familiar” (ADORNO, p. 59).

Autoria, narração, públicos; enquanto os narradores do *rap* se confundem com seus autores e protagonistas e estão identificados demais com o público firmando a irmandade

heroica, e enquanto nas narrativas visuais a autoria ainda forte se impõe um pouco menos, mediada pelo narrador demarcador das fronteiras entre o universo interno da obra e os espectadores do lado de fora, a dança, pela natureza dramática, conduzida pelo narrador-personagem-protagonista-antagonista, a seu modo não poderia deixar de modelizar intensa autoria.

Relembrando: **mais do que no rap e nas imagens, nas narrativas corporais as instâncias do autor, narrador, protagonista e antagonista estão concentradas, pois a mesma pessoa representa todos esses papéis durante a batalha de dança ao entrar e sair da roda constantemente.** Dessa forma, “o ator deve mostrar uma coisa, e mostrar a si mesmo. Ele mostra a coisa com naturalidade, na medida em que se mostra, e se mostra, na medida em que mostra a coisa” (BENJAMIN, 1987, p. 88); ou seja, trata-se de processo bem diferente da tendência amalgamente no *rap* e do jogo de distâncias nas imagens.

A personalidade autoral, assim como nas outras narrativas do *hip hop*, distingue o dançarino ou a dançarina ao executarem os movimentos obrigatórios e os improvisos particulares, mas a fronteira com a plateia, necessariamente mais porosa e intercambiante, tensiona a autorias em disputa. Estabelecida pela diferença, a dança coloca um narrador para batalhar reivindicando originalidade. As autorias são lapidadas em embate, o narrador reage ao discurso dos antagonistas, ambos ensinam e aprendem. O local de encenação, então “não se limita a transmitir conhecimentos, mas os produz” (p. 87).

Nas narrativas do *hip hop* as autorias são reafirmadas e refinadas em comparação com outras autorias desenvolvidas dentro do mesmo elemento, mas **na dança o processo de embate enriquecedor é mais decisivo, o principal meio de personalizar a técnica.** As narrativas corporais se realizam não somente na presença, mas na relação intercambiante entre autores e públicos que oscilam entre protagonistas, ao dançar no centro da roda, e antagonistas, enquanto plateia. Incorporando o papel do público (menor, porém mais congregado e ativo do que no *rap*) os personagens sabem quando são narradores de explícita autoria e quando são antagonistas na plateia, balizando os papéis e procedimentos conforme a posição e o momento na roda de dança – as imagens também demarcam os papéis de quem enuncia e de quem assiste, mas a relação é menos dialógica, menos dialética, menos intercambiante.

De fato, o público da dança não é tão variado e amplo quanto o das imagens, mas de certa forma é menos sectário que o do *rap* porque os presentes são integrantes do espetáculo muito mais participativo da narrativa corporal – difícil alguém, mesmo de longe, não balançar pelo menos a cabeça acompanhando a dança, relação facilitada pela ausência do palco

tradicional, tendência a reforçar possibilidades épicas do dramático, conforme vimos no Eixo anterior.

As narrativas do *hip hop* tendem a ser portadoras de experiências relacionadas aos principais sentidos humanos, provável e plausível explicação para sua abrangência mundial: as músicas são cada vez mais dançantes e o viés pedagógico do *rap* acentua a experiência do ouvir; diante das imagens exercitamos o olhar; e com a dança os gestos narram a autoria corporal que literalmente carregam.

Se a mudez dos retornados da guerra impressionou Walter Benjamin (1987, p. 114 e 198) e o levou a profundas considerações sobre a pobreza das experiências que deveriam multiplicar as narrativas, devemos lembrar: o filósofo alemão não estava considerando a riqueza das possibilidades corporais em tecer histórias e o quanto os soldados retornados da guerra, apesar de não falarem, carregavam em seus próprios corpos alquebrados toda a experiência arrasadora do conflito mundial. Se Benjamin e outros teóricos como o próprio Adorno, mencionado anteriormente, desacreditam no mundo à sua volta, mecanizado e alienado, e têm suas razões, é preciso lembrar que colocar o corpo para produzir narrativas autorais, e não somente reproduzir as rotineiras atividades, pode ser um ato extremo de desalienação.

Através da dança são intercambiadas lições. Nas batalhas, a experiência passa de pessoa para pessoa, como ocorreria nas narrativas ancestrais, mas o gesto, não a fala, é fundante. A precisão de movimentos, obra da memória dos gestos, é também imprescindível nas outras narrativas do *hip hop*, como na manipulação de discos para produzir efeitos sonoros, no manejo exato do jato de *spray* das latas de tinta e na levada corporal característica dos *rappers* – balançam conforme a batida musical, gesticulam expressões recorrentes, como a mão fechada em riste sinalizando resistência e a mesma aberta, palma para baixo, ainda em riste, subindo e descendo, movimento repetido pela plateia em sinal de que tudo está balançando tal o peso das batidas musicais. Todos dramatizam corporalmente gestos característicos com incidência maior ou menor na modelização de cada narrativa, sempre constituindo suas fronteiras estruturantes.

No que diz respeito às narrativas sonoras criadas pelos DJs atuantes na cultura *hip hop*, parece contraditório, mas o autor tradicionalista cria seu narrador contemporâneo, paródico. A autoria intensa começa na seleção do repertório para ser tocado em *shows* ou manipulado na produção de bases musicais para o *rap*. Os DJs são criteriosíssimos nessa etapa: garimpam discos preservando certa tradição musical na qual se destacam a música negra dos Estados Unidos (James Brown é provavelmente o mais

reverenciado), a produção nacional inspirada no *funk* e *soul music* (Gerson King Combo e banda Black Rio, por exemplo), samba e aparentados, como chorinho e *jazz* (Dona Ivone Lara, Pixinguinha, Djavan), sem esquecer nomes da Música Popular Brasileira (Chico Buarque, Tom Jobim). O multi-instrumentista nigeriano Fela Kuti está entre as preferências africanas e os *rappers* internacionais e brasileiros são fontes primárias. Entre as narrativas da cultura *hip hop*, **tanto a música selecionada e produzida pelos DJs quanto o rap postulam ser continuadores da tradição musical de recorte étnico negro.**

Isso para citar alguns estilos e artistas. Do ponto de vista do tipo de sonoridade filtrada pela autoria do DJ da cultura *hip hop*, músicas de pegada rítmica marcante, nas quais contrabaixo, bumbo e caixa da bateria sobressaem, dançantes e ao mesmo tempo aproveitáveis para produções de bases, adentram as fronteiras do repertório. Naipes de metais interessam bastante, assim como solos vocais. O DJ é minucioso inventariador musical e esta atividade exige o exercício pleno da autoria que chega a ser autoritária dada a especificidade do recorte tradicionalista.

O destino das garimpagens na constante pesquisa da qual depende a sobrevivência enquanto DJ terá intervenção ainda mais autoral após a seleção, quando os discos e músicas forem editados em imprevisíveis processos paródicos. O filtro calibrado para o material a ser selecionado e as manipulações para construir outra música, assim como a seleção feita em apresentações ao vivo pelos DJs, só se realizam a partir de uma bem formada consciência autoral, compenetrada e que, no entanto, coloca o narrador para emanar alegremente seus pontos de vista. O aspecto performático das apresentações ou mesmo a necessidade de deixar o som fluir sem a plateia perceber abruptas alterações sonoras, são prerrogativas do autor encenadas pelo narrador musical.

Ao selecionar e recriar as músicas parodicamente o DJ exerce autoria passível de ser compreendida como uma espécie de curadoria (AGUILAR, 2005, p. 20), similar ao trabalho de quem escolhe artistas e obras para exposição de quadros: todo processo de constituição do repertório distintivo e sua disposição expositiva será comandada pela autoria do curador; mas com a mostra montada, seu narrador bastante sugestivo proporrá caminhos ao público que também interferirá com a autoria própria para narrar a si mesmo e aos outros a experiência diante do repertório distintivo proposto pelo curador.

Diferentes das exposições em museus, preferindo locais públicos, provocando e reagindo à plateia, o narrador conhecido como DJ exhibe efeitos sonoros, a capacidade de improvisação diante dos toca-discos, dança, fala ao microfone, cria fusões ao vivo, sempre jovial animador de multidões. Através dele opera o guardador da tradição musical, autor

compenetrado garimpador de discos em sebos, cultivador de memória sonora privilegiada e consciente do seu papel de curadoria.

Quando se apresenta junto ao grupo, o DJ divide espaço com o *rapper* superdimensionado que tende ser autor, narrador e protagonista, mas quando se apresenta sozinho com espaço para performances, a relação com o público deve ser francamente dialógica, similar às estabelecidas pelos dançarinos, não no sentido da disputa, mas na da influência mútua exercida entre quem solta o som e quem põe o corpo para dançar. As narrativas musicais dos DJs não dialogam somente e em diversos graus com os ouvintes-dançantes, elas dependem dessa relação de troca para desenrolar as paródias sonoras.

Nas batalhas de dança a plateia em geral é adversária, há o embate de pontos de vista; quem ouve o DJ compartilha sonoridades com ele, confluem interesses, como na empolgada descrição abaixo, referida a uma apresentação solo:

Tocar a música certa na ordem certa é a essência do trabalho do DJ. É muito mais complicado do que parece (você devia tentar um dia desses). Esqueça os truques, as combinações, as viradas e os scratches. Tudo isso é legal e enriquece a apresentação, mas não é aí que está a grandeza de um DJ. É necessário conhecer na intimidade os contornos de cada música, saber quais partes fazem os braços se levantarem e quais fazem a plateia fugir para o bar. Quando o DJ toca, controla a música e seu relacionamento com um grupo de pessoas. Cada faixa é escolhida porque é *a ideal para aquele momento*. É por isso que o trabalho do DJ tem que ser realizado diante de uma plateia. E é por isso que ele não pode ser feito por um iPod. Enquanto toca, o DJ reage às emoções das pessoas e escolhe as músicas que se harmonizam melhor com o clima da pista. Conduzir tudo isso a partir de um case de discos é mais do que uma habilidade. É um talento. (ASSEF, 2010, p. 11-12).

O DJ faz dialogar sua autoria através do narrador sensível e suscetível ao público; conforme vimos, também nas outras narrativas do *hip hop* as autorias tendem a se impor tão ou mais do que os narradores coletivizantes desempenhando seus competentes papeis. Se assim o são separadamente, em conjunto a tendência é contrária, pois o discurso cultural (“fazer parte da cultura *hip hop*”, “os pilares da cultura *hip hop*”, “o *hip hop* salvou minha vida”) incide tanto sobre as narrativas a ponto delas não poderem sustentar suas identidades isoladas do contexto.

É maior, mais digno e também inescapável pertencer ao todo do que ser somente parte e ser somente parte (música, dança ou pintura) ainda depende da relação com o todo, a cultura *hip hop*. Nas etnografias e entrevistas para esta tese, os grafiteiros e pichadores procuraram se distanciar do discurso coletivizante bem mais do que os praticantes dos outros elementos, ou narrativas culturais. Além de o narrador visual ser cioso das

fronteiras, a produção de imagens não depende obrigatoriamente da música dos DJs, criadores das bases sonoras do *rap* e da dança.

O *hip hop* é cultura da contradição e na capital da desigualdade social do Brasil, a cidade de São Paulo, a produção conjunta de dança, música e imagens expressa tensa tendência dualista entre constituir autores personalistas e narradores coletivizantes, diferentes conforme se olha cada parte, ou elemento, ou narrativa, ou se observa o todo, aqui texto de textos culturais, ou narrativa de narrativas culturais. Nas partes, ninguém sofre daquilo que Benjamin detectou como problema de autonomia autoral (1987, p. 120); no todo, a formação discursiva sobrepuja a autonomia dos autores em prol do narrador envolvente e dogmático, profeta do discurso religioso, conforme o próximo e último item deste Eixo.

Antes de avançar para o que pode ser considerada a sustentação principal desta tese, é preciso assinalar a diferença entre a autoria de uma “assinatura coletiva” (MEDINA, 2010, p. 145) e a promoção de um discurso dogmático coletivizante identificado com o “quinto elemento” da cultura *hip hop*.

A autoria coletiva tende a acontecer com maior plenitude e constância nas narrativas isoladas. Considerando os pressupostos da mediação criativa ultrapassadora dos entraves da atividade de mediadores sociais como artistas, repórteres, professores, existem condições bastante ideais para a emergência da mediação democrática nem sempre realizada nas narrativas do *hip hop*.

Em geral elas emergem do contexto de contatos pessoais intensos na periferia em processos nos quais os pretensos criadores de assinaturas coletivas das narrativas da contemporaneidade precisam se envolver para captar sensivelmente, ultrapassando a “atrofia da razão esquemática”, articulando “visões abrangentes sobre o acontecimento social”, ou ainda a “autoria inovadora de ressonâncias coletivas” (p. 148).

Quando alcançam isso, as narrativas são capazes de respeitar múltiplas vozes (nem todas, como as femininas, feministas e, sobretudo, homossexuais, minoradas no *rap* e no *hip hop*) e podem expressar significados cada vez mais complexos. Elas então transcendem o egocentrismo autoral para a possibilidade inclusive de cura do “analfabetismo afetivo” (p. 149), rompendo a dicotomia entre sujeitos e exercendo estilísticas transgressoras dos códigos estabelecidos, como os linguísticos:

A razão analítica amplia o desempenho técnico impelida pela experiência sensível do contato, da ida a campo e do fato de estar afeito ao acontecer humano. A ética solidária lubrifica a técnica, que se expressa numa ação original, a da Autoria da assinatura coletiva. (p. 152-153).

Essa autoria coletiva presente, sobretudo, nas narrativas específicas, retrocede dogmaticamente quando a cultura *hip hop* toma corpo como formação discursiva religiosa, constatação, para mim, sem peso irônico. Provavelmente, e por incrível que pareça, talvez estejamos diante de uma especificidade cultural brasileira, a dicotomia, mesmo considerando o valor real da mistura formadora do amável caráter nacional, conforme aprendemos em clássicos como *Raízes do Brasil* (HOLANDA, 1995) ou em músicas como *Trem das onze* (1964) na qual o resignado personagem, filho único, precisa voltar logo para casa cuidar da mãe: ela não dorme enquanto ele não chegar.

3.3 *Hip hop* como religião de salvação

Para discutir a religiosidade do *hip hop* engendrada por suas narrativas e identificada como o quinto elemento da cultura precisamos passar do ponto de vista da história ou das narrativas para o do discurso, planos diferentes em relação necessariamente complexa porque interconectados. Essa distinção pretende “discriminar metodologicamente dois planos de análise do texto narrativo: o plano do conteúdo narrado (história) e o plano da expressão desses mesmos conteúdos (discurso)” (LOPES e REIS, 1988, p. 29). Assim, quando os elementos do *hip hop* foram aproximados a procedimentos líricos, épicos, dramáticos e paródicos, estávamos quase sempre navegando no nível das histórias. Passemos ao do discurso, lançando pela última vez a rede narrativa para ouvir o que dizem os cardumes de vozes.

Essa manobra começou no texto anterior sobre autores, narradores e público no diálogo não mais com os gêneros literários, mas com os gêneros do discurso. A constituição discursiva é outro dos tantos lados apreciáveis do todo cultural *hip hop* que, hologramaticamente, já foi considerado nesta tese como complexo todo de partes, como narrativa de narrativas e como texto de textos culturais. Pretendo agora atribuir sentido ao bloco de vozes na maioria das vezes concordantes ideologicamente e portadoras de projeto bem demarcado, produzindo discursos musicais, corporais e pictóricos que suportam, permitem e promovem enunciados específicos, religiosos.

Os discursos ou formações discursivas são constituídos por enunciados, diferença teórica fundamental, pois o enunciado é o que pode ser exteriorizado pelo discurso. Eles quase nunca são sinônimos exatos e a similaridade ou proximidade entre tais desdobramentos varia, não há obrigatória correlação, regular e constante, paralela e sempre próxima. **Quanto à cultura *hip hop*, o enunciado religioso é mais direto e mais parecido com o discurso no *rap***, enquanto globalmente os outros elementos, ou narrativas, tendem a pregar valores de devoção, de viés tradicionalista, agenciando enunciados que não parecem tão reacionários, justamente porque o discurso projeta libertação, aspecto inerente às religiões de salvação prometendo o fim dos males do mundo sobretudo nesta vida.

O enunciado é o grau de novidade do discurso e ambos estão sempre referidos a inescapáveis regras de enunciação. As tendências específicas de texturas e tessituras nos elementos ou narrativas do *hip hop* estabelecem esses parâmetros dentro da manifestação cultural ou, como na teoria semiótica, modelizam orientações narrativas, delimitam fronteiras e possibilidades de trocas. “A lei dos enunciados e o fato de pertencerem à formação discursiva constituem uma única e mesma coisa.” (FOUCAULT, 1997, p. 135).

Normas, afinidades e rejeições criam lugares possíveis e diferenciados de falas, de vozes, de audições, de diálogos. Assim, o sujeito do enunciado não é somente um indivíduo, mas alguém a ocupar a posição ideal, possível, autorizada, realizador de possibilidades enunciativas em determinadas situações – no *hip hop*, ter vivido na periferia é a principal condição para artistas e fãs, ou, no mínimo, é condição inalienável e sempre diferenciadora, de pertencimento natural a esta cultura.

Se enquanto formação discursiva o *hip hop* atua na explicitação das estratégias, posturas e práticas com seus enunciados, a emergência contemporânea de representativas vozes da periferia paulistana é conquista notável desta manifestação cultural: ela abriu picadas como vias para vozes, sendo paulatinamente ampliada, ou “fortificando a desobediência”, segundo o título de um dos discos e da respectiva música do *rapper* X (2001).

Do ponto de vista da formação discursiva identificada com o quinto elemento, o *hip hop* é um feixe de enunciados, ou, como afirma outra letra de *rap*, “é tipo formiga, é o enxame, é a zica, família está unida, confira, assim que é” (SP FUNK, 2001). Segundo Foucault, “o que foi definido como ‘formação discursiva’ escande o plano geral das coisas ditas no nível específico dos enunciados” (p. 134). Por isso os enunciados proferidos pelas narrativas do *hip hop* fazem das relações enunciativas maiores que a própria delimitação da cultura com quatro, cinco ou quantos elementos quiserem.

E não só nas letras de *rap* encontramos enunciados de natureza formativa, mas também na tendência aos grupos de dança, grafite e pichação (*crews*), na reunião em coletivos artísticos ou posses (organizações político-sociais de praticantes do *hip hop* na periferia), no acúmulo de imagens nos muros e fachadas ou nas intermináveis sequências sonoras dos DJs, no compromisso com a luta pela melhora social e nos incontáveis chamamentos à massa rumo às conquistas necessárias. Vale também mencionar enunciações de pertencimento como a resumida na expressão “só quem é”, pois só deve participar da cultura quem demonstra “atitude” e “procedimento”, outros dois requisitos indispensáveis na chave da inclusão seletiva entre a massa de excluídos, preferencialmente, e da exclusão deliberada dos opressores identificados com os abastados, políticos, policiais, professores, patrões, promotores, juízes.

Enunciados acabam provocando quase sempre a formação de gêneros discursivos porque concretizam as possibilidades dos discursos. Para Bakhtin, o enunciado é a “real unidade da comunicação discursiva” e por isso ele considera o diálogo como a “forma clássica” desse tipo de interação, porque alterna de maneira precisa os enunciadores humanos em diferentes situações da vida (2011, p. 274-75). O exemplo do diálogo aparentemente

simples entre duas pessoas guarda aspectos variados da complexidade dos enunciados, como sua existência encadeada, sempre relacionada a outros enunciados - quanto ao *hip hop*, desprendidos das narrativas, eles conformam o discurso religioso. Na citação a seguir, os itálicos de Bakhtin reforçam aspectos centrais a serem ainda considerados:

Todo enunciado concreto é um elo na cadeia da comunicação discursiva de um determinado campo. Os próprios limites do enunciado são determinados pela alternância dos sujeitos do discurso. Os enunciados não são indiferentes entre si nem se bastam cada um a si mesmos; uns conhecem os outros e se refletem mutuamente uns nos outros. Esses reflexos mútuos lhes determinam o caráter. Cada enunciado é pleno de ecos e ressonâncias de outros enunciados com os quais está ligado pela identidade da esfera de comunicação discursiva. Cada enunciado deve ser visto antes de tudo como uma *resposta* aos enunciados precedentes de um determinado campo (aqui concebemos a palavra resposta no sentido mais amplo): ela os rejeita, confirma, completa, baseia-se neles, subentende-os como conhecidos, de certo modo os leva em conta. Porque o enunciado ocupa uma posição *definida* em uma dada esfera da comunicação, em uma dada questão, em um dado assunto, etc. É impossível alguém definir sua posição sem correlacioná-la com outras posições. Por isso, cada enunciado é pleno de variadas atitudes responsivas a outros enunciados de dada esfera da comunicação discursiva. (p. 296-297).

Mas como esses enunciados enredados em incontáveis relações com seus pares formam gêneros discursivos? Principalmente pela estabilidade cultural dos próprios enunciados e, quanto ao *hip hop* paulistano, pesa a perenidade da manifestação de todos os elementos por mais de três décadas na capital, a ponto dela se tornar referência nacional e internacional para qualquer uma das narrativas em termos de produção, circulação e consumo.

Se o gênero discursivo é determinado pela tensão entre enunciados próprios e especialmente alheios, a constituição da cultura *hip hop* enquanto discurso acontece pela aglutinação de enunciados condizentes, pela exclusão de divergentes, pela reiterada diferenciação em relação aos estilos tradicionais de música (vide a extensão muito maior das letras épicas de *rap*), por oposição entre pintura e dança de rua versus o ensino em academias, e ainda nas enormes diferenças entre o fazer musical paródico do DJ e o uso de instrumentos tradicionais.

Mas os enunciados discursivos não são lapidados somente nos entrechoques. Parte do processo passa pela criação e fixação de estilizações de linguagem identificáveis que para Bakhtin “não são outra coisa senão estilos de gênero de determinadas esferas da atividade humana e da comunicação” (p. 266). A cultura *hip hop* é altamente estilizada, desde as definições conceituais dos quatro elementos narrativos e as variações decantadas ao nível microscópico dentro deles, até o comportamento social dos adeptos – as roupas largas, coloridas, a importância dos tênis e a extraordinária valorização do cabelo negro, arranjado de inúmeras formas.

A aura combatente e algo arredia dos seus componentes, assim como a forte autoria, potencializam a estilização cultural naturalmente estilizada. Importante notar ainda que a própria expressão “estilo” é reiteradamente atribuída e cobrada, aparecendo com frequência nas letras de *rap*, em palavras grafitadas ou pichadas, nos nomes de grupos, pintores e dançarinos. Nas roupas (destaque para as camisetas) a palavra também aparece bastante, inclusive na variação em inglês, *style*.

Associar o estilo pessoal ao cultural nos enunciados das narrativas das músicas, danças ou imagens é imperativo para artistas e fãs e estou insistindo na relação constitutiva envolvendo essas duas entidades não somente para ou por assentimento a Bakhtin e outros teóricos, mas porque na cultura *hip hop* autores e públicos estão muito próximos e tendem a concordar ideologicamente, daí a forte união de propósitos rumo à formação do discurso religioso, mais ainda nas religiões de salvação, que pressupõem o caráter comunitário da crença. Conforme prevê Bakhtin, “o destinatário do enunciado pode, por assim dizer, coincidir pessoalmente com aquele (ou aqueles) a quem responde o enunciado” (p. 301).

E coincidem. Para aproveitar a expressão popular, do ponto de vista dos enunciados constituídos na complexa relação entre autores e públicos, a cultura *hip hop* anuncia o encontro da “fome com a vontade de comer”. Ou, conforme o analista, “em certas narrativas, o autor procura controlar mais completamente a reação do leitor do que em outras.” (KELLOGG, SCHOLLES, 1977 p. 57).

Essa tendência aderente, assumidamente dogmática, não se esgota num ciclo de opressão e subserviência porque as discordâncias internas entre enunciados são intensas na cultura *hip hop*, processo de formação que não enfraquece o gênero discursivo, ao contrário, precisa seus limites. As maiores tendências discordantes ainda não sobrepõem as religiosamente confluentes, mas são inegáveis as encruzilhadas enunciativas, por exemplo o dilema em assumir o uso de substâncias alucinógenas como a maconha, cujos enunciados tendem a subsidiar discurso de aprovação, não sem muita controvérsia por parte de autores e públicos. Inevitavelmente envolvendo os mesmos, mencione-se também a verdadeira guerra de enunciados atacando e defendendo inserções de qualquer narrativa do *hip hop* em canais da grande mídia (e por tabela *rappers*, dançarinos e DJs) ou o interminável debate sobre as galerias de arte traírem ou não o estilo mundano de grafites e pichações.

As tensões enunciativas não são exclusivas da cultura *hip hop*, elas antes manifestam “o papel ativo do outro no processo de comunicação discursiva” (BAKHTIN, 2011, p. 173). Assim o ouvinte se torna falante e este, em maior ou menor grau, antes de ser o clássico

emissor, é principalmente um “respondente” (p. 272), papel potencializado pelos gêneros discursivos culturais.

A cultura, como quer Lotman, não é estática, mas “dispositivo pensante” (1998, p. 28) capaz de conservar, transmitir e criar novos signos; como tal, não tem homogeneidade interna, mas deve integrar “las estruturas semióticas opuestas en un todo único” (p. 33), esforço primordial de formatação discursiva também da cultura *hip hop*.

Além da delimitação estilística, das confluências e conflitos, outra condição para a formação discursiva é a própria possibilidade dos enunciados serem respondidos, aspecto importante de sua “conclusibilidade específica” (BAKHTIN, 2011, p. 280). Para o autor, algum arremate é sempre necessário. Para isso, “sentimos e intenção discursiva de discurso ou a vontade discursiva do falante” (p. 281), relação que determina a escolha dos gêneros em cada situação, e no contexto cultural do *hip hop*, aproxima suas narrativas aos gêneros lírico, épico, dramático e paródico.

Se para Bakhtin as escolhas dos dialogantes recaem em gêneros discursivos, desde as mais simples saudações cotidianas até os romances em série, na cultura *hip hop*, na qual narrativas explicitam tendências a tipos formalizados, o diálogo entre autores e públicos, quando ocorre, é muito direto, ainda mais quando inteirados pelo “conhecimento”, o quinto elemento cultural, discurso delimitador de fronteiras e facilitador de trocas principalmente internas. Os participantes do ato comunicacional orientados por enunciados precedentes “abrangem fácil e rapidamente a intenção discursiva, a vontade discursiva do falante, e desde o início do discurso percebem o todo do enunciado em desdobramento.” (p. 282).

Nem tudo é tão impositivo, existem consideráveis “tonalidades dialógicas” (p. 298), porém no *hip hop* as colorações são duras, o preto no branco. Os enunciados com endereço certo encontram muitos destinatários para franco diálogo, mas isso não elimina o aspecto autoritário da relação, menos ainda porque mistura cativante apelo emocional. O deus do *hip hop*, como Javé, pune, mas também acolhe e retribui.

Esses graus de proximidade com os destinatários determinam a intimidade do enunciado, podendo alcançar uma espécie de “franqueza especial” (p. 303) através da qual, enfim, posso apontar no discurso religioso do *hip hop* o viés carismático, caracterizado como íntimo nos termos de Bakhtin:

Os gêneros e estilos íntimos se baseiam na máxima proximidade interior do falante com o destinatário do discurso (no limite, como que na fusão dos dois). O discurso íntimo é impregnado de uma profunda confiança no destinatário, em sua simpatia – na sensibilidade e na boa vontade da sua compreensão responsiva. Nesse clima de profunda confiança, o falante abre as suas profundezas interiores. (p. 304).

Descontado, em parte, o calculado distanciamento das imagens, que afinal de contas miram para os passantes, em geral o discurso religioso salvacionista do *hip hop* repercute profundamente no público como neste enunciado comum em camisetas dos adeptos da cultura: “o *hip hop* salvou a minha vida”. O discurso cultural oferece a possibilidade de aprendizado e produção de enunciados e discursos tão alteradores das trajetórias que vidas antes destinadas à mediocridade do trabalho subalterno ou à criminalidade estão agora voltadas para a ação transformadora própria e alheia, com a fé refeita, inabalável. Ao enunciar discursos culturais, as existências pessoais de artistas e públicos adquirem novo sentido e suas angústias encontram acolhida.

Vejamos trecho da entrevista com DJ Fire, já mencionado no Eixo anterior desta tese. Perguntado sobre sua entrada na cultura *hip hop*, ele responde religiosamente:

- A cultura *hip hop* para mim é, além de ser um estilo de vida, é o movimento que pode resgatar a vida, cara. Inclusive resgatou a minha. Se não fosse o *rap* eu estava morto. Eu tenho que falar isso. Desculpa, mas eu tenho que falar isso. Se não fosse o *rap*, eu ia estar fazendo o quê?

- Não sei, você podia contar pra gente.

- Podia estar vendendo algum barato, podia tá, né, não é verdade? Então, por causa do *rap* eu larguei meu trabalho.

- Qual era o seu trabalho?

- Eu trabalhava em laboratório fotográfico. Louco, trabalhei quinze anos, quinze anos, até que não aguentei.

- Hoje você sobrevive da música?

- Graças a Deus.

O *rapper* Paulo Martins, codinome Servo Paulo, 34 anos, forma dupla de *rap gospel* (estilo assumidamente religioso), com a namorada Vanessa Flower. Perguntado se o *rap* é religião, ampliou a resposta envolvendo a cultura *hip hop* e aludiu à famosa inscrição salvacionista das camisetas.

- Pode-se dizer que sim cara. O *hip hop* - né? – seria uma religião, o *hip hop*, com seus conceitos da música, do grafite, do *break*, ele é, acaba se tornando uma religião porque tem várias transições dentro de um mesmo local e nós usamos o *rap* para poder realmente transmitir uma mensagem de vida para as pessoas, mas também tem o nosso lado protestante também, de falar da política, de falar da sociedade como ela anda, não deixamos, não fugimos desse lado, se bem que pensamos na palavra que está sendo transmitida.

- O *rap* que você chamou de secular também tem uma tentativa de resgate, nem sempre por mensagem diretamente religiosa, mas procura resgatar.

- Você vê *rappers* que eles usam a camiseta dizendo assim: “o *hip hop* me salvou”. Então quer dizer, o *hip hop* foi o meio que ele teve de quê? De não se envolver com o crime, de não se envolver de repente com as drogas, não se perder no meio da sociedade. E não aceitar também o que o sistema traz pra ele. Então acaba se tornando um meio de salvação também.

Alterar a ordem aparentemente natural das coisas é fundamento do discurso religioso ou mágico (também do mítico, do científico, do artístico e de tantos outros de feitiço cultural). Não aceitar o destino como fatalidade, mas passível de ser transformado, impulsiona a crença de interessados e praticantes de atos mágicos para os quais “toda simbolização já é uma apropriação das coisas, portanto uma ação sobre elas – logo, magia. O simples fato da significação é, nele mesmo, mágico.” (TODOROV, 1980, p. 243). O autor nota que o uso de eufemismos tem as mesmas pretensões porque ao suavizarmos ou positivarmos expressões procedemos conforme o receituário mágico impingindo discursos alteradores sobre referentes, não implícita, mas explicitamente, reivindicando tal intervenção.

Entre as narrativas do *hip hop*, é evidente o uso de eufemismos, como em “comunidade”, mais fraternal que “favela”, no uso da sinônima “quebrada”, gerando noções de pertencimento pelo recorte do lugar onde se vive, sem deixar de citar “mano”, palavra acionadora de identidade, cumplicidade, semelhança. No processo de apropriação pelo discurso mágico, essas ressignificações atingem especialmente as expressões interditas que serão renomeadas, por exemplo, com base nas propriedades do objeto visado, como em “cano” significando “revólver”.

Claro, o discurso religioso do *hip hop* não vive só de eufemismos. Os apaziguamentos podem redundar em enunciados acolhedores e vice-versa, mas as hipérboles são igualmente determinantes, pois esta cultura veio para “fazer barulho”, “abalar”. Devemos considerar ainda a intrínseca ligação com a rua, que coloca seu discurso no campo dos enunciados públicos, necessariamente amplificadas, como também observar na estilização generalizada traços evidentes de exagero em cores, formas, tamanhos.

Discursos eufêmicos, hiperbólicos, contraditórios ou similares tentativas alteradoras de referentes com intenções mágicas, no contexto do *hip hop* ou fora dele, coagem no seguinte sentido: “só o conhecimento do código cultural nos permite saber que se trata de um eufemismo (e portanto de um discurso mágico)” (p. 264).

Além dessas e outras incontáveis intervenções práticas cuja identificação mais plena é limitada pela capacidade de interpretar os códigos discursivos, como nos grafites e pichações alteradores da arquitetura urbana, vistos por todos, mas com códigos assimilados por poucos, do ponto de vista estritamente ideológico o discurso mágico projeta ações virtuais, ainda não realizadas, mas que necessariamente devem ser, pois disso depende a credibilidade da magia e do mágico ou das propostas revolucionárias pregadas pelo *hip hop*, no qual as esperanças não devem morrer jamais.

Conforme explica Todorov (p. 263), os discursos mágicos presumem paralelismos como os relacionados aos significados melhorados, piorados ou exagerados das expressões, às dimensões terrena e divina, espiritual e corporal, do bem e do mal. Nas narrativas da cultura *hip hop*, os paralelismos são estruturantes: a manifestação periférica se coloca em oposição ao centro, noções desdobráveis em outros paralelismos econômicos, sociais, políticos; tende a valorizar a herança da cultura negra em diversos âmbitos frente a outras contribuições de corte étnico; fomentam técnicas especializadas; tendem a formas fixas e, em cada uma das narrativas, são detectáveis outros paralelismos.

Nas letras de *rap*, a carga de gírias, as rimas alternadas, o metro regular e as figuras sonoras paralelas (aliterações, assonâncias e onomatopeias) são construções frequentes em enunciados constituídos por similaridade ou mesmo por oposição (analogia invertida). A tendência a mais de um *rapper* compor e cantar faz das letras diálogos rimados entre eles e em relação ao público, a mesma analogia verificável nos encadeamentos de imagens de vários autores gritando diante dos passantes. O sentido acumulativo de grafites em muros forma horizontalidade visual paralela à linearidade das ruas, assim como a regularidade de registros em tamanhos similares, lado a lado, ou em linhas sobrepostas nas fachadas, reforça a repetição visual senão em diálogo, pelo menos em contato.

Nas esqueçamos, ainda: boa parte da música dos **DJs**, paródica (modificação do originário em nova narrativa), sobretudo nas apresentações ao vivo, nasce da mistura de pelo menos duas outras músicas no par de toca-discos colocados obrigatoriamente um ao lado do outro, ou deste equipamento com o computador, e os discos tocados ou arquivos digitais selecionados, garimpados em sebos e lojas virtuais e reais, são desdobramentos de raciocínios de bases comparativas considerando a qualidade física do objeto e a importância da obra em relação a outras.

Os dançarinos, por sua vez, narram basicamente por paralelismos, pois seus enunciados são sempre associados à música dos **DJs** e alternados aos enunciados de outros dançarinos, mais ou menos durante o mesmo tempo, em disputa comparativa dentro e fora da

roda de dança, sendo o círculo a configuração geométrica milenarmente associada ao cosmos do ponto de vista transcendental, opondo terra e céu, homens e deuses, ou, de um ponto de vista mais pragmático, a circularidade é associada aos elos comunitários (nós e eles, dentro e fora, inserido e excluído).

Isso do ponto de vista estrito de cada narrativa, pois a afinidade entre elas é, novamente, de paralelismo: **todos os elementos, ou partes, estão relacionados ao todo cultural do hip hop em situação de equivalência relativa**; a sonoridade dos DJs precisa se ligar a letras de música específicas para ambas formarem o *rap*; os dançarinos também estão obrigatoriamente ligados aos DJs; e como paralelismo distanciador, grafiteiros e pichadores podem prescindir da música como recurso central de composição.

Inicialmente, o ato mágico não é constituído apenas pelo enunciado, seja ele verbal ou não, mas pela enunciação na sua integridade; ele inclui não só as frases pronunciadas, ou os gestos realizados, como também os protagonistas deste ato, as circunstâncias de sua produção, as relações de todos os elementos entre si; ele se realiza graças ao concurso de uma série de condições (...) que, sem constituir a magia, são as únicas a torná-la possível. Depois, o que é específico à magia é precisamente a possibilidade dessa dupla perspectiva, o fato de que ela é, ao mesmo tempo, signo e conflito, de que ela procura agir sobre outrem pretendendo agir sobre o objeto de seu discurso. (TODOROV, 1980, p. 271-72).

Os enunciados discursivos do *hip hop*, altamente conformadores de posturas ideológicas e códigos narrativos, tornam as explicações teóricas mais plausíveis quanto mais verificáveis são na prática; caso contrário, não poderiam negar pelo menos algum grau de esterilidade como os filosóficos pouco úteis quando relacionados aos processos culturais. Conforme depreendemos da citação anterior, é preciso pensar nas “circunstâncias” de produção discursiva, como as sociais, e nesta senda prossigo daqui em diante.

Com essa perspectiva corrobora a proposta semiótica relativa ao conceito de texto: segundo Lotman, a dependência a gêneros, estilos, épocas e autorias “modifica a natureza entrópica dos seus elementos isolados” obrigando “não só a considerar as ligações extratextuais como algo verdadeiramente real, mas mostra também algumas vias para medir essa realidade.” (1978, p. 102).

Uma dessas vias é a sociológica porque os enunciados funcionam na prática. **Apontar o caráter social da formação discursiva religiosa de estilo salvacionista avança na compreensão da cultura hip hop naquilo que ela mais reivindica, os elos sociais da insurgida comunidade de párias.** No contexto da crise de paradigmas, ela estaria contribuindo até para as alterações inegáveis no papel do Estado contemporâneo:

Na minha declarada opinião, essa reconfiguração comunitária é religiosa em termos weberianos e nenhum dos entrevistados desta tese nega que o *hip hop* seja uma religião, mesmo quando as respostas pretendem desassociar a conexão divina resvalando para o “estilo de vida”, condição esta de maior introjeção cultural, quando incorporamos o discurso e passamos a produzir enunciados a partir dele, às vezes sem perceber. Em grau fervoroso, a religiosidade pode ser transcendida, como para Rodrigo de Souza Dias, o grafiteiro Gamão:

- *Hip hop* é uma religião; é pior que a religião, velho.

- Por que é pior?

- Porque é muito mais sério, é muito mais comprometimento, mano; é uma coisa que é espiritual, mano; vai mais além, mano.

Gostaria de contextualizar as circunstâncias de captação dessas respostas do ponto de vista epistemológico: considero-as pouco induzidas porque não anunciei nem conduzi nenhuma entrevista pautada pela temática religiosa. As conversas visavam, sobretudo, compreender os elementos do *hip hop*, conforme se assiste nas inúmeras gravações em vídeo. No entanto, antes de encerrar os registros, após minutos ou horas de filmagem de diálogos e performances, eu perguntava ao entrevistado, com claro propósito de surpreender, se ele ou ela consideravam o *hip hop* uma religião. Para ser exato quanto ao resultado, ninguém respondeu categoricamente o contrário, mesmo quando tentou, como a *rapper*, produtora e DJ Luana Hansen, com quem conversei tarde inteira em sua casa-estúdio em Pirituba, zona oeste de São Paulo:

- Olha, eu acho que, pra mim, mudou a minha vida. É, se é uma religião, se eu trato como... Eu acho que, eu não vou falar como religião, porque eu acho que religião, na minha concepção, ela aliena as pessoas, então eu não sou alienada por aquilo, mas eu acho que mudou a minha vida. Eu acho que pra mim, no meu caso, o *hip hop* é uma vivência, você viver o *hip hop* é você adquirir conceitos, adquirir cultura, é valorizar o seu eu - eu como mulher negra, da periferia, eu hoje eu tenho orgulho, eu sou DJ mesmo, fui formada por um DJ, fui atrás de fazer um curso pra me formar no *hip hop* com RG, com DJ RG. Então assim, eu só posso agradecer; então assim, eu acho que pra mim mudou a minha vida. Agora, se as pessoas tratam como religião, acorda de manhã e reza pro pai do *hip hop*, eu já não faço isso, eu simplesmente eu levanto de manhã e venho pro meu cantinho produzir, porque eu acho que isso faz eu ser o que eu sou, a minha essência. Se eu amanhã eu não estiver mais nesse plano espiritual, pelo menos tudo que eu fiz vai ficar gravado, alguém vai ver lá e vai falar, porra, me serve como referência e alguém vai inspirar pra alguma coisa. Mas não tenho essa pretensão de achar que é uma religião não, eu acho que é uma, pra mim é uma qualidade de

vida, é uma maneira de você ser, é um jeito de você ser, pra mim é um Ser, o *hip hop* é um Ser que vive comigo, que eu acordo e respiro ele, todo dia.

Certamente os leitores não discordarão da maiúscula por mim atribuída no final da transcrição. Outro entrevistado, Everton Araújo da Silva, *b. boy* Lin, elenca a liturgia necessária com a qual nega que o *hip hop* seja uma religião:

- Não é tão brusco quanto a religião, mas dá pra concordar em termos.
- Você poderia desenvolver melhor? Você falou que não é tão “brusca” quanto a religião?

- Isso, não é tão forte. A religião geralmente eles querem te colocar uma ideia forçadamente, o *hip hop* faz você entender; você entender é o *hip hop*, da onde veio, as suas raízes, década de setenta, oitenta, tem que entender mesmo, não é você pegar algo que você talvez não veja e querer exercer na pessoa.

Para Lin, o interessado deve se dedicar e conhecer para então atuar conforme os parâmetros da tradição cultural. Estamos no campo dos rebatimentos do quinto elemento, o conhecimento, também presente no enunciado de DJ Hum:

- Ele, ele é uma, não sei uma religião, mas é um estilo de vida, né? Quando você entra para a cultura *hip hop* você absorve este estilo de viver, de se comunicar, de se falar, de se vestir. Eu acho que você se torna um devoto, não como religião porque você tem uma identidade própria visual, né? Uma marca visual é o *hip hop*.

Tales Santos Almeida, o *b. boy* Chorão Style, devoto assumido, largou a vida interiorana para correr atrás do sonho de dançarino. Mineiro de nascimento e criação, procurou na capital paulista a Meca do *hip hop* e apesar da dificuldade em se explicar, compreendemos que ele aponta a bondade como qualidade cultural, atributo básico do carisma religioso.

- Ah mano, é difícil de eu falar assim que é uma religião, sabe? Porque... não sei explicar. Eu acho que o *hip hop* é uma coisa boa, que está aí no mundo só pra trazer coisas boas pra pessoas, e é isso mano.

Enfim, entre as respostas ponderadas, a da *rapper* Sharylaine procura matizar, mas talvez radicalize:

- Religião? Não iria tão longe, mas uma seita, talvez.

Além dessas declarações a princípio negadoras, mencionarei em seguida algumas respostas dos entrevistados que aceitaram de pronto a premissa religiosa. Elas interessam pelo reforço à minha tese, claro, e por isso são pouco surpreendentes porque, afinal de contas, estamos sempre induzindo respostas com perguntas, sendo, por outro lado, absolutamente

notável a concordância quanto à religiosidade entre os praticantes dos quatro elementos do *hip hop* de diversas idades, orientações sexuais e regiões da cidade, ouvidos em contextos variados como *shows*, palestras, estúdios, residências, e considerando, sobretudo, que são declarações de autores de uma cultura cujo debate interno é intenso, estruturante, engendra “muita treta”.

Não é por outro motivo que a resposta do dançarino Marcelinho Back Spin, positivamente religiosa, começa fazendo questão de lembrar as discordâncias intestinas ao *hip hop* para, então, desenvolver o raciocínio. Ele entende ter vindo ao mundo se depurar e trabalhar com arte porque ela “te sensibiliza, te tira daquele lugar de endurecimento”:

- Olha... O que que é a religião? É se religar com Deus.

- Na raiz da palavra, é isso.

- É isso. O que é Deus? Cada um tem uma definição, Deus é incriado – né? – ninguém criou Deus, Deus é que criou tudo. Essa manifestação que a gente tem e eu tenho por mim já há muito tempo que, por mais que tenha as brigas, né? – porque tem as brigas, as diferenças de opiniões, isso faz parte do crescimento humano mesmo, da relação que a gente tem um com o outro – mas eu vejo como uma manifestação de amor... E se é amor, é Deus. Religião quem criou foram os homens, né? Quem criou as religiões foram os homens, os sábios que reencarnaram aqui na terra, eles não criaram nenhuma religião. Jesus não criou nenhuma religião, Buda não criou nenhuma religião, ninguém criou religião, quem criou foram os homens para separar, para organizar – né? – e aí tá tudo bem. Mas desde que você tenha amor ao próximo, amor a você mesmo, você procure fazer sempre o bem, mesmo que muitas vezes você não consiga, mas você está sempre tentando, buscando isso, isso é uma forma de amor. Então, a dança, ela tem esse caráter.

Se o dançarino atribui divindade à sua dança, a *rapper* Dory de Oliveira identifica explicitamente sua música à religião e exalta a descoberta identitária resultante (enunciado similar para o mesmo discurso formativo do declarante posterior, outro dançarino). Após a passagem de som no Festival Percurso, realizado na zona sul de São Paulo, ao lado do parque Santo Dias, em junho de 2014, a *rapper* responde minha pergunta sobre religiosidade:

- Sim, na música que eu cantei aqui eu falo “é tipo uma religião, seja como for, da minha história não abro mão”. É uma religião, é uma coisa, é a essência, é a raiz, entendeu?

- É daí que vem a força?

- Sim, porque se não fosse o *rap* eu acho que eu não me acharia – entendeu? – eu não me encontraria. No *rap* eu encontrei minha identidade.

Frank Ejara, dançarino, desenvolve o mesmo raciocínio:

- Sim, sim: todas as minhas ídoles, todas as minhas crenças, elas foram moldadas através do *hip hop*. Eu tinha onze anos de idade: então, quando eu aprendi o paz, amor, união e diversão do Bambaataa [DJ África Bambaataa, quem juntou, nomeando, as quatro manifestações como elementos da cultura *hip hop*], foi um preceito que fica implantado no seu subconsciente e depois no seu dia-a-dia. Então todas as coisas, as músicas, o que eu li, as mensagens dos filmes, as entrevistas de pessoas da cultura, tudo que eu li, isso me formou, entendeu? Eu acredito que a cultura ela é formadora do indivíduo, das pessoas – forma o indivíduo como pessoa.

DJ Androide faz coro com o renascimento pessoal mas, na maior parte da resposta, cobra os desgarrados caracterizados como praticantes de má fé, pouco versados na liturgia obrigatória.

- Sim, é uma religião, é.

- Por que você acha isso?

- Então, porque assim, tem muitos praticantes – né? – do *hip hop* que são muito desinformados, sabe? E assim, a gente tira base por nós, pela nossa dedicação de saber, de aprender e pesquisa – exato – a gente precisa ser um pouco jornalista para poder saber da história, um pouco do que eu te contei aqui, entendeu? E assim, tem muita gente, eu já vi pessoas dizerem “ah, a minha religião é o *hip hop*”, mas o cara mal conhece África Bambaataa, que assim, seria um dos mais, o papa, é, e assim, um nome assim, conhecido, o mais conhecido.

- O Pelé da coisa.

- O Pelé, entendeu? Ele foi o que batizou, ele foi o que deu o nome pra tudo isso de *hip hop*, e ele é o padrinho – inclusive, só pra deixar registrado também, o aniversário do *hip hop* é dia 20, todo dia 20 de novembro, foi decretado pelo próprio África Bambaataa, na Zulu Nation [tida como a maior organização mundial de *hip hop*] que é sediada lá em Nova York. Inclusive, todo ano tem uma grande festa lá, da hora, grande festa eu sei que tem, não tive a oportunidade de ir. Mas é isso.

- Você concorda que seja uma religião, apesar de alguns fiéis não estarem seguindo a liturgia como deveriam?

- É, exatamente, você falou tudo, tem muitos católicos não praticantes no *hip hop*, entendeu?

Enveredemos por Max Weber tendo em conta a valorização do conhecimento verificável nessas declarações: nos textos sobre religiões, o sociólogo as compreende como prática cultural permutável e comparável a outras atividades simbólicas como a ciência e a

arte. Por isso não são estranhas as correlações religiosas nem intelectuais do *hip hop*, pois do ponto de vista weberiano essas atividades constituídas socialmente promovem a transcendentalidade racionalizada em aplicações práticas visando sobretudo resultados mundanos, exatamente a pretensão do discurso religioso do *hip hop* através dos seus elementos: eles querem alterar para melhor o mundo ao redor.

Essas atividades procuram infundir sentidos à vida terrena instituindo explicações coerentes e totalizantes do mundo, assim como qualquer compreensão intelectual procura unificar os sentidos da experiência. Do ponto de vista sociológico, as grandes religiões da humanidade, como o judaísmo, operam viradas intelectualistas, vide o domínio eclesiástico do saber, da escrita, da erudição, da música, o mesmo fechamento de fronteiras exercido pelos cientistas, artistas e membros do *hip hop*. Em Weber, magia, ciência, arte e cultura têm diferenças de graus, não de natureza, pois além do conforto espiritual e demais recursos de abstração pouco ou muito racionais, importa mesmo a eficácia das respostas dadas às necessidades do mundo palpável e modificável dos vivos, em primeiro lugar.

“Foram os intelectuais os que, no passado, sublimaram a possessão de valores sagrados em uma convicção de ‘redenção’” (2010, p. 23). Não só no passado, pois se a atividade religiosa permite pensar na atividade intelectual, o chamado “quinto elemento do *hip hop*”, o “conhecimento”, sistematiza o arcabouço discursivo sagradamente valorizado, de teor histórico e técnico, referido principalmente à trajetória e domínios específicos dos elementos da cultura, senão para praticá-la, pelo menos para entendê-la, demanda que já exige bastante repertório.

A noção de conhecimento, como em toda formação discursiva, tem suas variações. Mas nas referências escritas e entre os entrevistados para esta tese a compreensão do quinto elemento tende a significar acúmulo de informações transformadoras, como para Luana Hansen, artista anteriormente mencionada:

- Eu acho que é muito legal colocar o conhecimento no *hip hop* como o quinto elemento, muita gente não aceita isso, muita gente acha que não existe, que só existem quatro, eu acho que sem o conhecimento nenhum dos outros elementos existe, porque sem conhecimento você não dança melhor, sem conhecimento você não grafita melhor, sem conhecimento você não escreve melhor, sem conhecimento você não risca [não faz bem os ruídos friccionando a agulha no disco] melhor. Então você tem que ter conhecimento, uma coisa que eu não sabia fazer, eu aprendi com uma pessoa que me passou, então a gente nunca, nunca mesmo, pode achar que a gente sabe tudo, porque o dia que a gente achar que a gente sabe tudo, a gente é o ser mais ignorante que existe.

- Então o quinto elemento é a base do *hip hop*?

- Pra mim é a base do *hip hop*; pra mim fez hoje você estar aqui, eu estar aqui mostrando a minha vida, foi a partir do momento que eu quis ter conhecimento daquilo que eu fazia, que eu quis estudar, que eu quis procurar livros, que eu quis procurar cultura, porque antes de eu sentar ali [no computador] eu quis saber como funcionava um *software* [programa de computador], eu fui valorizar o conhecimento que eu não tinha; antes de eu vim pra cá [para o toca-discos] eu fui tentar entender o que era energia, o que que era voltagem, o que era tempo [musical], o que era batida; então antes de eu chegar em qualquer lugar, eu tive que mudar o meu conhecimento, então se eu não mudasse o meu conhecimento, eu não tinha chegado a lugar nenhum. Só aqui com microfone na mão e dizer que eu sei tudo, não tinha feito nada.

Nesse sentido, olhando para a produção bibliográfica diretamente ligada ao tema, reproduzo as primeiras palavras de livro com sugestivo título de *Traficando conhecimento*, sobre a trajetória pessoal transformada da autora dentro da cultura *hip hop*. A obra começa com declaração exaustivamente encontrável, como nas aludidas camisetas, e justificável porque experimentada: “Prazer, conhecimento! Da mesma maneira que salvou a minha vida, eu penso que o *hip hop*, o conhecimento e a literatura podem ser ferramentas de resgate dentro das periferias” (BALBINO, 2010, p. 14).

A profunda transformação confessada após ingressar na cultura *hip hop* corrobora com a interpretação weberiana segundo a qual “a ação religiosa ou magicamente motivada, em sua existência primordial, está orientada para *este mundo*.” (1994, p. 279, *italicos originais*). Para o autor, ações religiosas e mágicas são indissociáveis porque o componente mágico tem conteúdos e expedientes permanentes e não se elimina a magia nem na arte ou mesmo na ciência, no sentido, por exemplo, de que todas trabalham com situações causais acreditando nas regras da experiência.

Decisivo é o poder transformador dos atos mágicos, tanto para a sociologia quanto para sustentar esta compreensão religiosa do discurso da cultura *hip hop*. Em ambas, o “carisma” é indispensável, expressado pela exacerbada autoria de **magos, profetas e sacerdotes**, como também de *rappers*, dançarinos, grafiteiros, pichadores e DJs (propositalmente no masculino, conforme a tendência das religiões de salvação).

Magos, profetas e sacerdotes são tipos intelectuais diferenciados conforme os contextos e estão na base das religiões, sempre em tensão e representando o intelectualismo leigo frente ao institucionalizado. **Desse ponto de vista, a situação do *hip hop* é**

potencializada em dois sentidos: a cultura se coloca como religião de salvação e tem explícitas intenções intelectuais coligadas ao quinto elemento, o conhecimento.

Não é pouco numa cidade como São Paulo: do ponto de vista do processo sociológico, os protagonistas da cultura *hip hop* passaram de magos a profetas e, destes, em considerável medida, a sacerdotes. Assim entendendo religiosamente o papel intelectual desses protagonistas culturais e na esteira da discussão compreenderemos melhor também o heroísmo inerente a todos os autores, assimilado também por personagens e públicos de suas narrativas.

Quanto a serem **magos**, provavelmente a época já passou. Nos idos dos anos 80 do século passado os poucos praticantes receberam os primeiros rudimentos da cultura *hip hop* via clipes de *rap* internacionais, situação eminentemente mágica porque os discursos tinham pouco alcance e repercussão na comunidade periférica, as trocas eram menos significativas e ainda aliciavam poucos adeptos, como na atividade do mágico, um pequeno empreendedor a negociar demandas mezinhas em tensão direta com o profeta, anunciador de novas verdades, cujo alcance da palavra profética, que substitui a palavra política, é bem maior.

As primeiras apresentações de dança no centro de São Paulo, executadas por exóticos sujeitos esquisitamente paramentados (cabelos enormes, roupas coloridas e brilhantes, toca-fitas a pilha), soaram como aparições mágicas alterando o cotidiano. As danças hipnotizavam, rapidamente surgia a roda de admiradores, mas o alcance era restrito também por causa das constantes repressões policiais pondo fim ao ritual.

Independente dos limites temporais precisos, mas muito por causa do *rap*, a cultura *hip hop* tomou corpo e se estabeleceu na capital paulista, movimento que alterou o papel mágico dos autores, tornando-os **profetas** conforme a interpretação weberiana. A representatividade cultural mudou a categoria dos anunciadores, ou enunciadores: agora eles falam para adeptos com potencial quantitativo e qualitativo de sustentar a religião chamada *hip hop*, espalhada pela vastidão da periferia paulistana.

A dimensão da tensão e os líderes em concorrência intelectual mudaram: não são mais mágicos atuando pontualmente, contra os quais os profetas pregam, mas reconhecidos líderes carismáticos de amplo acesso conduzindo enorme rebanho contra a cultura representada pelo centro econômico da capital.

Nas posições dominantes, como na direção de importantes museus, universidades e agremiações tradicionalmente religiosas de São Paulo, estão os **sacerdotes** – é contra eles que os profetas e posteriormente também sacerdotes do *hip hop* se colocam como tipos anunciadores de mensagens cuja veemência depende da energia, do ardor, da devoção pessoal, qualidades de reconhecido valor. O profeta deve ter sua marca autoral, como no

judaísmo antigo e entre os produtores das narrativas culturais aqui discutidas, anunciando “uma doutrina religiosa ou um mandado divino” (WEBER, 1994, p. 303).

Egressos dos leigos, os profetas contestam a rotina sacerdotal, ou culturalmente estabelecida em São Paulo a serviço da tradição que administra a religiosidade, mas não a reinventa, como o *hip hop*. Os sacerdotes conduzem o conhecimento rotinizado e recebem pelo serviço, os profetas propagam a ideia nova como mensageiros infundindo sentido ao mundo.

O processo de institucionalização é inevitável, motivo para intensos debates internos e críticas endereçadas às religiões e ao *hip hop*, forçando a passagem para posturas mais sacerdotais e menos proféticas, mais dogmáticas e menos revolucionárias dos autores, em graus diversos, fechamento que abre brechas ao surgimento de outros mágicos e profetas questionadores.

As religiões e os processos culturais se desenvolvem em conflitos complexos com vistas ao predomínio intelectual, neste caso o leigo frente à tradição cultural paulistana. E procuram estabelecer, evidentemente, sua própria tradição, conforme verificamos no *hip hop*, cujo discurso reitera duas etapas histórias em São Paulo, a da “velha escola”, composta pelos primeiros praticantes, e a da “nova escola”, estes tendentes a profetas enquanto os ícones do passado são elevados à categoria de sacerdotes, modelos estáveis de comportamento.

Nesse sentido, notemos a **valorização de obras biográficas** de protagonistas ligados ao *hip hop* como **eleição de trajetórias exemplares**, imperativos culturais segundo Lotman, projetando um “programa de la conducta futura, acercándola activamente a la norma ideal” (1998, p. 222).

É o caso da autobiografia *Trajetória de um guerreiro: história do DJ Raffa* (2007), atuante também como produtor e cuja carreira está relacionada a diversos artistas e grupos de *rap* especialmente de Brasília, sua cidade, e de São Paulo. O DJ carrega herança musical respeitável registrada em seu sobrenome: Cláudio Raffaello Serzedello Corrêa Santoro é filho do maestro Cláudio Santoro e da bailarina Gisele Santoro. O filho do casal de artistas, branco e de classe média, tinha tudo para ficar de fora, mas, exceção, atua na cultura *hip hop* desde o início dos anos 80, portanto é da “velha escola”. Do alto de sua credibilidade, ou lugar de fala autorizado, reivindica o quinto elemento: “o *hip hop* não se resume aos quatro elementos. Trata-se também de cidadania, respeito e conscientização dos problemas que atingem todos nós. E com isso, educar o povo e fazer com que a cultura desse país seja respeitada.” (p. 117).

DJ Raffa está vivo enquanto escrevo esta tese, mas a morte pode santificar o profeta, como na biografia do *rapper* Sabotage (C., 2013), assassinado, um dia antes do aniversário de

São Paulo e enterrado no feriado de 25 de janeiro de 2003. Laureado entre os principais nomes da cultura, inclusive transcendendo o estilo *rap*, sua morte com quatro tiros fez dele um, e talvez o mártir do *hip hop* nacional.

Sua biografia contém todo tipo de enunciado divinizador, desde a contracapa. No alto dela, encimando a lista de declarações de outros *rappers*, está a frase daquele que para muitos artistas, fãs, críticos e pesquisadores é o mais importante compositor e cantor de *rap* do país, Mano Brown. Ele prevê o seguinte para o futuro do assassinado Sabotage: “Daqui a 100 anos ele será conhecido quase como um santo católico”.

Internamente, a edição da obra discursa no mesmo sentido, notadamente no capítulo narrando a religiosidade do *rapper* (“Cantando pro santo”, p. 221), do qual menciono um parágrafo em seguida, e o último capítulo da biografia (“O retorno”, p. 279), onde os enunciados são ressuscitadores, em especial alguns subtítulos definindo nova marcação temporal, como em “2004 – Ano 1 DS”, ou seja, primeiro ano depois de Sabotage.

O narrador canonizante nos conta o seguinte sobre a religiosidade do *rapper* em passagem especificamente salvacionista:

A devoção de Sabotage era maior que o seu vício. Certa vez, escondeu uma pedra de cocaína debaixo de uma santa em sua casa. Com dificuldade dizia a si mesmo que deveria largar o vício. No dia seguinte a pedra havia derretido e ele concluiu que tinha sido um milagre, um sinal de que deveria parar mesmo. Decidido, nunca mais fumou pedra. (p. 224).

Entre os resgatados pela cultura religiosa do *hip hop* estão os profetas vivos, os mortos e também os sobreviventes, como André du Rap, saído vivo do histórico massacre do Carandirú, nome popular da Casa de Detenção de São Paulo no qual morreram, oficialmente, 111 presos no fatídico embate com policiais em 02 de outubro de 1992. À época, o Carandirú era o maior presídio da América Latina.

Condenado a doze anos de prisão por homicídio, André du Rap descreve em seu depoimento biográfico (ZENI, 2002) não só o renascimento milagroso via cultura *hip hop*, mas outro aspecto decisivo do carisma indispensável aos profetas, o dom:

Eu sei que Deus me deu um dom. Seja de compor, compor poema, poesia, letras de *rap*, seja de costurar, de conversar com as pessoas. Deus me deu um dom, e eu tenho que explorar ele. Então é isso que eu passo pros adolescente, pras pessoas, quando eu vou num *show*, num evento. (p. 184).

“Atitude e proceder”, bandeira do *hip hop* traduzível em postura correta e condizente com os pressupostas da cultura, é o que exercita o sobrevivente André du Rap em sua caminhada religiosamente engajada. Servo realizado na prática do dom recebido, ele agora

age conforme adeptos anteriores, de conduta inclusive bem mais ilibada do ponto de vista jurídico, como o dançarino Nelson Triunfo, biografado desde o nascimento no sertão pernambucano na cidade adotando como sobrenome até o ano em que completou meio século de vida, 2014.

Em tom místico, o biógrafo confessa ter decidido escrever a biografia de Nelson Triunfo (em geral tratado pelo apelido mais conhecido, íntimo e carismático de Nelsão) porque sonhou ter produzido a obra com o dever de “reconhecer, registrar, perpetuar” a história de vida deste artista de repercussão internacional, mas humilde no trato, postura de todo aquele que se coloca em igualdade com o semelhante porque sabe, entre outros motivos, ser Deus muito maior. É a pedagogia cujo modelo máximo entre os profetas vem de São Francisco de Assis, despojado de tudo. Mesmo na cultura *hip hop*, com pouco espaço para subserviência, tem enorme valor carismático ser humilde, especialmente quando o exemplo vem de cima, dos respeitáveis sacerdotes representantes da “velha escola”.

No intertítulo “Simplicidade”, o biógrafo afiança:

O orgulho de ser simples é outra marca registrada de Nelson Triunfo, que pisa em cortiços e favelas com o mesmo respeito que dedica a hotéis de luxo ou paços nobres; que viaja de avião, mas não se recusa a embarcar em um ônibus ou trem lotado quando necessário; que aprecia bons vinhos, mas não se furta a dividir uma tubaína na birosca da esquina; que conheceu o mirtilo (*blueberry*) na Alemanha, mas também colhe ingás e bananas que ele mesmo plantou no canteiro de uma avenida perto de sua casa, no Tiquatira; e que tem a amizade e consideração de pessoas famosas ou pomposas, mas não deixa de dedicar igual atenção e respeito a quem quer que o aborde nas ruas ou em algum evento, independentemente de gênero, idade, traços étnicos, religião, cargo, vestimenta, orientação sexual, gosto musical ou qualquer outra divisão social. (YOSHINAGA, 2014, p. 335).

Resumida em uma oração, poderíamos repetir Weber: “O profeta exemplar mostra um caminho de salvação mediante seu exemplo pessoal.” (1994, p. 311). Mas ao contrário da postura fraternal de Nelson Triunfo, aglutinante, verifiquemos também as divisões ou, para usar o vocabulário religioso conveniente, certos profetas rechaçados como magos da religião *hip hop* paulistana, caso emblemático do *rapper* Gabriel, o Pensador, do Rio de Janeiro. Branco de classe média, a atuação da mãe na campanha do presidente cassado Fernando Collor de Mello sempre foi lembrada como herança desabonadora do *rapper* inegavelmente responsável pela popularização do estilo na década de 90 com tom humorístico, em nada lembrando o discurso litigante da periferia paulistana.

No depoimento biográfico *Pergunte a quem conhece: Thayde*, o *rapper* da velha escola paulistana conta como foi o primeiro contato com o desafeto:

Certa vez, uma das pessoas da produção do Gabriel, o Pensador, que já haviam me apresentado na [estação de metrô] São Bento, quando ele colou lá uma vez, veio me dizer que ele estava lá e que queria trocar umas ideias comigo. Eu pedi para chamar o cara e, quando ele chegou, a gente conversou e ele pediu para mostrar um som dele lá no palco. Como eu fazia parte da organização e ele vinha do Rio, eu achei legal, e permiti que ele apresentasse um som. Aí ele me disse que queria fazer duas músicas. Duas músicas eu já achei complicado, porque havia muita gente que tinha trabalhado e ia apresentar duas músicas e, como ele tinha acabado de chegar, não seria justo deixar o cara fazer o mesmo que os outros. Tentei explicar isso pra ele. E ele rebateu dizendo que com uma música só não daria pra mandar a mensagem. Então fui firme: “Sinto muito, mas só uma música”. E ele subiu no palco e tocou uma música só, e o assunto morreu por aí. (ALVES, 2004, p. 118).

Não morreu. Thayde teria sido simpático com o *rapper* fluminense que, de início, mostrou-se espaçoso: não havia ajudado na organização do evento e queria cantar duas músicas, mas só cantou uma. Essa interdição também pode ser interpretada no sentido de que Gabriel, o Pensador, simplesmente é estrangeiro na comunidade do mesmo culto.

No parágrafo seguinte, Thayde exalta a capacidade poética do Pensador, sua importância para a consolidação do *rap* nacional, desculpa-o pela origem familiar economicamente privilegiada e afirma: mesmo não sendo “cem por cento original, possui uma história”, admitindo ainda: “ele não foi montado” (p. 118), ou seja, tem originalidade porque se relacionava com skatistas e grafiteiros no Rio de Janeiro. Mas as coisas começaram a mudar quando Gabriel, o Pensador ficou conhecido nacionalmente:

O problema é que ele começou a fazer letra mal feita. Ouvi algumas letras dele das quais eu não gostei, porque tinha muito preconceito contra mulheres, coisa que nunca me agradou. Ele também começou a falar sobre o movimento *Hip Hop* nas entrevistas. Dizia que dentro do *rap* havia muita falsidade e muita desunião. Chegou a dizer que estava fora do movimento, pois se o *rap* fosse isso, ele estava fora. Isso me irritou. Passou pela minha cabeça o seguinte: eu sei que isso que ele está falando acontece, mas com que direito um cara que chegou e deitou depois que a cama já estava feita podia dizer aquilo? Quando ele veio já estava tudo pronto. O movimento já estava estruturado. Talvez eu ou o Brown e outros manos que estão aí desde o começo até possamos falar isso. Afinal a gente tá ralando no *Hip Hop* há mais de quinze anos. Ele não. (p. 118-9).

Como fica claro, exercer a função sacerdotal, sempre pedagógica, implica em julgar, eleger, discriminar. Para Thayde, o pecado de Gabriel, o Pensador, foi começar a fazer letra mal feita. Mas a questão de fundo é outra e fica clara desde o meio da citação: o carioca não alcançou o inalcançável, o beneplácito da tradição. As religiões, assim como posturas intelectuais ou artísticas, pressupõem coesão de pessoas e coerência de propósitos e a ética religiosa salvacionista se desenvolve a partir de relações de vizinhança que, percebemos, não alcançaram sequer o Estado ao lado quando se tratou de admitir o profeta Gabriel, o Pensador, no seio da tradição paulistana.

“O menor desvio do provado pode torná-los ineficientes” (1994, p. 282), afirma Weber. Em sua sociologia das religiões, é central a ação estereotipadora das ideias religiosas, de ordenamento sistemático, desembocando na formação do panteão sagrado ou, como nas biografias, “especialização e caracterização fixas de determinadas figuras divinas, por um lado, e, por outro, a dotação delas com atributos fixos e alguma delimitação de suas respectivas ‘competências’” (p. 284).

O surgimento de magos especializados, de profetas anunciadores e de sacerdotes mantenedores dos saberes religiosos constituídos está associado à tessitura de elos comunitários intensos, reforçados quando o sofrimento comum nivelou experiências e a criação de deuses foi inevitável. Sempre guardadas as devidíssimas desproporções, o período de submissão e exílio dos judeus e a vida sofrida dos moradores da periferia paulistana, como alguns moradores exilados em presídios, favoreceram poderosíssimas forças culturais de tipo religioso, como o *hip hop*, **sociologicamente comunidade de párias sublevados unidos por crenças e valores num compromisso comum de libertação.**

O caráter político dessas comunidades inevitável, pois a religiosidade está impregnada de promessas especialmente realizáveis nesta e em outra vida. O acordo divino pressupõe salvação da opressão mundana; no *hip hop*, da favela, periferia ou quebrada, dos *manos*, dos pretos. A comunidade de párias tende a ser contrária ao impessoal Estado constituído, visto com desconfiança, inimigo dos mais fracos fraternalmente irmanados (NAVES, 2010, p. 130-131). Nesse sentido, não é só por oposição estritamente política que a cultura *hip hop* em geral se opõe a vereadores, prefeitos, governadores, deputados e presidentes, mas também pelo inerente tradicionalismo religioso que assim se comporta, constituindo comunidade à parte e em alguns casos, apátrida.

O ranço político do *hip hop* é enunciado como resultado do descaso secular da representação política oficial para com as comunidades desfavorecidas da periferia de São Paulo. Seria surpreendentemente contraditório se eles aderissem aos poderes constituídos após terem se reconhecido como iguais. Os excluídos sabem bem: o Estado não honrou seus compromissos e do ponto de vista sociológico o fechamento comunitário foi inevitável. Os adeptos da cultura *hip hop* fizeram uma aliança, ou *berith*, fundamento moral, religioso e comunitário do judaísmo antigo. Na capital paulista tratam uns aos outros como “*manos*” – eles estão aliados e, conforme Weber, “por esta razón, un israelita, aun siendo miembro de otra tribu y estando en una mera relación de respecto de sus oyentes israelitas, se dirige a ellos utilizando la denominación de ‘hermanos’” (1988, p. 100).

O contrato, ou aliança dos judeus com um deus único, erigiu Javé, divindade carismática e vingativa. Muitos desses atributos divinos, assim como o compromisso, a retribuição e o castigo são encontráveis nos enunciados do discurso cultural religioso do *hip hop*, bastante católico, em geral cristão, daí seu monoteísmo predominante, mas também reverenciando o panteão africano dos orixás.

Quanto ao deus da guerra da confederação israelita, emergiu entre diversos deuses locais quando Israel não era denominação tribal, mas de comunidade de culto segundo Weber, para quem a promessa salvacionista de Javé é tão decisiva religiosamente que constitui caso único na história. Deus primeiro da salvação terrena e por isso atuante politicamente no interesse de seus fiéis, a cólera vingativa compõe sua personalidade terrível, capaz de produzir catástrofes com a mesma veemência com que interfere no ordenamento jurídico. Zeloso dos usos e costumes, Javé elegeu seu povo entre muitos, acolheu seus pedidos e fez promessas, não muito diferente de como os adeptos do *hip hop* expressam seu pertencimento cultural: eles se sentem não só acolhidos, mas divinamente escolhidos e recompensados pela oportunidade salvadora.

Os devotos de Javé disputaram espaço com outros cultos no processo de formação religiosa em tensão intelectual aguda, assim como o embate contraditório do *hip hop* como cultura marginal, fruto do intelectualismo leigo, dualista, conforme declara o *rapper* Mano Brown exercendo em plenitude a máxima autoridade sacerdotal:

Essa é a selva, sobreviver a tudo – fazendo *rap*? Você tá louco. *Rap* é o quê, é música? Quem falou? Eu estou falando. *Rap* é minha vida, tá ligado? Pra quem nunca... Vou te falar uma parada: tudo que eu me envolvo eu sou fanático, você tá ligado? Eu não gosto nada assim meia-boca, ou mais ou menos, ou simpatizo. Ou eu gosto, ou eu odeio, tá ligado? Ou eu amo, ou eu odeio, a realidade é essa. (KL JAY NA BATIDA, 2001).

Contudo, apesar das palavras divisórias, a natureza peculiar do compromisso divino em favor da salvação do povo na terra é ainda maior que as promessas individuais dos detentores do saber - neste aspecto, e somente neste, há semelhança entre os sacerdotes de Javé, os brâmanes e também os principais representantes da cultura *hip hop*: eles possuem específicos conhecimentos para produzir e interpretar narrativas (WEBER, 1992).

A cidade foi o solo específico para o desenvolvimento das religiões monoteístas como o judaísmo e de manifestações como o *hip hop*, tanto mais representativo quanto maior a cidade, outro apelo para a atenção política dos deuses, pois a urbe apresenta muitos problemas aos devotos. Em suas comunidades culturais, “como uma igreja em relação às outras”, os adeptos estão em “associação essencialmente *pessoal* de participantes do culto do deus da

cidade”, comparável ao *hip hop*, “subdividida, por sua vez, em associações de culto de divindades domésticas, de tribo e de linhagem, que também se excluem mutuamente no que se refere aos seus cultos especiais”, como os referidos aos quatro elementos, ou narrativas. (WEBER, 1994, p. 288).

A cidade também tende a relacionar o culto religioso ao trabalho dos praticantes. Ao produzirem, estão realizando o dom divino e assim contribuindo para o alívio imediato dos males e a salvação posterior. E como formam associações profissionais, procuram da mesma maneira harmonizar suas diferenças religiosas, tendendo ao monoteísmo e à unificação dogmática dos discursos, como o cultural.

Todo o sentimento de dignidade dos negativamente privilegiados baseia-se numa “promessa” garantida, vinculada a uma “função”, “missão” ou “profissão” que lhes foi atribuída. O que não podem pretender “ser” eles completam ou pela dignidade daquilo que um dia serão, têm a “vocação” de ser, numa vida futura neste mundo ou no além, ou (e muitas vezes ao mesmo tempo) por aquilo que, do ponto de vista da providência, “significam” ou “realizam”. (WEBER, 1994, p. 334).

O aumento dos partidários do profeta quase sempre leva à formação da congregação, em geral tocada por autoridades sacerdotais, potencializando a importância dos leigos, que deverão manter a religião em pé. Por isso o discurso religioso não tem muitas opções senão incorporar os reclamos da multidão e o *hip hop*, naturalmente os trouxe, construindo aderência forte, duradoura e ativa.

De forma esquemática, não totalizante, muito mais fluida e complexa em cada caso concreto, os antes profetas do *hip hop*, depois sacerdotes da religião instituída mas ainda não completamente institucionalizada, passam a ser responsáveis por ministrar os dogmas e as escrituras canônicas, ou narrativas, cujos signos de acesso a tradição preserva.

A religiosidade salvacionista se manifesta em situações práticas, conforme dito, e para Weber o sermão e a possibilidade de cura das almas são ações pedagógicas mundanas do dogma. O discurso do *hip hop* é eivado de conselhos de conduta e se coloca como panaceia aos problemas concretos dos adeptos, daí surgindo imprevisíveis tensões, pois a diversidade de interesses, apesar dos objetivos comuns, redimensiona os papéis de autores e públicos, ou de leigos, profetas e sacerdotes, a começar pela maneira como os mesmos se avaliam. Por isso, quanto mais a religião pretende moldar a vida cotidiana, “tanto mais tem que adaptar sua doutrina e suas ações ao mundo de ideias tradicional dos leigos” (p. 319).

Nesse jogo de adaptações e interesses podemos melhor compreender o herói religioso que emerge do conjunto de narrativas do *hip hop*: ele combate pela fé, tem missão divina

mesmo que restrita à prática do seu elemento, e por isso muitas vezes se recusa a participar das lutas oficiais promovidas pelo Estado, como as guerras contra inimigos externos ou internos, repudiando a polícia e o exército, apesar do apreço a associações guerreiras de vários tipos, como a própria cultura da qual faz parte.

Entre tantos enunciados corroborando com a interpretação teórica weberiana, lembro da frase do emblemático disco *Sobrevivendo no inferno* tornada chavão da cultura *hip hop*, o verso “eu tenho uma missão e não vou parar” (RACIONAIS, 1997).

Nas religiões salvacionistas e em certas manifestações culturais como a discutida nesta tese, o dever pessoal tem muitas peculiaridades. Ele legitima o modo de viver e justifica os obstáculos enfrentados na trajetória - são merecidos - assim como as retribuições a si e, no contexto maior, à comunidade. O esforço de um adepto, entretanto, não exclui o de vários, os propósitos pessoais estão conjugados aos outros pela origem comum de povo pária, excluído economicamente como os judeus e os membros do *hip hop*.

Essa exclusão gera ressentimentos profundos da maior importância na constituição do discurso dessas manifestações culturais, cuja plenitude dos adeptos depende da sua salvação tanto quanto da punição dos não participantes da comunidade de culto. Deus promete fazer justiça entre escolhidos e descompromissados, mas quem sofreu junto expiações, pode aspirar redenção:

Nas profecias de redenção, em especial, o sofrimento comum a todos os fieis – quer fosse real ou sempre iminente, exterior ou interior – passou a ser o princípio constitutivo da relação comunitária entre eles. Quanto mais racional e mais sublimada em termos de ética da convicção fosse a ideia de redenção, tanto mais, por isso mesmo, se intensificavam externa e internamente esses preceitos provenientes da ética da reciprocidade própria da sociedade de vizinhança. (2006, p. 324-325).

Também em comum com o *hip hop*, o **comunitário intelectualismo pária** pode apresentar novas teses porque, segundo Weber, está desvinculado das convenções a respeito do sentido do cosmos podendo “nutrir um forte sentimento ético e religioso, não obstruído por considerações materiais” (p. 344). A ousadia em fazer música a partir de outras músicas, dispensando instrumentos convencionais, de pintar em suportes imprevistos com recursos inovadores e utilizar espaços públicos para dançar foram propostas culturais ética e religiosamente anunciadas e implantadas em São Paulo e a tensão entre ganhar ou não dinheiro com o *hip hop* vem diminuindo em favor do ganho, sinal da clara compreensão religiosa glorificando o sucesso monetário como prova da presença divina na vida pessoal. Ganhar dinheiro honestamente, ainda mais exercendo o dom, é abençoado; só há pecado (perdoável) no lucro ilícito.

O comportamento econômico é um entre outros tantos modelizados pela religião. Em geral ocorrem tomadas de postura radicais para o conjunto das ações cotidianas traduzíveis sociologicamente como coerções diversas alterando percepções políticas, sexuais, estéticas. A alteração do modo de vida é contraposta por alguns entrevistados desta tese à religiosidade do *hip hop*, mas, como estamos percebendo, incorporar novos códigos culturais significa aderir intimamente.

Vamos considerar o diálogo com o *b. boy* Maratona, assim apelidado porque quando começou a dançar era exageradamente devoto, não parava de treinar. Ele fala da cultura como religião e estilo de vida, mas a conversa começa truncada:

- Uma religião? Não, depende de como que a pessoa leva, né? Acho que não, né, meu?
- Você não leva como religião?
- Não, não; como religião?
- Termo muito forte; que tal estilo de vida?
- Ah, você fala nesse sentido? Ah, é, lógico que é; não, é. É um estilo de vida.
- Tem que ter muita fé, acreditar?

- Tem, tem; acreditar, tem que amar, tem que gostar porque senão não vai; fazer só por moda, só por querer aparecer, que não é isso, né? Você tem que fazer porque você ama, porque você gosta mesmo.

Outro dançarino, José Nilson, ou *b. boy* Leitão, discorda concordando com o “estilo de vida” – especificamente “vida”, conforme resumiu antes de encerrar a entrevista.

- O *hip hop* é uma religião?

- Não, assim como eu falei, ele é um estilo de vida, né? Existem as religiões, a gente não acaba pregando nada, a gente cultua Deus - né? – tem Deus em todas as coisas que a gente faz, a gente acaba colocando o Senhor em primeiro lugar na nossa vida, mas religião, em si, não é religião.

Perguntei à *rapper* Tati Botelho sobre o *rap*. A resposta começa ponderando, mas ela enfim concorda com a religiosidade e destaca o salvacionismo.

- De certa forma, você comungando da palavra, você tendo uma diretriz do que você tem, da sua conduta e de uma postura, pode ser considerado sim, salva vidas.

Simis está começando a grafitar e em 2014 contava 40 imagens suas em muros. Herdeiro familiar da tradição, seu irmão, conhecido grafiteiro, atua desde 1998 e na época da entrevista fazia trabalhos para o grupo Racionais MCs.

- Ah, é um estilo de vida, né? É um estilo de vida, né? É um estilo de viver a vida.

Igualmente lacônico, Anderson da Silva, vulgo Atual Art, grafiteiro também desde 1998, assim como o irmão do entrevistado anterior, leva seu filho Cauã, de nove anos de idade, aos eventos de *hip hop*. O menino sabe grafitar e dançar.

- O *hip hop* em geral é como eu falei pra você, é a essência da rua, entendeu? É um estilo de vida, é algo que você pode ter na sua vida e mudar muito, muita coisa sim.

A realização de obras sociais deriva dessas mudanças de mentalidade dos adeptos para alterar a realidade em religiões e em manifestações culturais como o *hip hop*. Essa ética obedece ao mesmo princípio weberianamente taxado de “conta corrente” (1994, p. 360), segundo o qual é dando que se recebe, relação de troca contratual com o divino. As obras sociais são meios para o aperfeiçoamento da fé exigente de ação política voltada para a comunidade e são, sobretudo, retribuíveis.

No sentido da sensibilidade religiosamente direcionada a arte é “fonte inesgotável” de expressão tanto para impressionar as massas quanto para excluir determinadas vertentes. A cultura *hip hop*, à qual não se nega a atitude artística, em sua religiosidade “conduz com extrema facilidade por um caminho psicológico de volta à arte” (p. 404), nomeadamente o canto, as artes plásticas, a poesia e a música. Estamos no campo dos hábitos conscientes, ensinados, aprendidos e praticados que assumem a “função de uma redenção no seio do mundo – indiferentemente da interpretação que se lhe dê -, libertando o homem do cotidiano e, sobretudo, também da pressão crescente do racionalismo teórico e prático.” (WEBER, 2006, p. 338).

Se alguns praticantes da cultura *hip hop* não a veem como religião, certamente não discordariam do seu poder libertador frente às amarras da vida cotidiana, em geral com pouca ou nenhuma perspectiva criativa, menos ainda artística. Eles podem não se considerar religiosos, mas não trocariam por nada o que fazem agora, conforme ouvi de dançarinos, *rappers*, DJs, grafiteiros e pichadores. Podem ainda continuar não se considerando religiosos, mas também não negariam a atuação na comunidade como propósito fundamental da cultura *hip hop*, assim como das religiões de salvação, ambas manifestações de “ascetismo intramundano” (p. 365). Como se pode verificar na postura discursiva arraigada no cotidiano periférico, a missão é atuar entre os oprimidos pobres. Num mundo imperfeito, cheio de pecados, os adeptos devem provar sua fé na prática.

Por isso alguns pecados ao longo da trajetória são perdoáveis, falhas de imperfeitos infiéis. O importante é manter a conduta desejada por Deus e o balanço final será positivo, mesmo sobrando algum débito, conforme expressam diversos *raps*, sobretudo a obra de grupos formados em presídios, como Detentos do Rap e 509-E, paulistanos. Resgatados, antes

ovelhas desgarradas, pagaram suas dívidas com a sociedade e com Deus, assumiram a conduta esperada e acreditam na redenção.

Perdoáveis e até incentivados também são os excessos sexuais, menos nas religiões de salvação e muito mais na cultura *hip hop*, promotora das pulsões da libido. Sexualmente, a diferença é grande: apesar de enunciados castradores em prol do controle de natalidade, de doenças e da moral, não se perde a dimensão da beleza, do encontro sexual, da lascívia da dança, do prazer da bebida e outros alucinógenos (também refreados evitando o vício), da força sensual dos contornos visuais ou da intensidade repetitiva das batidas musicais, ativadoras da ação corporal rítmica. Mesmo a defesa intransigente da família não tem a finalidade de controlar as inevitáveis demandas sexuais, como milenarmente ocorre nas religiões de salvação. No contexto cultural, ela também não é só ranço machista, mas, sobretudo, necessidade de manter os elos fraternais frente ao cotidiano mutilador das relações humanas. Os êxtases sexuais certamente não salvam a vida, mas podem salvar a noite. Toda religião tem seus arrebatamentos próprios.

As explicações culturais religiosas oferecem totalizações, pretendem infundir sentido unificado à existência constituindo teodiceias do intelectualismo leigo. Conforme vimos, o *hip hop* mantém seus profetas e sacerdotes na cidade, suas obras sociais, conserva a índole vingativa do discurso comunitário com compromissos, punições e recompensas, e agencia as interdições éticas, estéticas e sexuais na base do dualismo que, segundo Weber, “foi capaz de prestar serviços nada insignificantes” (2006, p. 356) as religiões como o cristianismo, cujo enviado, Jesus, a força do bem, vence o mal:

A existência, desde sempre e para sempre, de um poder da luz, da verdade, da pureza e bondade de um poder das trevas, da mentira, da impureza e da maldade, ao lado um do outro e um contra o outro, era, afinal, apenas uma sistematização direta do pluralismo mágico dos espíritos, com a sua separação entre espíritos bons (úteis) e maus (nocivos), estado que antecedeu a oposição entre deuses e demônios. (p. 356).

Especialmente no *rap*, a temática religiosa dualista sempre deu o tom. Desde muito antes do chamado “*rap gospel*”, com enorme público declaradamente religioso e do qual um *rapper* como Pregador Luo é notável representante, inúmeras músicas expressavam a noção do Deus magnânimo, onipresente e onisciente, invocando céu e inferno ou salvação e condenação, justiça divina e terrena, castigo e recompensa e elementos semelhantes do mesmo imaginário.

Em vários casos, a religiosidade domina a letra, vide a tendência catastrofista de inúmeras músicas, conforme se pode ler nas anotações aos discos catalogados para esta tese.

Em menor proporção, o disco inteiro, da capa às músicas, faz invocações em versos emblemáticos colocando Deus como o verdadeiro juiz.⁷

A música do Racionais MCs, matriz ideológica e estética, é religiosamente significativa. Seu disco paradigmático, considerado o mais importante do *rap* brasileiro, é *Sobrevivendo no Inferno*, lançado em 1997. O encarte está repleto de símbolos religiosos: o fundo preto da capa potencializa a imagem de uma cruz e, ao lado, lemos a transcrição de um versículo da bíblia; na contracapa, há o próximo versículo do mesmo salmo, além de fotos no interior do encarte com os componentes do grupo empunhando o livro sagrado em frente à catedral da Sé.

O disco abre com a música *Jorge da Capadócia*, e outras letras também têm conteúdo religioso explícito. No que diz respeito à composição, o *rap* “Tô ouvindo alguém me chamar”, notável tecnicamente, apresenta o narrador que dá conta de duas situações, a rememoração da parceria criminosa com o personagem Guina e a narração, na voz deste, dos seus últimos momentos de vida.

Guina tomou tiros e, durante os delírios de morte (“eu quero viver, não posso estar morto”), ouve alguém o chamar do além e se pergunta: “será que Deus ainda olha pra mim?”. Desencarnando, roga: “Minha finada mãe, proteja o seu menino, o diabo agora guia o meu destino”.

O *rap* paulistano é cheio de religiosidade direta; igualmente religioso, salvacionista e sectário é o discurso da cultura *hip hop*, agenciador de quatro narrativas conjugadas, ou comungadas ao quinto elemento, o conhecimento, reivindicando e em disputa direta pelo capital cultural do intelectualismo leigo em São Paulo, impondo suas verdades transcendentais conforme Weber explica na citação a seguir, encerrando este Eixo.

Porém, ao contrário da afirmação através da qual eu abdicava da redação da majestática conclusão desta tese, **ainda tenho algumas palavras** retomando gancho narrativo

⁷ Refiro-me ao *rap* “Vida Loka (Parte II)”, do álbum *Nada como um dia após o outro dia*, do Racionais MC’s. Da mesma letra, por ordem de menção religiosa, aparecem os seguintes versos: “mais um ano se passando ae graças a Deus agente tá com saúde”; “o amanhã só pertence a Deus”; “champanhe para o ar, que é pra abri nossos caminhos /pobre é o diabo, e eu odeio ostentação”; “e eu que... e eu que... /sempre quis um lugar gramado e limpo, assim, verde como o mar, /cercas brancas, uma seringueira com balança, desbicando pipa, cercado de criança...”; “meu anjo do perdão foi bom, mas tá fraco, culpa dos imundos, dos espírito opaco”; “o que tiver que ser, será meu, tá escrito nas estrelas, vai reclamar com Deus”; “o caminho da felicidade ainda existe, é uma trilha estreita, em meio à selva triste”; “sobe cego de joelho mil e cem degraus /quente é mil grau, o que o guerreiro diz: o promotor é só um homem, Deus é o juiz /enquanto o Zé Polvinho apedrejava a cruz e o canalha, fardado, cuspiu em Jesus /aos 45 do segundo arrependido, salvo e perdoado, é Dimas o bandido /é loko o bagulho, arrepia na hora, Dimas, primeiro vida loka da história /eu digo glória... glória... sei que Deus tá aqui /e só quem é, só quem é vai sentir /e meus guerreiro de fé, quero ouvir...quero ouvir... e meus guerreiro de fé, quero ouvir...irmão...”; “porque o guerreiro de fé nunca gela, não agrada o injusto, e não amarela /o rei dos reis foi traído e sangrou nessa terra, mas morrer como um homem é o prêmio da guerra /mas ó, conforme for, se precisar afogar no próprio sangue, assim será /nosso espírito é imortal, sangue do meu sangue, entre o corte da espada e o perfume da rosa /sem menção honrosa, sem massagem /a vida é loka nêgo, e nela eu tô de passagem /a Dimas, o primeiro: saúde guerreiro! Dimas... Dimas... Dimas...”.

que talvez tenha passado despercebido quando me referi ao livro *Raízes do Brasil* e à música “Trem das Onze”, de Adoniran Barbosa. Vou retomá-los no próximo e último texto; evitarei o majestático, não a redação conclusiva deste trabalho. Este nem de longe pretende encerrar a discussão, mas com certeza almeja posicioná-la transdisciplinarmente.

Não é propriamente necessário, e até nem seria possível, expor aqui em pormenor os estádios dessa tensão entre religião e conhecimento intelectual. Naturalmente, a maneira mais fundamental de a religião de redenção se defender contra os ataques do intelecto auto-suficiente consiste em pretender que o seu próprio conhecimento se efetua numa outra esfera e é, tanto pela sua natureza como pelo seu sentido, completamente heterogêneo e díspar em relação ao que o intelecto produz. O que ela oferece não seria um saber intelectual profundo sobre aquilo que existe ou que é válido em termos normativos, mas sim uma definitiva tomada de posição quanto ao mundo, graças a uma percepção imediata do seu “sentido”. E não é com os recursos do intelecto que a religião desvenda esse sentido, mas sim graças ao carisma de uma iluminação, que só seria concedida a quem se liberte, recorrendo à técnica posta à sua disposição para o efeito, dos sucedâneos ilusórios que as impressões confusas do mundo sensível e as abstrações do intelecto (em verdade, indiferentes e vagas para a salvação) proporcionam como conhecimento. (2006, p. 350).

SALDOS, DÉBITOS E INVESTIMENTOS DA PESQUISA

Não sei o quanto fui capaz de esclarecer a tese principal, **evidenciar a possibilidade da abordagem transdisciplinar da cultura *hip hop***. Desde bem antes de apresentar o projeto de doutorado à linha de pesquisa pertinente eu me interessei muito mais por questões relativas à produção de conhecimento do que por só defender determinados pontos de vista, no final das contas somente crenças às vezes bastante egocêntricas, adquirindo colorações religiosas, quando, além de conhecer, acreditamos como devotos em verdades inabaláveis. Por outro lado, em muitas situações, é vital acreditar; imagine se o médico começa a questionar seus conhecimentos adquiridos justo na hora do parto...

Mas é covardia exemplificativa discorrer sobre a crença no conhecimento entre cientistas. No meu caso, admito: desde moleque sofro do incontrolável comichão dos porquês, depois descobri seu nome científico, **epistemologia**. O impulso questionador piorou muito na vida profissional de repórter menos em relação às fontes e pautas, mas quanto ao meu próprio ofício. Na prática constatei horrorizado, permanecendo assim até hoje, que os jornalistas em geral não questionam e não se questionam quanto aos métodos de trabalho, imaginem então sobre a validade dos métodos.

Percebam a sutileza desta ordem autoritária e religiosa porque disfarçada em realização de insuspeito dom: os repórteres “cumprem pautas”. É enlouquecedor para si próprio e para os colegas de trabalho a problematização da acrítica e tirânica rotina jornalística. Certamente é por essas e outras “que a minha saudade faz lembrar de tudo outra vez”, como cantaria lindamente Roberto Carlos (1977).

Faz lembrar, entre tantas boas e más lembranças vividas, da oportunidade valiosíssima e de enorme responsabilidade, patrocinada com dinheiro público, para poder dedicar quatro anos à **pesquisa transdisciplinar epistemologicamente complexa**, interesse que, contraposto às condições cotidianas do contexto cultural do *hip hop*, pode ser considerado um luxo, perfumaria filosófica enquanto o mundão transpira sem ar condicionado.

Esse compromisso também motiva a visada epistemológica, pois quando percebi a enorme produção acadêmica sobre elementos isolados do *hip hop*, feliz pela atenção dispensada, logo tomei um susto traduzido metaforicamente, para usos próprios, da seguinte maneira: se um extraterrestre baixasse em São Paulo com a missão de ler todas as pesquisas da USP, UNESP e Unicamp, dificilmente poderia descrever a cultura periférica paulistana na volta ao seu planeta para eventuais interessados. Não poderia dar palestras, não concederia

entrevista descontraída em sofás de programas televisivos intergalácticos pretensamente inteligentes.

Ao pensar no projeto de pesquisa procurei não só entrar no debate ou inserir um debate, mas contribuir para o tema, e desculpem se a afirmação soa pretensiosa, ela pretende ser democrática e a inegável pretensão científica, obrigação de todo doutorando, fez com que eu abdicasse de outra tese talvez original nos moldes clássicos optando por **recuar às bases e indicar uma possibilidade transdisciplinar mais do que realizá-la. Não sei se o caminho trilhado é válido, mas ele é possível e necessário quando se refere à cultura *hip hop*, mesmo sendo diferente do aqui proposto.**

O campo de possibilidades escancara igualmente as próprias limitações. Se fui capaz de abrir alguma picada ligando os elementos do *hip hop*, percebi a enorme dificuldade da pesquisa transdisciplinar. Sozinho, talvez um pesquisador dedicado leve a vida inteira trabalhando na perspectiva cultural sobre a dança, os grafites e pichações, a produção de DJs e *rappers*, além do quinto elemento, o conhecimento, abundante na literatura, nos saraus da periferia e na produção acadêmica.

Ao que tudo indica essas pesquisas não são dominadas por *playboys*, como pressuporia alguma interpretação apressada. Os nomes e sobrenomes dos autores dão indícios fortes das origens sociais. A família Silva e seus parentes estão muito bem representados em trabalhos de conclusão de curso, dissertações e teses, surpreendente para o contexto acadêmico das melhores universidades do país. Uma grande amiga da USP chama isso de “milagres sociais”. Entre as pesquisas coligidas há muitos autores vindos de regiões como Capão Redondo, bairro da periferia sul paulistana, de onde saiu também o grupo de *rap* mais famoso do país, o Racionais MCs.

Na perspectiva transdisciplinar, o *hip hop*, gigante pela própria natureza, **justifica projetos de pesquisa integrados** envolvendo especialistas conectados à realidade global da cultura. Seus procedimentos metodológicos seriam diversos, mobilizando desde rigorosos recursos tecnológicos de aferição às inevitáveis incursões a campo, e seriam muitas considerando somente a capital paulista onde esta cultura de final de semana promove dezenas de eventos aos sábados, domingos e feriados. Os produtores diretos das narrativas participariam desses projetos transdisciplinares e aí sim a internet faria diferença, podendo juntar a multidão de envolvidos em ambientes integradores, numa “semiosfera” (MACHADO, 2007), conforme acepção semiótica.

Até onde pude chegar na tentativa panorâmica, o diálogo teórico é caminho possível para abordagem dos elementos enquanto narrativas, faltando muito, mas muito mesmo a

desenvolver nesta perspectiva, se for válida. Os textos sobre grafites e pichações, *rap*, dança e DJs têm estrutura e densidade de artigos científicos e cada um indica pesquisa específica, futuras investigações para incontáveis interessados.

Evidentemente, vejo nas imagens a oscilação entre lírico, poético e narrativo; no *rap*, o caminho épico; a estrutura dramática triádica da dança intercambia papéis narrativos; o procedimento dos DJs é paródico; e o discurso religioso arregimenta enorme massa de adeptos. Mas pode não ser nada disso e as futuras concordâncias, discordâncias e ponderações mais ou menos polidas serão muito bem vindas.

Antes de mais ninguém, admito não ter o texto da tese o brilho autoral esperado por mim mesmo, e às vezes releio o trabalho e torço o nariz para possíveis ranços formalistas, quem sabe ele é estrutural demais, tem muitas citações por causa da insegurança de pretensioso aprendiz de feiticeiro...

Mas acreditem: isso não me constrange tanto, especialmente se este trabalho tiver sido capaz de apontar a **viabilidade real e ainda não realizada da pesquisa transdisciplinar mais completa sobre a cultura hip hop**. Além disso, tudo o que vier será contabilizado por mim como lucro.

Optar por visualizar a rede dificulta a percepção específica dos nós da malha, mas, estando convenientemente estendida, o pescador vem com o instrumento e trabalha em pontos específicos, percebe regularidades e irregularidades nos intervalos, compara a qualidade dos nós, reforça os frouxos, emenda rasgos, faz ajustes finos. A cultura *hip hop* provavelmente só poderá ter esse tratamento quando abarcada num projeto integrado transdisciplinar de longo prazo com recursos para manter diversos pesquisadores. **Tentei esticar a rede, ela é enorme, são as primeiras tentativas, as tratativas transdisciplinares estão só começando neste mar.**

No texto da tese, em reforço estilístico para religar pontos comuns na abordagem globalizante da rede cultural, usei negritos em palavras e frases não somente para destacar pensamentos relevantes, mas sobretudo para vincular a discussão aos cinco elementos. Ainda como arranjo das partes, os protagonistas sociais da cultura falam direta e longamente para evitar um pouco a violação vocabular e de raciocínio dos “respondentes”, como diz Bakhtin (2011, p. 272). E quanto à postura autoral, não fugi de afirmações em primeira pessoa porque todas elas o são e talvez ainda mais quando dissimulam.

Essas justificativas todas criam um narrador acuado como o personagem confessional da música “Trem das onze” (1964). Então, passando à enunciação ao estilo dos *rappers*, mais conveniente à discussão a seguir com a qual encerro este texto e a tese, eu diria o seguinte em

relação à noção geral de cultura brasileira, como amálgama: **o *hip hop* se coloca como facção**. Do ponto de vista do discurso cultural religioso, pária, comunitário, coercitivo, a narrativa do homem cordial não faz muito sentido.

A cultura *hip hop* da capital paulista é contranarrativa ao modelo de brasileiro generoso, gerado por incontáveis e seculares fusões de povos. Na periferia paulistana, os homens são aguerridos e pouco polidos, veem-se como guerreiros, tendem a reivindicar a negritude.

O sambão rasgado e de peito aberto com o qual o grupo Demônios da Garoa transformou o poema de Adoniram Barbosa em hino de São Paulo difere muito, por exemplo, da narrativa contemporânea de um *rap* sobre o mesmo bairro Jaçanã, na zona norte de São Paulo. Do ponto de vista que me interessa, são duas interpretações culturais opostas menos pela evidente descontinuidade de época e estilos e mais pela criação de narradores cordiais ou não por autores poéticos se expressando em forma de música.

O samba nos remete a um Jaçanã mítico, longínquo, não descrito, onde a mãe do narrador-protagonista o aguarda no local de aconchego e morada; o narrador de “Jaçanã picadilha”, *rap* do grupo Relatos da Invasão (2007), imiscuído no contexto, afeto a ele, conta e descreve as ocorrências ao seu redor, transita incansável pela região, enquanto o personagem de Adoniram promete ir para casa no horário.

No *rap*, o narrador convoca os ouvintes para curtir a periferia até de madrugada e as mulheres são diferenciadas pela atitude, pois ele é conhecedor dos segredos e armadilhas femininos. Em “Trem das onze”, o filho dedicado sai apressado do encontro, sequer correrá o risco de ser feliz ou se decepcionar no amor, não conhecerá os prazeres da carne, foge para o colo da mamãe enquanto no *rap* mães e pais não chamam seus filhos para dentro de casa, e se chamam, eles desobedecem. Quando voltam cedo, significa no outro dia, pela manhã.

O narrador-protagonista de Adoniram anda de trem e parece ser responsável desde pequenino; os manos andam de carro, talvez sem habilitação, quiçá menores de idade, ousados e apressados. No samba, o personagem é obediente, cordial, pede desculpa por sair tão cedo; no *rap* ele é altivo, guerreiro e insubmisso. Na voz dos Demônios da Garoa, o filho único tem casa, comida e roupa lavada, é zelador das regras familiares; na narrativa épica do Relatos da Invasão, falta casa, comida, muitas vezes não há estrutura familiar no sentido abstrato e material.

Enfim, os narradores em movimento fazem menção ao mesmo Jaçanã, mas vão para lados opostos; o do samba, educadamente deixa a companhia e segue sozinho; o do *rap* quer estar bem acompanhado e chama a vizinhança para a aglutinação separatista.

Essas diferenças acendem perguntas cujas respostas podem ir delineando outras possibilidades de enxergarmos as relações culturais na capital paulista e no país.

Algumas dessas interrogantes:

Seria mesmo São Paulo o centro multicultural brasileiro ou, ao invés de misturados, estamos somente juntos no mesmo território?

Até que ponto a tendência aglutinadora de diferenças não seria ideológica no pior sentido, escondendo realidade mais crua, a sociedade dividida?

Os paulistanos “adotam” (como prefere a imprensa para situações de pertencimento) os nordestinos da capital? Não esqueçamos que a expressão “baianada” ainda designa erro grosseiro na cidade pujante construída justamente pelos ofendidos, valendo o mesmo para o generalizante “paraíba”, com o qual pedimos talvez inocentes cafés no balcão da padaria o dia inteiro. Assim, como sustentar construções culturais plurais onde se fomenta a maior exclusão socioeconômica do país, das maiores do mundo?

Boa parte da mão de obra trabalhadora da capital transita pelo centro, rasga regiões da cidade de transporte público na ida e na volta da lida diária, mas quantos paulistanos já passaram pela periferia?

No mesmo *Raízes do Brasil* em que Sérgio Buarque de Holanda procura definir o homem cordial há menção a documento redigido dois meses após a proclamação da República propondo a divisão dos Estados com base em critérios excludentes: de um lado ficariam os cidadãos gerados pela mistura de europeus, africanos e indígenas; de outro, “hordas fetichistas esparsas pelo território” (p. 159), com os quais deveríamos nos limitar a manter relações amistosas porque se reconhece tal convivência como dever de nações civilizadas – não teria essa tolerância discriminatória se perpetuado nas relações com os nordestinos, negros, pobres, especialmente na modernosa São Paulo?

Por falar em República, o monumental *Os Sertões* (2002), primeira obra-prima sobre o sertanejo ancestral dos nordestinos da capital paulista, narra o massacre patrocinado pelo Estado brasileiro eliminando o falso perigo representado pelos seguidores do Conselheiro. Morreram 20 mil pessoas no arraial de Canudos, guerra disfarçada, entre outros fracos argumentos, como de oposição religiosa.

Ainda sobre os moradores das regiões esquecidas, desta vez não embrenhados na caatinga, mas obrigados a buscar a sobrevivência nas capitais, em *Morte e Vida Severina* (NETO, 2000) os latifundiários exploram e matam os trabalhadores e o protagonista segue ouvindo e vendo a radical divisão entre opressores e oprimidos no caminho entre o interior e o litoral.

Meses antes da conclusão desta tese, os mesmos nordestinos foram culpados por terem garantido a reeleição de Dilma Rousseff em 2014, dando azo a declarações criminosas principalmente pela internet, chegando a despertar alguns isolados separatistas, outra vez repisando a desgastada narrativa de que sustentam o restante do país – e se for verdade, qual o problema, não somos a mesma nação cristã? Nem sempre, e talvez sejamos menos irmanados do que imaginamos.

Quanto aos negros, atualmente as religiões salvacionistas ditas protestantes crescem no Brasil com tendência a arregimentar afrodescentes em sua maioria (OLIVEIRA, 2004) enquanto os adeptos da umbanda e do candomblé, símbolos de sincretismo cultural exportados para o mundo, diminuem – aliás, a histórica perseguição aos cultos de matriz africana diz muito mais sobre o sectarismo do que celebra a convivência das crenças. Esses cultos vieram com a colonização, mas permaneceram proibidos até 1934 e até hoje são rejeitados por muitos contrerrôneos.

No campo das rejeições ao negro, outra considerável polarização: no país dos feriados e do povo que sabe aproveitar a vida, boa parte dos concidadãos rejeita a folga comemorativa ao dia da Consciência Negra, em 20 de novembro, homenageando Zumbi. Segundo noticiaram em 2014, o feriado não atingiu sequer 20% dos municípios brasileiros.

Provavelmente o amálgama brasileiro, tão laureado, não exclui as polarizações, tão amainadas, nem o contrário, pois **a complexidade dos processos culturais é incalculável**. Essas e outras variações são muitos possíveis como na vida e na obra do contraditório João do Rio, literato e jornalista. Ao escrever sobre as religiões (2006) da então capital da recente República ele trata com respeito até a igreja positivista, mas execra o culto aos orixás e as reuniões animadas na casa de tia Ciata, local posteriormente reconhecido como berço do samba.

E peço que consideremos rapidamente as obras de maior repercussão na produção cinematográfica brasileira contemporânea, a exemplo de *Central do Brasil* (1998) *Cidade de Deus* (2002) e os dois filmes *Tropa de Elite* (2007, 2010). Eles narram a sociedade brasileira amalgamada ou dividida?

Aliás, essas perguntas com respostas óbvias são capazes de abonar a possibilidade ou mesmo a necessidade de compreendermos **também** esta via de constituição do homem nacional e suas relações culturais?

No fundante *Raízes do Brasil* a cordialidade é bastante matizada e não significa total adesão aos ritos, cumpridos até o ponto de não interferirem nas relações pessoais, nem a

cordialidade é sempre sinônima de afabilidade. O homem nacional é emotivo e seu impulso temperamental pode ser educado ou não – **o hip hop valoriza mais essa impostação e até impostura**, radicaliza e altera a tendência ao convívio geral cortês e se volta para a comunidade de culto cultural cuja rigorosa ritualização é muito mais comprometida do que a religiosidade de fachada descrita por Sérgio Buarque de Holanda.

O brasileiro tendente a afrouxar a seriedade dos ritos religiosos não é o mesmo das fileiras devotas e guerreiras do *hip hop*, nem mesmo na especificidade linguística, pois os diminutivos não predominam no vocabulário da cultura periférica paulistana, conforme seria de se esperar lendo *Raízes do Brasil*, obra a nos lembrar da recorrência de “inhos” usados para nos familiarizarmos com pessoas e objetos (p. 148).

Em relação, portanto, a recorrentes interpretações do homem vivenciando a cultura nacional como alegre e pacífico caleidoscópio de diferenças, **o hip hop nega a noção de “aquarela do Brasil”**, como laureado com deslumbre na música homônima de Ary Barroso (GAL COSTA, 1980). A cultura *hip hop* é como uma religião de salvação, mas só para quem estiver nela, vivenciando os preceitos com ardor, entrega, de preferência negros e pobres. E não vai caber todo mundo na Arca de Noé, eles vão logo avisando.

Todavia, **considerando o posicionamento desta tese**, a possibilidade da cultura brasileira ser excludente também é via a ser trilhada teoricamente, talvez até estreita demais, podendo ser aceita, refutada, corrigida, quem sabe com esforço transdisciplinar, abalador epistêmico de verdades – quase escrevo “de verdade”.

5.0. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, César. **Pergunte a quem conhece: Thaíde**. São Paulo: Labortexto Editorial, 2004.

ANDRADE, Jorge. **A moratória**. Rio de Janeiro: Agir, 2002.

ANDRADE, Mário de. O samba rural paulista. In: **Aspectos da música brasileira**. Belo Horizonte: Vila Rica Editoras Reunidas, 1991, p. 112-185.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução, comentários e índices analítico e onomástico de Eudoro de Souza. Seleção de textos de José Américo Motta Pessanha. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

ART, Lost, NEELON, Caleb, MANCO, Tristan. **Graffiti Brasil**. United Kingdom: Thames & Hudson, 2005.

ASSEF, Cláudia. **Todo DJ já sambou: a história do disc-jóquei no Brasil**. São Paulo: Conrad, 2010.

ASSIS, Machado de. **Dom Casmurro**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

BAGNO, Marcos. **Preconceito linguístico: o que é, como se faz**. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

BAHKTIN, Mikhail. A tipologia do discurso na prosa. In: **Teoria da literatura em suas fontes, vol. 01**. Seleção, introdução e revisão técnica de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983, p. 462-484.

_____. Os gêneros do discurso. In: **Estética da criação verbal**. Prefácio de Tzvetan Todorov. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: WMF Martins Fontes, p. 261-306.

BALBINO, Jéssica. **Traficando conhecimento**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2010.

BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: **Análise estrutural da narrativa**. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis: Vozes, 2008, p. 19-62.

BERNARDES, Newton. O dilema da física moderna: um dilema humano milenar. In: **A crise dos paradigmas: Anais do 1º Seminário Transdisciplinar**. Organização Cremilda Medina. São Paulo: ECA/USP, 1991, p. 133-142.

BOLETA. Ttsss... **A grande arte da pixação em São Paulo**. São Paulo: Editora do Bispo, 2006.

BOSI, Alfredo. O som no signo. In: **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BRANDÃO, Roberto de Oliveira. Três momentos da retórica antiga. In: **A poética clássica: Aristóteles, Horácio, Longino**. Tradução direta do grego e do latim de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005.

BREMOND, Claude. A lógica dos possíveis narrativos. In: **Análise estrutural da narrativa**. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis: Vozes, 2008.

BRIK, Ossip. Ritmo e sintaxe. In: **Formalistas russos**. Porto Alegre: Editora Globo, 1976, p. 131-139.

C., Toni. **Sabotage: um bom lugar**. São Paulo: LiteraRUA, 2013.

CAMÕES, Luiz de. **Os Lusíadas**. Notas de Hernâni Cidade. São Paulo: Nova Cultural, 2002.

CAMPOS, Haroldo de. Evolução de formas: poesia concreta. In: **Teoria da poesia concreta**. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

CANDIDO, Antonio. **Iniciação à literatura brasileira: resumo para principiantes**. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 1999.

CARDOSO, Ricardo; RIBEIRO, Ana Cristina. **Dança de rua**. Campinas: Átomo, 2011.

CASSEANO, Patrícia; DOMENICH, Mirella; ROCHA, Janaína. **Hip Hop, a periferia grita**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2001.

COHEN, Renato. **A performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

COSTA, Roaleno Amâncio Ribeiro. **Graffiti no contexto histórico social, como obra aberta e uma manifestação de comunicação urbana**. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes (ECA), Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 1994.

CUNHA, Euclides. **Os sertões**. São Paulo: Nova Cultural, 2002.

CURRAN, Mark. **História do Brasil em cordel**. São Paulo: Edusp, 2003.

DARBY, Derrick e SHELBY, TOMMIE. **Hip hop e a filosofia**. Tradução Martha Malvezzi Leal. São Paulo: Madras, 2006.

DESCARTES, René. **Discurso do método**. Tradução de Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

DIÁLOGO EM AÇÃO. Zulu Nation – entrevista com África Bammabaata. Disponível em http://dialogoeacciao.org/?page_id=42. Acesso em: 11 jun. 2014.

DIAS, Gonçalves. **Poemas**. São Paulo: Publifolha: 1997.

FOUCAULT, Michel. **A Arqueologia do saber**. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997

FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

FERREIRA, Lucas Tavares. **O traçado das redes: etnografia dos grafiteiros e a sociabilidade na metrópole**. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Centro de Educação e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2006.

FERRÉZ. **Capão Pecado**. 2ª edição. São Paulo: Labortexto Editorial, 2000.

FONSECA, Cristina. **A poesia do acaso (na transversal da cidade)**. São Paulo: T. A. Queiroz Editor, 1981.

GANZ, Nicholas. **O mundo do grafite: arte urbana dos cinco continentes**. Nova edição revista e ampliada. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 2010.

GRECO, Milton. A força da realidade integrada. In: **Sobre vivências no mundo do trabalho**. Série Novo Pacto de Ciência 04. Organização Cremilda Medina e Milton Greco. São Paulo: ECA/USP, CNPQ, 1995, p. 273-284.

_____. Os paradigmas fundamentados na certeza. In: **A crise dos paradigmas: Anais do 1º Seminário Transdisciplinar**. Organização Cremilda Medina. São Paulo: ECA/USP, 1991, p. 159-170.

GRECO, Milton; MEDINA, Cremilda (Orgs.). **Agonia do Leviatã: a crise do Estado moderno**. Série Novo Pacto da Ciência 05. São Paulo: ECA/USP, CNPQ, 1996.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**. Lisboa: Edições 70, 1989.

IVANOV, V.V.; TOPORÓV V.N.; ZALIZNIAK A. A. Sobre a possibilidade de um estudo tipológico-estrutural de alguns sistemas semióticos modelizantes. In: **Semiótica Russa**. Organização Boris Schnaiderman. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 81-96.

JAKOBSON, Roman. O dominante. In: **Teoria da literatura em suas fontes**. Seleção, introdução e revisão técnica Luiz Costa Lima. Vol. 01, 2ª edição revista e ampliada. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983, p. 485-491.

_____. Linguística e poética. In: **Linguística e comunicação**. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2007.

HANSEN, João Adolfo. Notas sobre o gênero épico. In: **Épicos: Prosopopeia: O Uruguai: Caramuru: Vila Rica: A Confederação dos Tamoios: I-Juca Pirama**. (Org.) Ivan Teixeira. São Paulo: Edusp, 2008.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Cursos de estética**. Volume 4. Tradução Marco Aurélio Werle, Oliver Tolle. Consultoria Vitor Knoll. São Paulo: Edusp, 2004.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes de Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOMERO. **Ilíada**. Tradução em versos de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

HOMERO. **Odisseia**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

KELLOGG, Robert e SHOLES, Robert. **A Natureza da narrativa**. Tradutor: Gert Meyer. Revisor técnico: Afrânio Coutinho. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1977.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo (ou a polêmica em torno da ilusão)**. São Paulo: Ática, 2005.

LEMINSKI, Paulo. **Anseios crípticos 2**. Curitiba: Criar Edições, 2001.

LIMA, Edvaldo Pereira. Humanização e vanguarda. In: **Sobre vivências no mundo do trabalho**. Série Novo Pacto de Ciência 04. Organização Cremilda Medina e Milton Greco. São Paulo: ECA/USP, CNPQ, 1995, p. 153-160.

LONGINO. **Do sublime**. In: A poética clássica: Aristóteles, Horácio, Longino. Tradução direta do grego e do latim de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005.

LOPES, Ana Cristina M. Lopes; REIS, Carlos. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

LOTMAN, Iuri. **A estrutura do texto artístico**. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

_____. **Semiótica de la cultura**. Introdução, seleção e notas de Jorge Lozano. Madrid: Ediciones Cátedra, 1979.

_____. El texto y la estructura del auditorio. In: **La semiosfera I – Semiótica de la cultura y del texto**. Madrid: Ediciones Cátedra, 1996, p. 110-117.

_____. El fenómeno de la cultura. IN: **La semiosfera II – Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio**. Madrid: Ediciones Cátedra, 1998, p. 25-41.

_____. Observaciones sobre la estructura del texto narrativo. In: **La semiosfera III – Semiótica de las artes y de la cultura**. Madrid: Ediciones Cátedra, 2000, p. 9-14.

_____. Semiótica de la escena. In: **La semiosfera III – Semiótica de las artes y de la cultura**. Madrid: Ediciones Cátedra, 2000, p. 57-84.

_____. El lenguaje teatral y la pintura (Contribución al problema de la retórica icónica). In: **La semiosfera III – Semiótica de las artes y de la cultura**. Madrid: Ediciones Cátedra, 2000, p. 85-96.

LOTMAN, Iuri; USPENSKIJ, Boris. Sobre el mecanismo semiótico de la cultura. In: **Semiótica de la cultura**. Introdução, seleção e notas de Jorge Lozano. Madrid: Ediciones Cátedra, 1979.

MACHADO, Irene (org.). **Semiótica da cultura e semiosfera**. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2007.

MCLUHAN, Marshall. A arte como sobrevivência na era eletrônica (1973). In: **McLuhan por McLuhan: conferências e entrevistas**. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005, p. 243-263.

_____. Os meios como tradutores. In: **Os meios de comunicação como extensões do homem**. Tradução de Décio Pignatari. São Paulo: Cultrix, 1979, p. 76-81.

MEDINA, Cremilda (Org.). **A crise dos paradigmas: Anais do 1º Seminário Transdisciplinar**. São Paulo: ECA/USP, 1991.

_____. Narrativas da contemporaneidade, caos e diálogo social. In: **Caminhos do Saber Plural: dez anos de trajetória**. Organização Cremilda Medina e Milton Greco. Série Novo Pacto da Ciência 07. São Paulo: ECA/USP, 1999, p. 24-36.

_____. **Entrevista: o diálogo possível**. São Paulo: Ática, 2001.

_____. **A arte de tecer o presente: narrativa e cotidiano**. São Paulo: Summus, 2003.

_____. **Ciência e jornalismo: da herança positivista ao diálogo dos afetos**. São Paulo: Summus, 2008.

_____. O criador da assinatura coletiva. In: **Liberdade de expressão, direito à informação nas sociedades latino-americanas**. Série Novo Pacto da Ciência 11. Organização Cremilda Medina. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 2010, p. 145-155.

MELO, André Chaves de. Interdisciplinaridade, pressuposto de qualidade. In: **Ciência e sociedade: mediações jornalísticas**. Série Novo Pacto da Ciência 08. Organização Cremilda Medina. São Paulo: Estação Ciência, CCS/USP, 2005, p. 252-257.

MORIN, Edgar. **Ciência com consciência**. Tradução de Maria D. Alexandre e Maria Alice Sampaio Dória. Ed. revista e modificada pelo autor. 8ª edição. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

_____. **Introdução ao pensamento complexo**. Tradução: Dulce Matos. 5ª edição. Lisboa: Instituto Piaget, 2008.

_____. **A cabeça bem-feita: repensar a reforma, reformar o pensamento**. Tradução Eloá Jacobina. 17ª edição. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

_____. **O método 1: a natureza da natureza**. Tradução Ilana Heineberg. Porto Alegre: Sulina, 2013.

_____. **O método 3: conhecimento do conhecimento**. Tradução de Juremir Machado da Silva. Porto Alegre: Sulina, 2012.

NASCIMENTO, Érica Peçanha do. **“Literatura marginal”: os escritores da periferia entram em cena**. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

_____. **É tudo nosso! Produção cultural da periferia paulistana**. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

NAVES, Santuza Cambraia. **Canção popular no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

NETO, João Cabral de Melo. **Morte e vida severina (auto de natal pernambucano)**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

NIETZSCHE, Friedrich. A gaia ciência. In: **Obras incompletas**. Seleção de textos de Gérard Lebrun. Tradução e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

OLIVEIRA, Marco David. **A religião mais negra do Brasil: por que mais de oito milhões de negros são pentecostais**. São Paulo: Mundo Cristão, 2004.

PASCHOA, Aírton. **Dárlin**. São Paulo: Nankin Editorial, 2003.

PIGNATARI, Décio. Poesia concreta: pequena marcação histórico-formal. In: **Teoria da poesia concreta**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975.

POUND, Ezra. **ABC da literatura**. São Paulo: Cultrix, 1990.

PRADO, Décio de Almeida. A personagem no teatro. In: **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 81-101.

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO. **Histórico da Escola de Comunicações e Artes (ECA)**, Universidade de São Paulo (USP). Disponível em: <http://www3.eca.usp.br/pos/ppgcom>. Acesso em: 03 mar. 2014.

RAFFA, DJ. **Trajetória de um guerreiro**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

RICHTER, Hans. **Historia del dadaísmo**. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1973.

RIO, João do. **As religiões do Rio**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

RUFFATO, Luiz. **Eles Eram Muitos Cavalos**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2005.

SAFRANSKI, Rüdiger. **Nietzsche: biografia de uma tragédia**. Tradução de Lya Luft. São Paulo: Geração Editorial, 2000.

SANTAELLA, Lucia. O conceito de semiosfera à luz de C. S. Pierce. In: **Semiótica da cultura e semiosfera**. Organizado por Irene Machado. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2007.

SANT'ANNA. Afonso Romano de. **Paródia, paráfrase & Cia**. São Paulo: Ática, 1991.

SILVIANO, Santiago. O narrador pós-moderno. In: **Nas malhas da letra: ensaios**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002, p. 44-60.

SANTOS, Boaventura de Souza. **Introdução a uma ciência pós-moderna**. Rio de Janeiro: Graal, 1989.

_____. **Rap global**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2010.

SANTOS, Sandra. Tomando posse da vida. In: **Agonia do Leviatã: a crise do Estado moderno**. Série Novo Pacto da Ciência 05. Organização Cremilda Medina e Milton Greco. São Paulo: ECA/USP, CNPQ, 1996, p. 301-306.

_____. O acento mestiço das vozes do hemisfério Sol. In: **Caminhos do Saber Plural: dez anos de trajetória**. Série Novo Pacto da Ciência 07. Organização Cremilda Medina e Milton Greco. São Paulo: ECA/USP, 1999, p. 47-55.

SCHAFER, R. Murray. **O ouvido pensante**. Tradução Marisa Trenc de O. Fonterrada, Magda R. Gomes da Silva, Maria Lucia Pascoal. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1991.

SCHMITT, Jean-Claude. A história dos marginais. In: **A História nova**. Organização Jacques Le Goff. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1990, p. 261-290.

SILVA, José Carlos Gomes da. **Rap na cidade de São Paulo: música, etnicidade e experiência urbana**. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Unicamp, Campinas, 1998.

SUASSUNA, Ariano. **Auto da compadecida**. Rio de Janeiro: Agir, 2009.

STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais de poética**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1972.

TERRON, Joca Reiners. **Curva de Rio Sujo**. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2003.

THIOLLENT, Michel. **A procura de alternativas metodológicas**. In: Crítica metodológica, investigação social e enquete operária. São Paulo, Polis, 1985, p. 15-30.

TINIANOV, Iuri. O ritmo como fator construtivo do verso. In: **Teoria da literatura em suas fontes, vol. 01**. Seleção, introdução e revisão técnica de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983, p. 449-461.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. Tradução Moysés Baumstein. São Paulo: Perspectiva, 1969.

_____. **Estruturalismo e poética**. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Perspectiva: 1971.

_____. **Os gêneros do discurso**. Tradução Elisa Angotti Kossovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

TOMACHEVISKI, Boris. Temática. In: **Teoria da literatura: formalistas russos**. Porto Alegre: Editora Globo, 1976, p. 167-204.

TONI, Flávia Camargo. Missão: as pesquisas folclóricas. In: **Música tradicional do norte e nordeste, 1938**. Livro de textos. São Paulo: Serviço Social do Comércio, 2006, p. 71-98.

VIANA, Natália. Onde nasce a rima. **Revista Caros Amigos**, São Paulo, edição especial 24 (Hip Hop Hoje), p. 20-22, jun. 2005.

WEBER, Max. **Sociologia das religiões**. São Paulo: Ícone, 2010.

_____. **Sociologia da religião (tipos de relações comunitárias religiosas)**. In: Economia e sociedade: fundamentos da sociologia compreensiva. Tradução de Regis Barbosa e Karen Elsa Barbosa. Revisão técnica de Gabriel Cohn. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1994, p. 279-418.

_____. **Ensayos sobre sociología de la religión III**. Madrid: Taurus, 1988, p. 98-365.

_____. Las doctrinas sagradas ortodoxas y heterodoxas de los intelectuales indios. In: **Ensayos sobre sociología de la religión I**. Madrid: Taurus, 1992, p. 139-375.

_____. Consideração intermediária. In: **Sociologia das religiões e consideração intermediária**. Lisboa: Relógio D'Água, 2006, p. 317-358.

XAVIER, Valêncio. **O mez da gripe e outros livros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

YOSHINAGA, Gilberto. **Nelson Triunfo: do sertão ao hip hop**. São Paulo: Shuriken Produções/LiteraRUA, 2014.

ZENI, Bruno. **Sobrevivente André du Rap (do massacre do Carandiru)**. São Paulo: Labortexto Editorial, 2002.

ZIBORDI, Marcos. A volta dos homens-fumaça. **Gazeta do Povo**, 12 jun. 2000. Caderno G, p. 01.

_____. Hip hop em outras palavras. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 01 jul. 2001. Caderno G, p. 07.

_____. A sociologia do movimento. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 08 jul. 2001. Caderno G, p. 05.

_____. O lado contrário do rap. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 11 jul. 2001. Caderno G, p. 03.

_____. A banda podre da cidade. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 15 jul. 2001. Caderno G, p. 6-7.

_____. Marginal é a vovozinha. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 01 out. 2001. Caderno G, p. 03.

_____. Segunda geração. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 17 out. 2001. Caderno G, p. 01.

_____. Curitiba na fita. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 28 out. 2001. Caderno G, p. 6-7. Primeira reportagem da série especial sobre os quatro elementos do *hip hop* na Região Metropolitana de Curitiba.

_____. Quebrada & balanço. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 04 nov. 2001. Caderno G, p. 01. Segunda reportagem da série especial sobre os quatro elementos do *hip hop* na Região Metropolitana de Curitiba.

_____. O veneno da lata. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 11 nov. 2001. Caderno G, p. 01 e 12. Terceira reportagem da série especial sobre os quatro elementos do *hip hop* na Região Metropolitana de Curitiba.

_____. Bolachas sonoras. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 18 nov. 2001. Caderno G, p. 01. Quarta reportagem da série especial sobre os quatro elementos do *hip hop* na Região Metropolitana de Curitiba.

_____. Zumbi nas margens do Sul. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 20 nov. 2001. Caderno G, p. 01.

_____. O xis da questão. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 19 dez. 2001. Caderno G, p. 01.

_____. **Jornalismo alternativo e literatura marginal em Caros Amigos**. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Departamento de Linguística, Letras Clássicas e Vernáculas, Universidade Federal do Paraná (UFPR), Curitiba, 2004.

_____. O nome do barato não é break. **Revista Caros Amigos**, São Paulo, edição especial 24 (Hip Hop Hoje), p. 23, jun. 2005.

_____. O rap tá na fita, mas não no cd. **Revista Caros Amigos**, São Paulo, edição especial 24 (Hip Hop Hoje), p. 26-27, jun. 2005.

_____. É como desenhar sem borracha, Jão. **Revista Caros Amigos**, São Paulo, edição 118, p. 28-29, jan. 2007.

_____. Rappers, quilombolas do século 21. **Coleção Os Negros**, São Paulo, fascículo 11, p. 330-331, 2009.

_____. A narrativa e os narradores épicos do rap. **Convenit Internacional** 13, CEMOrOc-Feusp/IJI - Univ. do Porto/FIAMFAAM – Comunicação Social, p. 91-96, setembro-dezembro 2013.

_____. A cultura hip hop. In: **Geografia: contextos e redes**. São Paulo: Moderna, 2013, p. 134-135. Acompanha DVD temático.

5.1. DISCOGRAFIA MENCIONADA NO TEXTO

AFRO X. **Das ruas pro mundo**. Auto-Estima Entertainment Records, 2010.

APOCALIPSE 16. **Ao vivo**. 7 Taças, 2006.

ARMAGEDON. **Projeto século XXI**. Pau de dá em doido, 2003.

BARBOSA, Adoniran. Trem das onze. In: DEMÔNIOS DA GAROA. **Trem das onze**. Chantecler, 1964. Disco, lado A, faixa 01.

BARROSO, Ary. Aquarela do Brasil. In: GAL COSTA. **Aquarela do Brasil**. Polygram/Philips, 1980. Disco, lado B, faixa 06.

BASEADO NAS RUAS. **Baseado nas ruas**. TNT Records, 1992.

CARLOS, Roberto. Outra vez. In: **Roberto Carlos**. CBS, 1977. Disco, lado B, faixa 05.

COMANDO DMC. **Vamos dar a volta por cima**. Zâmbia, 1992.

_____. **São Paulo está se armando**. TNT Records, 1994.

CONSCIÊNCIA BLACK II. Zimbabwe, 1992.

CRIOLO. **Nó na orelha**. Independente, 2011.

DE MENOS CRIME. **Na sua mais perfeita ignorância**. Kaskatas Records, 1995.

DETENTOS DO RAP. **Apologia ao crime**. Fieldzz, 1997.

DI FUNÇÃO. **Pode pá qui num dá outra**. Zimbabwe, 2000.

EDI ROCK. **Contra nós ninguém será**. ONErpm, 2013.

FILOSOFIA DE RUA. **Retrospectiva**. Five Special, 2005.

GERAÇÃO RAP. **O futuro está em suas mãos**. TNT Records, 1992.

JAIR RODRIGUES. Vou de samba com você. Philips, 1964. Disco, lado A, faixa 01.

JIGABOO. **As aparências enganam**. Virgin, 1999.

KL JAY. **Na batida vol. 3**. 4P, 2001.

_____. **Fita Mixada - Rotação 33**. 4P, 2008.

LÍVIA CRUZ. **Muito mais amor**. Independente, 2013.

MOVIMENTO HIP HOP. Rhythm & Blues Records, 1993.

MRN. **Tudo que é bom recomeça**. 2000.

OS METRALHAS. **Quatro anos depois**. Chic Show, 1993.

PMC E POETAS DE RUA. **Revolução de novos ideais**. TNT Records, 1996.

POSSE MENTE ZULO. **Revolusom - A volta do tape perdido**. ONErpm, 2006.

POTENCIAL 3. **Você precisa esquecer o passado**. Zimbabwe, 1999.

PREGADOR LUO. **RevoLUOção**. 7 Taças, 2004.

RACIONAIS MC'S. **Holocausto urbano**. RDS, 1990.

_____. **Sobrevivendo no Inferno**. Cosa Nostra, 1997.

_____. **Racionais MC's**. Zimbabwe, 1994.

_____. **Nada como um dia após o outro dia**. Cosa Nostra, 2002.

RAPPIN' HOOD. **Sujeito homem**. Trama, 2001.

RELATOS DA INVASÃO. **É o gigante**. Independente, 2007.

ROTA DE COLISÃO. **O poderoso chefão**. 100Treta, 2006.

SABOTAGE. **Rap é compromisso**. Cosa Nostra, 2000.

SAMPA CREW. **Festa**. Five Star Records, 1991.

SNJ. **Se tu lutas tu conquistas**. Atração, 2000.

SP FUNK. **Lado B do hip hop**. Trama, 2001. CD, faixa 05, Enxame.

THAIDE & DJ HUM. **Pergunte a quem conhece**. Eldorado, 1989.

_____. **Hip hop na veia**. Eldorado, 1990.

TRILHA \$ONORA DO GUETO. **Us fracú num tem veiz**. Vida Loka Produções, 2003.

U TIME. **Trutas e quebradas**. Cosa Nostra, 2007.

XIS. **Fortificando a desobediência**. WEA Music, 2001.

Z'ÁFRICA BRASIL. **Tem cor age**. ONErpm, 2006.

509-E. **Provérbios 13**. Atração: 2000.

5.2. FILMOGRAFIA

BEAT STREET. Stan Lathan. EUA, Orion Pictures, 1984.

CENTRAL DO BRASIL. Walter Salles. Europa Filmes, 1998.

CIDADE DE DEUS. Fernando Meirelles. O2 Filmes e VideoFilmes, 2002.

FLASHDANCE. Adrian Lyne. EUA, Paramount, 1983.

PIXO. João Wainer e Roberto T. Oliveira, Associação Mandicuera, 2009.

STYLE WARS. Tony Silver. EUA, Public Art Films, 1984.

TROPA DE ELITE. José Padilha. Universal Pictures, 2007.

TROPA DE ELITE 2 – O INIMIGO AGORA É OUTRO. José Padilha. Zazen Produções, 2010.

6.0. ANEXO IMPRESSO – Relatos etnográficos e mapas das vias.

Os relatos estão em ordem cronológica, do primeiro ao último realizado; mapas acompanham as etnografias nas quais fotografei e filmei grafites e pichações. Eventos, shows e entrevistas específicas não têm mapas.

Etnografia das avenidas Rebouças e Consolação, zona sul e centro, em 26 de junho de 2011.

Realizei a primeira incursão para fotografar grafites percorrendo o corredor das avenidas Rebouças e Consolação. Juntei as imagens, selecionei e apresentei em sala de aula no primeiro semestre de 2011 como parte da avaliação da disciplina Questões da Imagem, cursada na pós-graduação em Artes Visuais, na ECA. Após os comentários de alunos e da professora, incorporei propostas e fixei algumas prioridades, a principal delas será recolher mais material, começando pela zona sul, procurando registrar a manifestação em áreas de menor concentração econômica.

Não há muito a comentar sobre a etnografia, eu estava inseguro com a máquina, o enquadramento, assusta um pouco a quantidade de registros nas paredes. Também tomei xingamentos e até pedradas dos viciados em *crack* que ficam nos escuros dos viadutos ao lado do Hospital das Clínicas. Uma das imagens mais impressionantes pela dimensão estava no tapume da obra do metrô perto do Mackenzie, na Consolação. Muito colorida, diversos elementos, há um lutador franzino e assustado com luvas de boxe no centro da imagem que fotografei de várias formas.

Também registrei trabalhos de Kobra, conhecido grafiteiro, que gosta da Consolação. No final da avenida, mistura de estilos, enormes paredões grafitados e pichados, novos e antigos e desta vez as placas de metal da obra ao lado da igreja da Consolação continham belas imagens - no final da Rebouças, antes da Paulista, as laterais dos viadutos também têm enormes grafites em preto e branco. Percebi ainda que a maneira de captar deve ser a mais simples, quando possível, frontalmente e em pé, mas em algumas situações a diagonal faz caber mais imagem dentro da tela. Devo procurar não recortar muito a paisagem ao redor, preservando parte do contexto na foto, ao contrário do que fiz desta vez.

Tenho total consciência de que observo os muros numa situação bem diferente de quem passa por eles em dias de semana, mas não estou procurando reproduzir uma possível posição do observador da calçada ou de dentro do ônibus – aliás, o caos no trânsito paulistano me leva a duvidar muito das possibilidades de observação dos grafites por parte do transeunte, talvez eles vejam mais as pichações realizadas no alto dos prédios. Senti que deveria registrar também as assinaturas e datas das obras em detalhe, recolhendo informações úteis para determinação dos autores e para a discussão da perenidade da produção. Uma das decorrências mais importantes da etnografia ciclística é perceber a recorrência de nomes e imagens.

Etnografia Avenida Carlos Lacerda, zona sul, 17 de julho de 2011.

A sequência da Avenida Carlos Lacerda tem duas pistas em cada direção, por onde trafegam muitos ônibus e carros. Durante a semana, nos horários de pico, é quase intransponível. O caminho que percorro passa pelo CEU Campo Limpo e Terminal Campo Limpo. No final da Carlos Lacerda, na fachada das casas é evidente o desgaste devido à ação do tempo e as calçadas estreitas, menores que a medida, quase juntas à rua: as casas foram construídas há muito tempo, devem ser do começo da ocupação da região.

A impressão geral é que há menos grafites em relação à Rebouças-Consolação. Será que eles adensam em direção ao centro? Pode-se afirmar que predomina o grafite em fachadas comerciais, depois pixação, depois grafite. Há alguns muros imensos e sem nenhum grafite ou pixação, imunes. O que faz com que eles não sejam pintados?

O trecho percorrido começou na entrada de Taboão da Serra, no final da Euzébio Matoso, e terminou no cruzamento da Carlos Lacerda com a Estrada de Itapecerica, na altura da Cohab Adventista e do parque Santo Dias.

Não foi um trecho muito longo e certamente o que registrei e as dúvidas suscitadas serão mais bem compreendidas em comparação com as próximas etnografias. Talvez eu tenha achado que a quantidade de imagens é pequena porque venho de captações em locais onde inegavelmente existem muitos grafites e pichações, como a sequência das avenidas Rebouças e Consolação.

É preciso considerar também que aquele lado da zona sul é meio rural, talvez poucos acreditem que podemos ver cavalos pastando e sentir um clima decididamente bucólico em alguns trechos. Ao longo do trajeto, visualizei pórticos antigos, cheios de estilo nostálgico, nas entradas de propriedades.

A principal lição do dia: grafites e pichações são inversamente proporcionais à fauna e à flora. E estou apenas começando, os registros chegarão aos milhares.

Etnografia Estrada do Campo Limpo, zona sul, 17 e 24 de julho de 2011.

Na Estrada do Campo Limpo a presença do grafite é proporcional à da Avenida Carlos Lacerda. São duas pistas na maior parte do trajeto. Na altura do número 3000 há uma curva fortíssima. Neste ponto, as placas indicam a distância de 16 quilômetros da Sé. No final da estrada do Campo Limpo estão o terminal de metrô Campo Limpo (destaque para o painel ao lado da estação) e o discreto Shopping Campo Limpo.

Até mais ou menos metade do trajeto, estamos margeando a BR 166 e a divisa de São Paulo com Embu as Artes, do outro lado da rodovia. Ao cruzar com a Estrada de Itapecerica, ela está na altura do número 2000.

Observando o referido painel, tive uma importante percepção sobre o aspecto propriamente narrativo desses encadeamentos de imagens: em raras ocasiões existe ligação orgânica entre partes da imagem, relacionadas de modo a percebermos mais que simples acumulações. Em um dos cantos deste painel, há um fio sobre o qual dois personagens algo circenses desfilam; as duas pontas são seguradas por outros dois personagens; ligados e relacionados à mesma ação, formam elos propriamente narrativos no mesmo espaço.

Há também muitas imagens isoladas, analisáveis sob o ponto de vista poético e alguns quadros bastante caóticos. Poderão ser as três categorias de análise destas imagens, até porque podem incluir grafites e pichações.

Ainda sobre o painel, a sequencia narrativa observada me fez pensar no quanto é importante filmar as mesmas. As fotos servem bem para mostrar imagens isoladas e quadros, mas muitas sequencias não cabem no quadro fotografável.

Etnografia da Estrada de Itapecerica, zona sul, 24 de julho de 2011.

A Estrada de Itapecerica foi percorrida em toda a extensão, da divisa de São Paulo com Itapecerica da Serra, a 22 quilômetros de distância da Praça da Sé, até o terminal João Dias, onde acaba. A numeração da Estrada de Itapecerica vai até a altura do número 11.000. Passa pelo terminal Capelinha e pela região do Capão Redondo, reconhecida como área de importante produção de *rap*.

O registro do trajeto foi revelando alguns artistas que em vários lugares repetem o mesmo desenho, demarcando espaços pela zona sul. Impressionante a quantidade de vezes que deparamos com a cara do que parece ser uma cobra, 13 vezes registrada, a maior parte na Estrada de Itapecerica, oito vezes.

Aparecem ainda várias registros de um característico desenho de abelha, uma dupla de fantasmas e o rosto de um monstrinho. Para contrapor a periferia a uma área nobre, percorri também toda a extensão das avenidas Giovani Gronchi e Morumbi.

Acessei a Giovani Gronchi após o final da Estrada de Itapecerica, na altura do Terminal João Dias. O trajeto atravessa uma das regiões de maior concentração da elite paulistana, o bairro do Morumbi, em que pese a entrada da favela Paraisópolis estar em uma de suas esquinas. A Giovani Gronchi margeia o Estádio do São Paulo Futebol Clube e o Palácio do Governo estadual.

Pois bem, praticamente não há material a ser registrado, com exceção dos muros próximos ao estádio do Morumbi. Não seria de se imaginar, mesmo, que os donos das mansões quisessem grafites em seus muros.

É difícil explicar exatamente, mas sinto cada vez mais a impregnação dessas imagens, começo a compreender que alguns artistas são mais recorrentes, até obsessivos multiplicadores de grafites e pichações, outros são casuais, provavelmente atuantes nos finais de semana.

Etnografia da Estrada do M'boi Mirim, zona sul, em 07 de agosto de 2011.

Saí de casa de bicicleta antes de 6 da manhã, ainda escuro. Pedalei até a estação Hebraica-Rebouças da CPTM, embarquei e desci na estação Santo Amaro, ao lado da Avenida Guido Caloi, que dá acesso à Avenida Guarapiranga; um pedacinho dela e estamos no terminal de ônibus Guarapiranga. Então começa a Estrada do M'boi Mirim.

Pedalo: o próximo terminal de ônibus é o Jardim Ângela, até onde existe corredor de ônibus, duas pistas e uma faixa para estacionar. Depois vira pista simples, uma vai e outra volta, e ainda falta muito para o final da M'boi Mirim, na divisa de Itapeverica da Serra, no Posto de Saúde da Vila Calu. Estamos na altura do número 10.000, a 27 quilômetros da Praça da Sé, mas esta informação de distância em relação ao ponto central da cidade não consta nas placas, como deveria constar, vejo pelo computador de bordo da bicicleta; reparando bem, as placas nas esquinas são quase iguais às da maioria da cidade, mas não informam, no cantinho, destacado em vermelho, a quantos quilômetros estamos do centro da cidade.

Nesta saída, recolhi a maior quantidade de imagens até agora (178, aproveitadas 126), mas isso não significa que a M'boi Mirim tenha muitos grafites, pelo contrário, existem poucos pontos e, pela primeira vez, observei fachadas deterioradas naturalmente pelo tempo, numa havia o ano de 2007. Até então, a impressão geral dos grafites fotografados na zona sul era a de que teriam sido feitos recentemente, pelo estado de preservação das imagens. Na M'boi Mirim fica claro que alguns locais foram pintados há bastante tempo.

Também pela primeira vez, deparei com dois muros reservados, para Simples e Marquinhos – demora mais para serem pintados na periferia ou foi coincidência tê-los encontrado? São perguntas que ainda não sei responder, devo percorrer mais locais, mas essas indagações tem sido as principais.

Por falar em indagações, hoje alguns procedimentos metodológicos se consolidaram pelas dificuldades em fotografar por causa da extensão da estrada, da grande quantidade de carros e pessoas na rua desde cedo e pela posição contrária, portanto desfavorável, do sol.

Na próxima captação devo assinalar com rigor, aproveitando o computador de bordo da bicicleta, o horário e a quilometragem entre os pontos, por exemplo entre minha casa e a estação de trem; procurar registrar com ainda mais atenção as assinaturas dos grafites, pois geralmente elas estão acompanhadas da data, possibilitando uma visão um pouco mais retroativa da perenidade dos mesmos, que eu não imaginava conseguir – a data de 2007 num trabalho me saltou aos olhos, ele tem quase 5 anos! Algumas mídias regraváveis não duram esse tempo.

Assinaturas que ficaram evidentes: Espeto, Onger, Manifestintação, Manifesto (galão de tinta com um M!). No grafite comercial, Akemi.

Na volta, novamente no encontro com a Avenida Guarapiranga, a distância da Praça da Sé é de 16 quilômetros. Peguei o trem na volta, no mesmo trecho, cheguei em casa por volta de meio-dia.

Havia pedalado 44 quilômetros.

Etnografia da produção de grafites na viela Beira Rio, zona oeste, em 14 de abril de 2012.

Esta é a primeira etnografia que realizei para registrar uma “produção”, ou seja, reunião de diversos grafiteiros para pintar grandes extensões, em geral sequências de muros como os da viela Beira Rio, onde ocorre este encontro que durará o dia inteiro e entrará pela noite, conforme asseguram os organizadores.

A viela fica na Vila Gomes, zona oeste. Inclinada do começo ao fim, tem uns cem metros de extensão e naturalmente liga as partes alta e baixa do local. Fica próxima ao ponto final do ônibus do bairro e da caixa d'água.

No dia anterior ao evento, filmei e fotografei a viela para guardar o registro das imagens que sumiriam, pois seriam sobrepostas com novos grafites. O dono do supermercado da região doou algumas latas de tinta látex para fazer o fundo das pinturas, o que possibilitou cobrir os muros de branco e azul, ficando prontos para receber novas e coloridas imagens.

A movimentação começou cedo, mas adensou depois do almoço com a chegada de muitos grafiteiros, de todas as regiões da cidade. Também foi montado um espaço coberto para apresentação de DJs e o coletivo de artistas informais que ajudou a organizar o evento, chamado Prato do Dia, vendeu bebidas. Homens e mulheres grafitaram, havia mais homens.

No meio da tarde eu já estava bastante impressionado com a agitação: a comunidade na viela, música alta, pais e filhos curiosos e orgulhosos com a valorização artística dos seus muros, dezenas de grafiteiros produzindo, incontáveis estilos. Fotografei e filmei muito, entrevistei alguns e nem todos se identificam como partícipes da cultura *hip hop*, preferem ser vistos como pintores autônomos.

Conversei com grupos de grafiteiros (*crews*), como a TRA – sigla que vem da palavra “art”, em inglês, escrita ao contrário. São da região e, de fato, eu já havia registrado imagens e a assinatura deles em outras ocasiões. O grupo desenvolve outros trabalhos artísticos, realiza exposições e intervenções cênicas. Fizeram a primeira imagem da entrada da viela, enorme, e no meio do trabalho, durante nossa conversa, demonstraram extrema habilidade para convencer a dona do muro a deixar que terminassem a pintura. A moradora alegava não ter sido avisada da produção, mas acabou sendo convencida.

Fiquei vivenciando o evento até por volta de 21 horas. Com luzes improvisadas a produção continuava a todo vapor, tanto que, ao sair da viela para ir para casa, depois de horas de etnografia, percebi, do outro lado da rua, grafiteiros começando a passar o fundo de látex na parede lateral da casa vizinha. Estavam começando o trabalho.

Micromapeamento na zona oeste, entre outubro de 2013 e março de 2014

Decidi registrar grafites e pichações além dos locais tidos como obviamente cobijados e percebi que o topo dos principais edifícios e os muros das grandes avenidas, se são preferidos, não são exclusivamente desejados; aliás, se essa opção tivesse sido praticada, o grafite e a pichação não existiriam mais, pois os locais possíveis seriam muito poucos.

O intuito metodológico desta incursão pela região Oeste foi evitar a possível distorção de reforçar que as imagens ligadas ao *hip hop* estariam somente nos “pontos turísticos” ou estrategicamente visíveis do centro da cidade. Elas estão por toda parte e em locais completamente opostos às avenidas, como vielas e escadões comuns em São Paulo, espaços tão visados, visualizados e utilizados quanto grandes vias e prédios importantes. Isso sem contar os orelhões, caixas de telefonia, postes, pilares, suportes para inúmeras manifestações visuais. Além de grafite e pichação, sem dúvida dominantes, há muitos rabiscos de giz de cera.

Resido na região escolhida para esse micromapeamento, o que facilitou para que eu caminhasse pela vizinhança; usei a bicicleta somente nas grandes vias. Como ponto de referência, estou próximo à Universidade de São Paulo (USP). Registrando ruas menos movimentadas e menores, além de obviamente grandes artérias, fiquei mais convicto do seguinte:

- As marcas dos grupos e artistas são de predominância regional, nos bairros próximos; já havia sentido isso na zona Sul e agora ainda mais: em vários locais registrei, demarcada com iniciais, a região à qual pertence o autor;

- Percebi que o equipamento de gravação capta satisfatoriamente minha fala e sons ao redor. Passei a comentar algumas captações; quem se interessar em ver os pequenos vídeos ouvirá informações relevantes sobre onde estão sendo captados, estilos das imagens, relações com os suportes como muro, fachada, banca de jornal, caixas metálicas de telefonia, orelhões, colunas, postes;

- Alguns nomes grafitados: Butantaclã; arrozfeijãoeganja, A5IX, Atritos, Love, Confusos; Ivan; I5fix; Larpus; LRP; Malocas; TRA; Pomba.

- Alguns nomes pichados: Mamuts, Rabits, Vagaus, Sem Sensura, Incomuns, Joé (pichação); Jamaica; Osquasenada; Trancos; KBC; LFT.

- O resultado quantitativo e qualitativo deste micromapeamento permite diminuir a quantidade de vias principais a serem percorridas em outras regiões da cidade;

- Alguns vídeos registram a sequencia de imagens com a bicicleta em movimento;

- Passei a decifrar melhor as pichações e grafites; o exercício exige paciência e teimosia;

- Até o dia 23 de fevereiro de 2014 são 1.522 fotos e 127 vídeos; na mesma data, o computador de bordo da bicicleta indicava que eu havia pedalado 51 quilômetros entre as avenidas Corifeu de Azevedo Marques, Assunção e Eiras Garcia;

- Eliseu de Almeida: 19 vídeos e 523 fotos

- Avenida Escola Politécnica: 7 vídeos e 287 fotos.

Em 04 de março de 2014, entre as avenidas Eliseu de Almeida e Escola Politécnica, o computador de bordo marcava 57 quilômetros. Total de registros na mesma data: 2.082 fotos e 145 vídeos.

- Em 16 de março de 2014 concluí o registro da Avenida Eliseu de Almeida: quilometragem de 66 quilômetros; 2.332 fotos e 153 vídeos.

Etnografia lateral do restaurante Habib's da Rodovia Raposo Tavares, zona oeste, em 08 de junho de 2014.

Esta captação ocorreu por sorte: passei pela rua de manhã cedo e percebi a movimentação de jovens com latas de tinta látex, *spray*, rolinhos de pintura. Estavam sentados fumando na calçada oposta ao longo muro de um lar para idosos, separado da rua por parede feita de placas de concreto. Os grafiteiros estavam ainda admirando o muro, pensando o que fariam e como.

Fui para casa, peguei a câmera e voltei. Alguns já faziam os primeiros rabiscos. Passei a tarde com eles e a etnografia foi interessante por muitos aspectos, a começar pelo fato de que grafitavam sem autorização, na chamada “cara dura”. Ao contrário da corriqueira divisão rígida entre grafite e pichação, esta sempre ilegal, aquele sempre autorizado, a etnografia começou constando o contrário. Tanto era ilegal este grafite que, dias depois, passei novamente pela rua e o muro estava todo branco, as imagens tinham sido sobrepostas pela monotonia e monocromia.

Foi importante acompanhar a produção também porque um dos grafiteiros que chegou ao local, Ivan, era o autor de imagens e assinaturas recorrentes em várias ruas percorridas por mim. Entrevistei-o, assim como a outros participantes da produção.

A extensão do muro, de uns cem metros, reuniu uns 20 autores durante a tarde, até o começo da noite. Considero que fiz bons registros, sobretudo porque captei o começo, meio e fim da produção de imagens, tanto individuais, quanto a sequência que ia se formando no muro.

Diferente das vezes anteriores, nas quais acompanhei produções em locais onde não passam carros, como vielas, ou ruas fechadas para o evento, desta vez a pintura acontecia ocupando parte da rua relativamente movimentada, a calçada do muro é estreita. As reações dos passantes motorizados em geral são hostis, ao contrário das crianças no banco traseiro (era domingo), esticando os olhares admirados.

Vale registrar entre as boas entrevistas desta tarde a conversa gravada em vídeo com o grafiteiro e improvisador de rimas chamado Neguinho, provavelmente quem articulou a pintura clandestina do muro. Pedi para ele improvisar um *rap* no final da nossa conversa, o resultado foi bastante divertido.

A maioria dos presentes fez mais de uma imagem, e os estilos variaram, naturalmente: teve desde o traço cru da pichação desenhando pipa e balão, até a intrincada tipologia da assinatura de Ivan.

Festival Percurso, em 21 de junho de 2014, portão “de baixo” do Parque Santo Dias, Capão Redondo, zona sul de São Paulo.

Fiquei sabendo da festa no Capão Redondo outra vez pelo Dinho, meu amigo. Ele me avisou que nosso vizinho, Baltazar Honório, agitador cultural e ex-integrante do grupo de *rap* Soul Preto, estava envolvido num show do Racionais MCs. Falar nesse grupo é o suficiente para aguçar o interesse.

Fui na casa de Baltazar, virando a esquina, na descida, no meio da quadra. Ele não só confirmou o show como também a participação de um ex-aluno meu, Leonardo Brito, na organização do evento. Seria um sábado inteiro de atividades culturais para promover iniciativas comunitárias de economia solidária, a exemplo do Banco Sampaio, que criou uma moeda própria circulante no comércio da região do Campo Limpo.

Contatos feitos, releases recebidos, fraternal reencontro com outro ex-aluno – registre-se que essas especialíssimas pessoas para as quais lecionei estão entre os principais informantes da tese; oriundos de todos os cantos da cidade, venho comentando com eles esta pesquisa e pedindo contatos desde quando cheguei a São Paulo. Com Leonardo Brito não foi diferente, estava casado, duas enteadas, deixou o curso de jornalismo no sétimo semestre, agora empolgadíssimo com a organização de um evento cuja dimensão pode ser medida pelo convidado principal, o histórico grupo de rap Racionais MCs.

Não tive dificuldade para chegar de carro ao local, por volta de 11 horas da manhã. O parque Santo Dias, referência geográfica, fica na Estrada de Itapecerica, zona sul, onde já passei diversas vezes, inclusive fotografando grafites e pichações. A rua fechada ao lado do córrego na verdade é a via de acesso às garagens de um conjunto de apartamentos populares. Do outro lado, a fila de policiais, em perfeita harmonia com o evento do começo ao fim.

Ainda no início da festa que terminaria na madrugada seguinte, os primeiros grafiteiros começam seus desenhos, os incontáveis barraqueiros (de comida a roupa) arrumam o espaço para o trabalho, estão acontecendo as primeiras palestras sobre candomblé e cultura popular, as apresentações de dança (cigana e de academia) e, do outro lado da rua, em cima do grande palco, somente caixas de som.

Logo já há bastante gente, especialmente nos brinquedos para crianças: cama elástica e escorregador inflável são sucessos. Percebo desde o quanto está organizado o evento: jovens da comunidade têm fones com os quais se comunicam, dezenas deles andam por todos os lados. Outros tantos fotografam, passam levando equipamentos muito superiores ao meu,

profissionais como a TV Doc Capão cobrem o evento. Claro, vai ter Racionais MCs, já comentam.

Passei o dia a registrar a movimentação do local e a entrevistar integrantes de várias frentes do *hip hop*, e tive sorte: conversei com *b. boy* que dançou didaticamente para o registro em vídeo, duas *rappers*, uma da zona sul e outra da leste, gravei papos com vários grafiteiros, um deles com o filho pintando e dançando, e até consegui alguns minutos de entrevista com um DJ altamente representativo da cena, DJ Hum.

Há também registros diversos, a exemplo de tomadas do mesmo muro em que grafites foram se acumulando ao longo do dia, passagens de som de três *rappers* femininas, posteriormente entrevistadas, entre outras captações.

No que diz respeito a interesses específicos da pesquisa, destaco a conversa com membros da crew Davila. Eles pretendem reunir os elementos do *hip hop*, agregando ainda manifestações próximas, como tatuagem e modificações estéticas e estruturais em carros (*lowrider*).

Segundo os integrantes do Davila, o caminho para o crescimento econômico e cultural é a reunião dos elementos do *hip hop*, fortalecendo o conjunto, por isso estavam participando do Festival Percurso que promoveu diversas produções periféricas, de colar indígena a acarajé. No evento, membros do Davila vendiam camisetas com imagens de grafiteiros do grupo, cobradas entre 30 e 50 reais, dependendo do tipo de estampa e tecido.

Neste evento captei quase tudo em vídeo (47 registros). Nesta pasta que corresponde à etnografia do Festival Percurso não estão as entrevistas específicas com membros do *hip hop*, distribuídas nas pastas respectivas de DJs, grafiteiros, *rappers* e *b. boys*.

Etnografia Jam Olido, em 03 de agosto de 2014, Galeria Olido, centro.

A Jam Olido, que rola em todos os últimos domingos do mês, acontece desde 2007. Organizada pelo dançarino Frank Ejara, internacionalmente reconhecido, reúne DJs convidados para animar os dançantes.

Cheguei ainda antes das 15 horas, horário oficial. Termina 20 horas. Frank já comandava os toca discos e havia alguns dançarinos, nem uma dúzia. Do lado de fora percebi dois homens mais velhos, abordei, entrevistei, um deles, segurança, tem 55 anos e o outro, pedreiro, tem 44 anos – ambos dançam, ininterruptamente, desde o início dos anos 80, assistiram e participaram das famosas rodas de dança em frente ao Teatro Municipal, na Praça Roosevelt, Estação São Bento. Figuras incríveis, entrevistei os dois juntos.

Entrevistei também jovem dançarino chegado a alguns dias do interior de Minas Gerais, onde fazia parte de grupo de dança. A conversa é emocionante pela coragem do jovem em mudar de cidade, por sua alegria em estar no centro da cultura *hip hop* nacional, pela paixão em dançar que reitera entremeando evocações divinas. Está morando com o tio. A conversa é emblemática no sentido de demonstrar o quanto a capital paulista atrai adeptos.

Naturalmente, entrevistei também o organizador da Jam Olido, o dançarino Frank Ejara, que faz importantes considerações sobre a relação entre os elementos do *hip hop* e a dança. Seu objetivo principal com o evento é fixar novamente um lugar para dançarinos de rua no centro da cidade, como foi no passado, nas proximidades.

Neste dia, contudo, não tinha a intenção principal de entrevistar pessoas. Queria registrar o clima do encontro, desde os primeiros movimentos, até quando estava lotado, com várias rodas de dança acontecendo dentro e fora do recinto, e além das rodas, filas treinando coreografias.

Nas rodas de dança, a disputa quente reúne *b. boys* (bem mais) e *b. girls* (menos) respeitando o esquema previsto: dançarinos alternam-se dentro da roda, exibem-se para o adversário, procuram superá-lo. E muita gente dança. Nas imagens, procurei captar esses diversos climas, inclusive a arquitetura externa.

Retornarei à Jam Olido para entrevistar mais dançarinos e dançarinas, procurando diversificar personagens por regiões da cidade de onde vieram. Também procurarei fotografar mais os movimentos básicos da dança para inserir tais imagens no texto da tese.

Importante mencionar que, nesta etnografia, meu amigo William Taciro registrou o trabalho de captação e, nos anexos eletrônicos, os interessados poderão ver como procedi neste dia: enquanto eu filmava entrevistas e danças, ele me registrava.

Resgate Histórico do Movimento Hip Hop - 19 de julho de 2014, Alto da Riviera, zona sul, na Escola Estadual de Primeiro Grau Josefina Maria Barbosa.

Muito provavelmente pela ansiedade e pelo intrincado da tipologia do cartaz do evento, achei que ele começaria 10 horas da manhã, então cheguei quase uma hora antes – repórter chega antes, eu já vou pensando em como estacionar o carro, em registrar o local e os primeiros movimentos dos organizadores, um pouco do contexto externo da festa começar. Mas desta vez exagerei, o evento começaria 3 horas depois, estava marcado para 13 horas.

Cheguei na escola onde ocorreria o Resgate Histórico do Movimento Hip Hop fazendo um caminho que intimamente chamo de “por fora”, evitando cortar a zona sul de São Paulo, sempre com péssimo trânsito, mas sempre mesmo. Isso significa sair de casa pela rodovia minha vizinha, a Raposo Tavares, acessar o Rodoanel sentido rodovia Régis Bitencourt, seguir por ela até Itapecerica da Serra, descer a referida serra, tomar a famosa (para quem a sabe famosa, evidentemente) estrada Abias da Silva, ir atravessando os bairros limítrofes entre Itapecerica e São Paulo e penetrar na capital pelos fundos da zona sul. Pego um pedacinho da estrada do M´Boi Mirim e entro na Estrada da Baronesa. Paralelas, são visual e contextualmente bem diferentes.

A maior parte da M´Boi Mirim é estreita e exhibe caótico trânsito entre o visual dominante das casas de “tijolo baiano” ou “tijolo de oito furos”, vermelhos. Comércio popular fervente, gente que não acaba mais andando pelas calçadas ou esperando no ponto de ônibus. Na Estrada da Baronesa (não fui pesquisar o motivo do nome, mas imagino algumas obviedades históricas), domina um clima mais rural. Ela margeia a represa do Guarapiranga e, em alguns pontos, você pode cair fácil dentro da água. Existem enormes muros de presumíveis chácaras, vemos bem mais o verde da flora, mas a estrada é toda estreitinha também, como a paralela M´Boi Mirim.

A escola onde ocorreria o evento fica próxima ao ponto final do ônibus Jardim Nakamura. É um lugar alto de onde se pode ver a represa, partes de mata protegida legalmente e aglomerações de casas que começam rentes às árvores. O nome do bairro é pomposo: Alto da Riviera.

Ainda antes de chegar à escola, por volta de 9 horas da manhã, paro em pequeníssima padaria e topo com um dos mais graves problemas da periferia, o alcoolismo. Mulher estropiada pede dose de cachaça de graça, pois na padaria estão à venda algumas bebidas baratas, como batidas caseiras. Tomo um café gostoso com paõzinho nem tanto ouvindo o

dono relatar que, em dias de semana, abre o estabelecimento às 5h30 da manhã e ouve diariamente, antes do dia clarear, os primeiros fregueses pedindo a primeira dose.

Para ser mais minucioso no relato: ao sair da Estrada da Baronesa, parei numa esquina para confirmar o trajeto, quatro bebaços (dois homens e duas mulheres), entre risos e altas falas, disseram que sim, era por ali mesmo. Uma dessas mulheres foi a que chegou, logo depois, pedindo bebida fiado na padaria onde eu tomava café.

Na escola a zeladora solícita me deixou estacionar no pátio interno, apesar de estranhar eu ter chegado tão cedo. Conversamos rapidamente; passei então a esperar; deu dez horas da manhã e nada. Alguma coisa estava errada, fui até o portão e reli o cartaz que vira na internet, percebendo então que o evento começaria às 13 horas. Tudo bem, pensei, vou registrar o contexto: fiz fotos da escola, de alguns grafites e pichações ao redor, dos aglomerados de casas, da represa, tudo isso enquanto dois tipos de helicópteros rondavam os ares: os dos bacanas chegando para curtir o final de semana nas diversas mansões ilegais nas margens da represa Guarapiranga, revezando espaço no céu com o helicóptero da polícia dando rasantes enquanto o trânsito de motos e carros da PM agitava o chão.

Voltei para a escola e a zeladora já tinha telefonado para um dos organizadores do evento, que mora muito perto da escola (sim, a comunicação intrínseca do popular, espontânea, ligeira, ligante). Na verdade fui apresentado a três irmãos que formaram o Coletivo Fora de Frequência e estão realizando o evento na escola onde todos estudaram e onde a mãe deles também foi zeladora. Sou convidado para chegar mais, vamos até a casa deles, a poucos metros da escola. Oferecem café, peço água e engato ali mesmo um papo com Anderson Benelli, o irmão graduado em Pedagogia e interessado em fazer pós-graduação. Anderson estudou na Anhembí-Morumbi, universidade cara, com bolsa do Prouni. É professor concursado e atua, segundo define, como “artista/educador – produtor cultural – produtor audiovisual”.

Enquanto conversamos, na casa começa a acontecer tudo o que eu queria presenciar, a agitação antes da festa, os envolvidos com a organização telefonam-se, outro irmão orienta alguém sobre o ônibus de dentro do banheiro e chega o DJ Allan 45, com quem engato outro papo enquanto caixas de som e equipamentos musicais são retirados do quartinho transformado em estúdio caseiro pelos três irmãos – além do educador Anderson preocupado em registrar em fotos e vídeos o trabalho do coletivo e de outros parceiros, o irmão mais novo também grafita e o terceiro é *rapper* da banda que leva o mesmo nome do coletivo, Fora de Frequência, com dois discos, ganhei uma cópia do mais recente trabalho, devidamente cadastrado nos discos que acompanham a tese.

Eles estão à frente do evento que terá duas presenças históricas para o movimento *hip hop* nacional, o dançarino Marcelinho Back Spin, um dos primeiros dançarinos de São Paulo, e Sharylaine, quem montou o primeiro grupo de *rap* feminino do país, em 1986, chamado *Rap Girls*.

Hoje devem acontecer grafitegens, discotecagens, danças e apresentações de *rap*, além do bate-papo com os dois convidados especiais mencionados acima, ou seja, os cinco elementos em ação: os quatro artísticos e o “conhecimento”, representado pelo debate sobre cultura *hip hop*.

Ainda na casa dos organizadores, registrei em vídeo entrevista com o irmão professor, grafiteiro e interessado em artes visuais, Anderson Benelli. A conversa rolou dentro do estúdio caseiro que montaram no quatinho da entrada. Depois pude gravar sequencia bem didática do DJ Allan 45 montando o equipamento, exercício da arte da paciência, com comentários dele e entrevista ao final.

Também entrevistei o casal de *rappers* do estilo gospel, o *rapper* Discípulo Paulo, ou Paulo Martins Gomes da Silva, acompanhado da parceira Vanessa Flower, e ainda:

- O MC e DJ V-REP, que forma o grupo Idioma com o irmão, também DJ;
- Por mencionar irmãos, evidentemente entrevistei o segundo dos três que organizam o evento, Alan Shark, *rapper* do grupo Fora de Frequencia, composto ainda de mais três membros.
- Muito significativo, gravei quase três horas de debate entre Marcelinho Back Spin, Sharylaine e jovens da comunidade, registrando ainda a roda de dança na qual Marcelinho se apresentou e as duas músicas cantadas pela *rapper*. Considero este registro um dos mais preciosos da pesquisa, pelos convidados e pelo que falaram, muito da história do movimento *hip hop* paulistano contada por protagonistas pioneiros.

Troquei contatos para ainda entrevistar ambos, em outro local, pois seria sacrificar demais os mesmos exigindo conversas depois de tanto debate. Fiz também fotos e outros vídeos mostrando o desenrolar da tarde e noite do Resgate Histórico do Movimento Hip Hop.

Mais uma vez saí impressionado com a vastidão e força da cultura *hip hop* paulistana que, ao contrário do nome do evento, talvez não precise de resgate algum, pois não deixa de ser vivenciada. Diversas pessoas que passaram por ali se apresentaram, foram embora mais cedo porque tinham outra apresentação musical, ou sarau, ou atividade correlata. Trata-se de uma “cultura de final de semana”, de trabalhadores que de segunda a sexta pegam ônibus, dão duro nos empregos e, aos sábados e domingos, colocam suas roupas de *hip hop*, seus equipamentos e se deslocam para onde for pela cidade ou região metropolitana para os

incontáveis eventos ligados a esta cultura urbana e jovem. E pensar que num sábado, entre 19 e 22 horas, durante três horas, as pessoas simplesmente sentaram no humilde piso de uma quadra escolar, no fundão da zona sul, para discutir e fomentar a cultura que na capital paulista existe desde o começo da década de 1980, iniciada por gente como Marcelinho Back Spin e Sharylaine.

A presença deles ali impede que paire qualquer dúvida histórica: são praticantes do *hip hop* por mais de trinta anos. E os jovens e crianças que os ouviram serão prováveis continuadores, vide o vídeo em que o menino, criancinha de tudo, entra na roda de dança inusitadamente e, como dizem na gíria, “quebra tudo”.

Segunda etnografia na viela Beira Rio, zona oeste, em 02 de novembro de 2014.

Passados dois anos da etnografia realizada na viela Beira Rio, soube de nova produção de grafiteiros no local. Ela ocorreria no dia de Finados, 02 de novembro de 2014. Seria a terceira incursão minha do tipo e achei que deveria comparecer pelas diversas possibilidades comparativas (de público, artistas, estilos, organização da festa). Após o evento encerrarei as incursões entre grafiteiros, pois considero o material recolhido suficiente para este elemento.

A maioria das imagens que vi serem feitas na produção anterior ainda estão bem nítidas. Algumas se deterioraram provavelmente por causa da qualidade inferior da tinta, do desgaste do muro, e outras simplesmente sumiram porque sumiu a parede, a construção.

O mesmo grupo organiza a produção de grafites, são pessoas da comunidade e o coletivo Prato do Dia. A diferença é que desta vez não haverá DJs tradicionais se apresentando, mas bandas de *reggae*, importante presença que confirma as correlações culturais próximas ao *hip hop*, como o *reggae*, considerado e respeitado como mais um ramo importante da música negra. Antes dele, porém, equipamentos de som típicos de festas de ruas dos anos 70 estavam sendo usados, com antigos e ainda muito eficientes botões para distorção e outras intervenções paródicas, conforme já escrevi no texto da tese sobre DJs.

Ainda quanto à organização, desta vez o supermercado colaborou menos com as latas de tinta látex e os banheiros foram alugados dos moradores, gera uma rendinha.

Artistas que estiveram na vez anterior estão de volta. Quanto a mim, percebi o quanto melhorei nos métodos de captação, fazendo as fotos necessárias (que já são muitas) e os vídeos melhor enquadrados. Creio também ter percebido os momentos certos de registrar as ocorrências.

Como era de se esperar, encontrei grafiteiros de todas as regiões da cidade, diversos estilos, e parece que mais mulheres que da vez anterior, sendo elas ainda minoria.

Fotografei boas sequências de imagens; entrevistei e registrei em vídeo diversos momentos da produção e conversas com artistas. Também pude acompanhar o envolvimento de organizadores, como o morador de vulgo Salsicha, espécie de sentinela para todos os assuntos relativos ao evento, desde as discussões sobre o lucro com a venda de bebidas, até os locais onde cada grafiteiro fará seu trabalho.

Encontrei novamente Ivan, grafiteiro entrevistado em ocasião anterior, inclusive mencionado na tese, um dos mais atuantes que encontrei nesta pesquisa, autor de milhares de imagens por ano.

Etnografia do evento SP RAP, em 30 de novembro de 2014, Praça das Artes, centro.

O evento no qual creio ter feito a última etnografia desta pesquisa não poderia ter sido melhor: festa de *rap* no centro de São Paulo reunindo milhares de pessoas, certamente dos mais importantes encontros já realizados na cidade, o mais importante do ano pelos convidados e pelo público: 15 mil pessoas reunidas, cinco mil delas na Praça das Artes e duas vezes esse número do lado de fora, nas calçadas e ruas adjacentes.

O local é emblemático, pois boa parte dos eventos históricos mais valorizados pelos praticantes da cultura *hip hop* ocorreu nas redondezas: ali os primeiros dançarinos de *break* se arriscaram no início da década de 80, na estação São Bento do metrô ocorreram por anos encontros fomentadores do movimento, e atualmente acontece na Galeria Olido a batalha mensal de dançarinos que reúne centenas de praticantes. Isso sem contar que andar pela região impõe a constatação da força dos grafites e pichações, enormes, parte do cenário metropolitano.

Cheguei por volta de 11 horas da manhã e pude ver a apresentação do grupo infantil de *rap* chamado *Hip Hop Kidz*. Esta pesquisa já havia entrevistado uma integrante do grupo, MC Sofia, de dez anos de idade, e desta vez conversei e registrei em vídeo a conversa com a mãe, pai e o filho *rapper*, vulgo Tum Tum, também de dez anos, metade da vida dedicada à cultura *hip hop* – ele promete ao pesquisador ser entrevistado pela Globo na próxima década.

Havia pouca gente pela manhã, mas o mestre de cerimônias, Max B.O., ia cumprindo desde cedo a enorme programação prevista. Até o meio da tarde consegui registrar de bem perto do palco pelo menos uma música de cada apresentação e obter pelo menos uma fotografia publicável, como da sequência de mulheres *rappers*, depois de homens.

Muitos artistas consagrados se apresentaram, como Thaíde e, entre as mulheres, Sharylaine, a primeira mulher a gravar *rap* no Brasil, entrevistada para esta tese em ocasião anterior. Do meio da tarde em diante, as duas alas do Paço das Artes foram tomadas de gente. O empurra-empurra contra quem estava perto do palco aumentava, percebi que não obteria registros satisfatórios, e então dei sorte de encontrar fotógrafa ligada ao movimento *hip hop* que já “trombei” em tantas ocasiões, e ela permitiu que eu ficasse na área de dos técnicos de som, num patamar acima da multidão, de onde pude obter excelentes registros – excelentes do ponto de vista etnográfico, não artístico, é claro.

De interesse direto para a pesquisa, registrei em vídeo as apresentações de três DJs (Cia, KL Jay e Pathy de Jesus), importantes porque no texto da tese destaquei o caráter

performático da apresentação do DJ e na ocasião eles comandaram o som para milhares de pessoas.

De fato, os registros em vídeo da multidão que foi ao evento me surpreenderam novamente quando os revi para selecionar o material aproveitável. A força da música *rap* continua muito forte entre o público, predominantemente negro e jovem, conforme constatei em todas as etnografias – aliás, o evento foi marcado no final de novembro para reforçar a identidade afrodescendente justo no mês em que se comemora o Dia da Consciência Negra, data escolhida em homenagem a Zumbi.

Dois aspectos destacáveis: a organização do evento e o clima de paz reinante, evidentemente descontando o calor da massa abafando ar carregado do cheiro e da fumaça de maconha e churrasquinho na parte coberta do Paço das Artes. Para quem estava ali, qualquer nesga de vento vinda da rua aliviava, apesar de nem todos suportarem – garota passou mal ao meu lado, imediatamente socorrida por bombeiro.

O evento destacou bem dois elementos da cultura *hip hop*, o próprio *rap*, para o qual era dedicado o palco central, e a atuação dos DJs, que fizeram duas apresentações de cerca de meia-hora cada, no palco lateral, intercalados por outras atrações. Houve grafiteagem de pequeno painel e, quanto a este elemento, o contexto ao redor denunciava o quanto aquela única imagem se perdia na paisagem e na multidão.

Voltei por volta de 21 horas, ainda ocorreriam apresentações, mas eu não aguentava mais ficar em pé, com o braço esticado, registrando *shows*. Trouxe 227 registros, aproveitei 99 fotos e 32 vídeos, total de 131.

O evento foi organizado pela Boia Fria Produções com o apoio da prefeitura. Tudo muito profissional, com a seguinte programação:

11h Hip Hop Kidz e início do grafite do Grupo OPNI

12h Batalha de rimas

12h30 As minas do rap (MC Gra, Odisseia das Flores, Sharylaine, Shirley Casa Verde, Hannah Lima e Ouro Natto MC)

13h50 DJ Cia

14h10 Os manos do rap (RDG, Negredo, Sintonia Lado Sul, Negreta, Thaide, Terra Preta e DBS)

15h30 DJ Cia

15h50 Rincon Sapiência

16h30 DJ Kl Jay

16h50 Flora Matos

17h30 DJ Kl Jay

18h Mano Brown

19h Pathy De Jesus

20h Projeto Nave e convidados: BNegão, Kamau, Rashid, Xis, Lurdez da Luz, Karol Conka e Flávio Renegado.

Etnografia da batalha de rimas na calçada do metrô Santa Cruz, zona sul, em 17 de janeiro de 2015.

Com oito anos de existência, a batalha realizada nas noites de sábado na calçada do metrô é provavelmente a mais conhecida de São Paulo. Os passageiros saem das escadas rolantes e dão de cara com dezenas de jovens disputando rimas (homens sozinhos predominam, há vários casais).

Nos últimos tempos o encontro totalmente informal apareceu na televisão, jornais e outras mídias e porque alguns *rappers* de projeção nacional passaram por ali. Um deles, Emicida, carrega tal vulgo porque era considerado exterminador de adversários na batalha de rimas, “suicidava” os oponentes. Projota e Rashid são outros mencionáveis enquanto rebentos bem sucedidos da Batalha do Santa Cruz.

Talvez pelo período de férias escolares, que dispersa jovens, não havia tanta gente, mas mesmo assim umas 50 pessoas formaram a roda. O início estava marcado para 20 horas, começou 21h30 e terminou por volta de 23 horas, ou seja, durante uma hora e meia a rima improvisada correu solta. Filmei toda a batalha e entrevistei duas pessoas: um dos criadores do encontro, que não pratica nenhum dos elementos do *hip hop*, faz por amor à cultura; e o *rapper* TVS, dos mais assíduos frequentadores da batalha ultimamente, figura interessantíssima, cursa Letras na Unifesp, é professor de inglês e branco.

Clima de total tranquilidade desde os primeiros que chegam até o final: ninguém “meteu o louco” e acendeu um baseado, não houve brigas e poucos tomavam discreta latinha de cerveja. Tudo informal, mas sem bagunça. O organizador entrevistado, vizinho do metrô, relatou a dificuldade em conseguir autorização para realizar a batalha, então tudo tem que transcorrer em ordem.

Na noite da etnografia a disputa era de duplas contra duplas. Os interessados deram os nomes, anotados numa folha de caderno, que vira o prêmio: quem vence leva pra casa a valorizada folhinha com os nomes dos oponentes vencidos. Na ocasião, uma camiseta esquecida por “um playboy” também virou troféu. Às vezes ganham um livro, CD.

Aliás, vários vendem discos, mina de ouro para quem procura a produção mais à margem, daqueles grupos ou artistas que prensam mil discos e saem vendendo por cinco reais de mão em mão. Comprei o disco de um *rapper* do interior gaúcho. Ele anda pelo país inteiro, estava de passagem por São Paulo em direção à Amazônia. Codinome Dirty Lion, vende o disco e dá de brinde um saquinho com sementes de urucum, cuja árvore ilustra a capa do

disco *Naturezação*. Na mesma noite, comprei, também por cinco reais, o CD *Eternamente break dance Vol. 2*, de Mano Réu e Xequê Mate, da zona leste de São Paulo.

Por falar em divulgação, a batalha também é oportunidade para desconhecidos mostrarem seu trabalho na roda e divulgarem eventos. Fiquei sabendo de várias outras batalhas, disseminadas pela cidade.

Vamos a esta: dois rimam contra dois e o público decide o melhor. As reações durante a improvisação já vão mostrando quem vencerá. São dois critérios: o barulho do público e, quando ele não é suficiente para distinguir a melhor dupla, o condutor da disputa pede para a plateia levantar as mãos. No final, a dupla vencedora é desmembrada e seus componentes viram oponentes, disputando até um vencer. O *rapper* TVS, que entrevistei antes da batalha, fazia parte da dupla vencedora, mas perdeu na final.

Durante o improviso a qualidade das rimas varia muito e os rimadores inserem versos decorados, mas em geral são inéditos porque devem responder à provocação do oponente. Conforme se verá nas imagens filmadas, rimadores como Ruivo, o próprio TVS e mais dois ou três são muito bons improvisadores. Destaque na roda para o rimador de Londrina, no Paraná, que encarou os paulistanos de igual para igual, respondendo à altura as provocações ao seu bigode.

As provocações são agressivas, se bem que é proibido falar de mãe, irmã e família. A violência verbal não ultrapassa o momento da performance improvisada, não se discute quem ganhou ou perdeu, os participantes aceitam de bom grado os resultados, dão as mãos no final, ou mesmo antes: caem na risada ou balançam a cabeça afirmativamente admitindo a rima superior do oponente.

Não há como não lembrar das pelejas acompanhadas de viola ou pandeiro dos repentistas neste contexto metropolitano não totalmente desconectado da realidade dos improvisadores nordestinos, muitos dos quais vieram para a capital paulista exercer o ofício, como os conhecidos Caju e Castanha.

Ao sair da batalha, novamente constatei a amplitude da manifestação cultural e a necessidade de abarcá-la com o mínimo de complexidade num projeto integrando diversos pesquisadores em longo prazo.

Etnografia da Avenida Athaliba Leonel até o CEU Jaçanã, zona norte, em 19 de janeiro de 2015.

A etnografia ciclística começou em casa por volta de 5h30 da manhã. Pedalei cerca de 3 quilômetros até a estação Butantã do metrô, onde meu amigo Adriano me esperava para irmos rasgar a zona norte até o limite com a rodovia Fernão Dias, divisa com Guarulhos. Fomos de metrô até a estação Carandiru, onde havia o presídio homônimo. Desembarcamos as bicicletas e começamos a pedalar desde o local onde ficava o presídio, início da Avenida Athaliba Leonel. Dali, alternando ruas e avenidas, fomos em linha mais ou menos reta até o CEU Jaçanã, depois voltamos pedalando até a estação Parada Inglesa, dali até a Butantã de metrô, finalizando sobre a bicicleta para chegar em casa por volta de 14 horas.

Captei os tipos de sempre, imagens isoladas, quadros e sequências; contudo, quanto a estes encadeamentos lineares, registrei diversas longas composições. A direção que tomamos era cheia delas, algumas notáveis pela extensão, especialmente após o Shopping Metrô Tucuruvi.

Alguns quilômetros depois, parada obrigatória na feira que diz muito sobre o local onde estamos: o pastel é maior e os produtos vendidos em geral são mais simples e baratos, como roupas usadas e traquitanas eletrônicas.

Mais uma vez confirmei o que não precisa de confirmação, a existência de grafites e pichações em toda a cidade, independente da região, do tipo de via, do recorte econômico, não se pode imaginar São Paulo sem essas imagens.

Registre-se (acho que não mencionei isto em nenhuma outra etnografia) as reações das pessoas: muita gente me vê fotografando e lança olhares que parecem perguntar “por que será que alguém está dando atenção pra essa sujeira?”.

Outras vezes percebo as pessoas repararem, talvez pela primeira vez, nas imagens ao redor. E há ainda os que chegam para conversar, como o interessado operador da Telefônica na frente da estação Parada Inglesa. Ele diz gostar de aprender, me viu fotografando e veio perguntar o que eu achava da imagem:

- De repente o cara está fotografando, deve entender, foi o que eu pensei.

Conversamos sobre a rara composição com imagens e frase no balão, ao modo de histórias em quadrinhos, envolvendo um índio e um anjo.

O sol escaldante dificultou muito fisicamente e também prejudicou a qualidade de algumas imagens, mas foi gratificante ter adentrado até o fim da zona norte, passando pelo

Largo do Jaçanã e chegando até o CEU Jaçanã, cujo prédio enorme avulta da paisagem periférica exibindo enorme grafite lateral.

Na ida e na volta, descontando os trechos percorridos de metrô, pedalei 29 quilômetros e trouxe algumas boas sequências filmadas de cima da bicicleta, arriscando um improvisado movimento de *travelling* com a câmera se deslocando no espaço. Dá trabalho, mas é muito divertido.

Etnografia Radial Leste, zona leste, em 25 de janeiro de 2015, aniversário de 461 anos de São Paulo.

Nesta última etnografia ciclística para registrar grafites e pichações, desta vez da zona leste, na famosa e sempre congestionada Radial Leste, eu não poderia deixar de ir até o estádio do Corinthians e, de lá, filmar o muro ao lado da linha férrea com quatro quilômetros ininterruptos de grafites.

Feito para a Copa do Mundo, começa na estação ao lado do estádio e termina na estação Patriarca. Aliás, nos condomínios populares ao lado do Itaquerao, as laterais exibem também exuberantes e enormes imagens futebolísticas.

A etnografia começou cedo, como sempre, e seis horas da manhã já estávamos, eu e meu amigo Adriano, o Mandi, na estação Butantã. De casa até ali, o aquecimento. Na estação e nos vagões, gente voltando da diversão noturna dorme nos bancos, se equilibra no ombro amigo ou alheio e alguns estranham gente tão cedo querendo pedalar.

Descemos na estação Corinthians-Itaquera, e apesar do enorme terminal, o estádio é quem se destaca na paisagem. Percebo muitos grafites e pichações logo de cara, na verdade desde antes, pois quando o trem passava pela superfície, eles apareciam e só não captei a sequência em movimento por causa de um adesivo na porta do vagão, pena.

A primeira captação, dos quatro quilômetros de grafites no muro dos trilhos, tem momentos melhores do que outros, mas deu para registrar a inacreditável produção: foram 12 minutos de gravação ininterrupta, facilitados pela ciclovía rente, lisa e em declive na maior parte do percurso. No ano da Copa, governantes alardearam ser esta a maior grafiteagem da América Latina. Se é ou não, não sei, e pela dificuldade etnográfica experimentada nesta pesquisa, duvido muito que alguém possa saber qual o maior grafite da América Latina.

Contudo, importa mesmo a extensão inacreditável, a variedade de estilos e abordagens, tendendo, quanto ao tema, naturalmente, ao futebolístico. Registro recente, o brilho das tintas é novo, estão longe de começar a descascar.

Depois de filmar esse imenso muro, voltei à estação Corinthians-Itaquera: ainda havia o outro lado da via a ser trabalhado, começando pelas impressionantes laterais dos conjuntos habitacionais populares ao lado do estádio Itaquerao.

Mais à frente, na desembocadura da Avenida Aricanduva com a Radial, as pilastras dos viadutos contêm enormes grafites. É um tipo de suporte peculiar para sequências em grandes cidades - abaixo do Minhocão, no centro, por exemplo, há produção similar.

Fiz boas fotos nesse cruzamento da Radial. Elas mostram a dimensão dos desenhos, especialmente porque o contexto dos viadutos permite perceber a grandiosidade por comparação.

Continuei registrando muros, fachadas, laterais e outros suportes com grafites e pichações até o Shopping Tatuapé, onde a ciclovia acaba, lamentável impedimento pois, naquela hora, ao meio-dia, o trânsito intenso do domingo, aniversário da cidade, com *shows* em todos os cantos, cria situações arriscadas para o ciclista.

Embarquei novamente no metrô e desci na Praça da República. A partir dela, subia a Consolação, desci a Rebouças voando baixo, depois segui pela Vital Brazil e Corifeu de Azevedo Marques até a Praça Elis Regina, nome que, confesso, sempre dá um alento. Minha casa é logo depois.

Havia pedalado 43 quilômetros e aproveitei 228 fotos e 10 vídeos do total de registros realizados. Acho que nunca mais conseguirei deixar de fotografar e filmar grafites e pichações quando sair para pedalar.