UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MEIOS E PROCESSOS AUDIOVISUAL

ELENILDES DANTAS

ESTÉTICA *HIP-HOP:*
Transgressão como estratégia de explicitação das diferenças

SÃO PAULO - SP

2018

ELENILDES DANTAS

ESTÉTICA *HIP-HOP:*
Transgressão como estratégia de explicitação das diferenças

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutora, em Meios e Processos Audiovisuais.

Aárea de concentração: Cultura Audiovisual e Comunicação

Orientador: Prof. Dr. Ciro Marcondes Filho

SÃO PAULO - SP

2018

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.

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

Dantas, Elenildes
Estética Hip-Hop: Transgressão como estratégia de explicitação das diferenças / Elenildes Dantas; orientador, Ciro Marcondes Filho.
-- São Paulo, 2018. 170 p.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Bibliografia
Versão corrigida

1. Comunicação 2. Estética 3. HipHop 4. Arte de rua 5. Periferia I. Marcondes Filho, Ciro II. Título.

CDD 21.ed. - 302.2

Elaborado por Sarah Lorenzon Ferreira - CRB-8/6888

Folha de Aprovação

Nome: Elenildes Dantas

Título:

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutora, em Meios e Processos Audiovisuais.

Aprovada em:_____

Banca Examinadora:

_____

Prof. Dr. Ciro Juvenal Rodrigues Marcondes Filho
ECA/USP (orientador)

_____

Profa. Dra. Irene de Araujo Machado
ECA/USP

_____

Prof. Dr. Tales Augusto Queiroz Tomaz
Centro Universitário Adventista de São Paulo

_____

Prof. Dr. Luís Mauro Sá Martino
Faculdade Cásper Líbero

_____

Profa. Dra. Rosamaria Luiza de Melo Rocha
ESPM

Ao Povo da Periferia!

Agradecimentos

Primeiramente ao meu orientador e mestre Prof. Dr. Ciro Marcondes Filho pela confiança e apoio no desenvolvimento da pesquisa.

Aos colegas do FiloCom pela troca de ideias, especialmente Bruna Queiroga pelo apoio inestimável, especialmente nos momentos de maior desafio.

Aos colegas de trabalho pela torcida e pelas dicas de material de pesquisa, especialmente Miriam Cajado, pela leitura atenta do texto e Leonel Dimas, pelas trocas intelectuais que muito enriqueceram para o amadurecimento de alguns conceitos.

Aos entrevistados, pela confiança.

Aos amigos e familiares que torceram e me impulsionaram para este momento, especialmente Eleni Nogueira, pela leitura atenta do texto. Laura Ariza e Márcia Leite pelo apoio incondicional e indicação de material de pesquisa.

Resumo

Esta pesquisa propõe uma revisão do conceito de estética, que, para além, de um conjunto de regras de categorização da arte, pode ser compreendida como expressão dotada de sensibilidade capaz de provocar reações ainda que momentâneas, voltadas para a experiência afetiva, emotiva e sensorial do espectador. Isso se deve, especialmente, porque o conceito de estética precisou se adaptar às novas formas de expressão como a fotografia, o cinema, as performances, instalações e, agora, a incorporação dos dispositivos eletrônicos não apenas na divulgação, como também na produção de sensibilidades. O mundo mediado pelos meios de comunicação eletrônicos e que se torna ainda mais presente na era digital vê o espírito de vanguarda e constante transformação, desloca-se das artes ditas primárias para a expressão tecnológica.

No campo das artes, a grande novidade a partir do último quarto do século XX, foi a valorização da arte de rua, do retorno ao coletivo e ocupação do espaço público, especialmente com a arte da periferia, sintetizada na cultura *hip-hop*, que sempre se utilizou dos dispositivos eletrônicos de forma subversiva, tanto na produção como na divulgação de sua expressão cultural. Arte da periferia, que vem sendo reconhecida como uma das tendências criativas mais importantes deste início de século, como fenômeno orgânico, pulsante e visceral, além de uma forma autêntica de fazer política conectada com as experiências sociais de grandes massas urbanas segregadas, gera soluções originais, criativas, sustentáveis e autônomas. O *hip-hop* é uma arte de rua e para a rua, voltado para a ocupação do espaço público, para expressão do corpo, desde o *flash mob* à *street dance*, passando pelos *graffitis* e a pichações, o *rap* e o *funk* com seus "pancadões". Um fenômeno cultural surgido nas periferias dos grandes centros urbanos do mundo inteiro. Estética do improviso, da criatividade, da bricolagem, da mixagem, da colagem e reelaboração de elementos de outras artes, que utiliza a transgressão como estratégia de explicitação das diferenças.

Palavras-chave: experiência estética; acontecimento comunicacional; cultura *hip-hop*

Abstract

The purpose of this research is to review the concept of aesthetics understood not only as a set of rules for categorizing art. Aesthetics can also be understood as a form of expression endowed with sensitivity and capable of provoking reactions related to affective, emotional and sensorial experience of the viewer, although the reactions could be momentary. In a certain way, this happens because the concept of aesthetics has been adapting to deal with new forms of expression such as photography, cinema, performances, installations and, more recently, the incorporation of electronic devices, which plays an important role not only in the dissemination but also in the production of sensitivities.

In the field of arts, the great novelty of the last quarter of the twentieth century was the valorisation of street art, the return to the collective and occupation of public space, especially with the art of the periphery, synthesized in hip-hop culture, which has always used subversive electronic devices, both in the production and in the dissemination of its cultural expression. Periphery art, which has been recognized as one of the most important creative trends of this century, as an organic, pulsating and visceral phenomenon, as well as an authentic way of doing politics connected with the social experiences of large segregated urban masses, generates original solutions, creative, sustainable and autonomous. Hip-hop is a street and street art, focused on the occupation of public space, for expression of the body, from flash mob to street dance, graffiti and graffiti, rap and funk with their " pancadões ", all of them part of hip-hop aesthetics, as a cultural phenomenon that appeared in the peripheries of the great urban centers of the whole world. Aesthetics of improvisation, creativity, DIY, mixing, collage and re-elaboration of elements of other arts, creating syncretism and cultural hybridism, in addition to using transgression as a strategy to explain differences.

Keywords: aesthetic experience; communicational event; hip hop culture

Lista de figuras

1. Reprodução da foto de Basquiat na capa da Times.....97
2. Basquiat mistura escrita e pintura em suas criações.....98
3. O neoexpressionismo de Basquiat.....98
4. Beco do Batman, na Vila Madalena, em São Paulo.....103
5. A bota de Vallauri despertou muitos jovens para o mundo do *graffiti*.....103
6. Intervenção realizada pelo coletivo 3NÓS3, em 1979.....105
7. Mural dos Gêmeos em Estocolmo, Suécia.....106
8. *Graffitis* do Kobra na rua Sumidouro e av. Faria Lima, em Pinheiros-SP.....107
9. Nina Pandolfo e seu estilo onírico.....108
10. Pichação de escracho na casa de Dória.....110
11. Erick Jay campeão do DMC em 2016.....134
12. Alok, o DJ brasileiro mais badalado do momento.....134
13. Banda alemã precursora da música eletrônica.....135
14. Teremim primeiro aparelho a reproduzir o som eletronicamente.....135
15. Pichação no Pateo do Collegio.....137
16. Pichação no Empurra-Empurra agradou visualmente.....137
17. Murais em protestos à morte de Marielle Franco.....140
18. Pichação em prédios abandonados do centro de São Paulo.....140

Sumário

Primeiros Passos.....10

Parte 1 Fundamentos da Estética.....17

1. Estética o quê, estética para quê?.....18

1.1 Estética para os gregos.....19
1.2 Kant e o gosto como um juízo sem conceitos.....21
1.3 Os pós-kantianos: a forma acima do conteúdo.....25

2. Estética em Nietstzche, Heidegger, Deleuze e Guattari e Benjamin 28

2.1 Nietzsche e a origem da tragédia.....28
2.2 Heidegger e a natureza coisal da obra de arte.....32
2.3 D & G e os bl. de sensações dos pl. de composição técnico e estético.....38
2.4 Benjamin e o papel da reprodutibilidade técnica na percepção moderna.....41

3. Experiência Estética e o Acontecimento Comunicacional.....44

3.1 Como se dá a experiência estética.....44
3.2 Experiência estética como acontecimento comunicacional.....49

4. A estética contemporânea.....54

4.1 O estatuto da arte, hoje.....54
4.2 O regime visual e a imagem técnica.....59
4.3 O que ainda resta da Estética?.....63

Parte 2 Cultura *Hip-Hop*.....70

5. *Hip-hop*: a voz da periferia.....71

5.1 Quem tem medo do "papo reto" do *rap*?.....75
5.2 O som de "preto e favelado" chega para abalar geral.....84
5.3 Criminalização da expressão cultural da periferia.....93
5.4 *Graffiti*: de vandalismo a arte urbana.....96
5.5 A guerra cinza contra os pichadores.....109

6. Arte de resistência e comunicação contra-hegemônica.....116

6.1 A revolução estética-linguística-comportamental da periferia.....128
6.2 Reflexão sobre o caráter impositivo/ transgressivo/invasivo da arte de rua 136
6. 3 O *hip-hop* ainda vive?.....142

Batidas finais.....147

Referências bibliográficas.....154

Anexo.....158

Primeiros Passos

Teatro Franco Zampari, 12 de julho de 2017, local de gravação do programa *Manos e Minas*, da TV Cultura: "Os com ingresso para direita e os sem para esquerda"[1], grita a moça na entrada. Naquela noite, a gravação contava com a presença especial do *rapper* carioca MV Bill e os ingressos que são entregues gratuitamente em lojas de *hip-hop* na Galeria Olido, o point da cultura *underground* da capital paulista, havia se esgotado no primeiro dia.

A fila da esquerda, dos sem ingressos, era o triplo do tamanho do da direita, dos com ingressos. "Cara, vai ficar gente de fora", "Será?", "Vai, o teatro não é muito grande", afirmou a moça da fila dos sem ingressos demonstrando familiaridade com o local.

Enquanto esperavam, os assuntos na fila dos sem ingressos giravam em torno de temas que iam desde a polêmica da proibição do funk, a marcha da maconha, a guerra do prefeito Doria contra os pichadores, Uber versus táxi, a pirataria, a limitação do uso do passe estudantil, à discussão sobre as diferentes vertentes do *hip-hop*. Os jovens pulam de um assunto para outro ou os intercruzam sem restrição:

"Quanto mais proíbe a pichação, é pior", "E ainda pintar de cinza, vixe", "E o prefeito, ignorante, nem sabe a diferença entre *graffiti* e pichação", diz uma garota.

"Querem proibir até o *funk* lá no Congresso."

"O mundo está virado pelo avesso", completa uma das garotas.

"Logo agora que vou começar a "facul", achava que ia ficar "sussa", vem a restrição de uso do passe escolar", diz uma das garotas.

"É que este prefeitinho não sabe o que é ser pobre", exclamou outra garota da fila.

"Sou a favor de pirataria, a arte precisa ser acessível para todos", diz um dos garotos.

"Mas hoje a gente consegue comprar música baratinha, não precisa piratear", diz outra garota.

"Sou a favor do Uber, meu primo é Uber", diz um garoto.

"Tenho muitos parentes taxistas, sou contra", diz outro.

---

[1] Parece o inconsciente coletivo se manifestando: "Os com... sempre à direita e os sem... à esquerda, embora nem sempre!"

“Peguei um Uber outro dia e fiquei com medo do cara”, disse uma das garotas.
“Também tenho medo de taxista”, completa outra garota.
“Quem vocês acham que corre mais risco de violência, quem pega um Uber ou quem trabalha num?”, disse o garoto que tem o primo Uber.
“O problema é que tem uma regra para uns e outra para outros”, diz uma das garotas.
“Por que tem de ter regras? Por que o governo tem de se meter em tudo?”, pergunta o que tem o primo motorista de Uber.
“Porque a sociedade precisa de regras”, responde uma das garotas.
“Sou a favor da liberdade individual”, rebate ele.
“E se os taxistas também virassem Uber?”, diz um outro garoto.
“Acho que tem de ter os dois. Assim, quem quiser táxi, usa táxi e quem quiser Uber, usa Uber”, diz em tom conciliatório uma das garotas.

“Na Europa, a galera do *hip-hop* tem uma pegada mais *punk*, mais influenciada pela cultura *punk*. Aqui também o *rap* do México, o *rap* de Cuba... Cada um tem uma pegada diferente”, diz um dos rapazes que é *rapper* e completa: “Eu gosto muito do *rap* francês”.

“Eu curtia muito *rap* americano, mas não sei inglês, postei umas letras no meu *Face* e um colega comentou sobre o que eles estavam falando. Fiquei decepcionada, era umas paradas machistas pra caramba, agora tomo mais cuidado”, diz a namorada do *rapper*.

“Antigamente eu vivia levando enquadrada da polícia por causa do meu visual, calças largas, blusão, boné, tal, mas agora acho que eles já estão mais acostumados”, completa o *rapper*.

Finalmente, todos acomodados, teatro lotado, a "galera" canta todas as letras do *rapper* na maior animação, uns entregam CDs do artista para serem autografados, outros entregam CDs de própria autoria, de presente para MV Bill, que atende a todos de forma simpática e calorosa. “A plateia aqui é show à parrrrrte”, elogia MV para delírio dos fãs.

“O bonde não para, o bonde não para....”

“Respeito é pra quem tem, pra quem tem... Mantenho minha cabeça em pé, mantenho minha cabeça em pé...Fale o que quiser, pode vir que já é!”

No intervalo entre as gravações, a ajudante de palco passa um lenço de papel no rosto e na cabeça careca do artista, vindo da plateia ouve-se um sonoro “UHuuuuuuuuuuuu!!!” coletivo, “Joga o lencinho!!!”, gritam as fãs mais empolgadas.

Os caminhos da pesquisa nos levam às vezes para rumos inesperados. Andar por caminhos já trilhados, já legitimados é mais seguro, mas "aprender a perder-se", como diz Walter Benjamin, pode ser enriquecedor. De certa forma, é possível dizer que o pesquisador não encontra seu objeto de pesquisa, é ele que encontra o pesquisador, que esbarra nele, que o encurrala, que o obriga a olhar para ele.

O primeiro interesse desta pesquisa foi entender como os jovens da periferia se representavam nas redes sociais, porém, aos poucos, foi se percebendo que existia um movimento maior na periferia que abrangia todas as demais manifestações, a cultura *hip-hop*, e o objetivo passou a ser observar que tipo de estética é esta e, mais do que isso, o que é o estético hoje, o que podemos chamar de estético no pós-vanguardas?

Para a realização desta pesquisa utilizamos o conceito de comunicação como Acontecimento, desenvolvido pelo *FiloCom* – Núcleo de Estudos Filosóficos da Comunicação – da Escola de Comunicações Artes da Universidade de São Paulo, coordenado por Ciro Marcondes Filho. Esse procedimento tem como princípio estudar a comunicação no seu movimento sem procurar cristalizar o fenômeno comunicacional.

Para além da Estética como um conjunto de regras formais para a criação artística, a estética contemporânea pode ser compreendida como o conjunto de expressões dotadas de sensibilidade capaz de provocar reações ainda que momentâneas. Ela está voltada à experiência do espectador, buscando o resgate do sentido grego do termo "estética" (*aisthesis* - αἴσθησις, equivalente ao verbo sentir) que significa percepção sensorial, conhecimento sensível por meio da percepção, experiência ou aspecto sensível da afetividade e que está ligado a tudo o que provém do nosso contato com o mundo exterior ou mundo sensível, ou seja, a todas as sensações que temos a partir desse contato, referindo-se tanto aos sentidos como às sensações físicas.

Essa definição de Estética não está ligada exclusivamente ao Belo, pois as sensações podem ser de prazer ou desprazer, como também não é exclusividade do objeto de arte. Portanto, a estética como experiência sensível está mais relacionada ao que nos toca, ao que impressiona nossos sentidos, ao impacto que nos causa.

Compreender a Estética hoje passa necessariamente pelo entendimento do papel dos meios de comunicação eletrônicos, especialmente os meios digitais, tanto na divulgação como na produção dos produtos culturais, especialmente manifestações alternativas como as da periferia. Se, por um lado, os meios digitais, especialmente as redes sociais, elevaram ao grau máximo a cultura do espetáculo, a cultura do narcisismo,

do individualismo extremo, da anulação das alteridades, do diferente, eles, por outro, também possibilitaram a existência de ilhas de resistência ao totalitarismo programado flusseriano, à caverna orbital kamperiana. E a cultura *hip-hop* nos mostra que as linhas de fuga do totalitarismo técnico são paradoxais, pois utilizam-se das próprias tecnologias, não fogem delas, mas encontram brechas ou dão outras utilidades aos dispositivos, diferentemente que havia sido do programado. Ela estaria, então, em contraposição ao que afirma Giorgio Agamben (2009), que diz não existir uso correto dos dispositivos mediáticos porque eles não seriam mais aparelhos de subjetivação e sim processos de dessubjetivação dos sujeitos, recompostos em sujeitos espectrais: "as sociedades contemporâneas se apresentam assim como corpos inertes atravessados por gigantescos processos de dessubjetivação que não correspondem a nenhuma subjetivação" (AGAMBEN, 2009, p. 48).

Longe de disputar uma glorificação ou uma demonização dos meios digitais e das tecnologias de forma geral, o que se procura aqui é observar o fenômeno que está aí e os diversos arranjos que ele proporciona independente da vontade individual. Todos nós somos, de certa forma, impactados pelos inventos tecnológicos, aderindo ou não voluntariamente a eles, devido ao caráter totalitário de que nos fala Vilém Flusser (2008), quer dizer, aparentemente, não temos muito como escapar de seus efeitos. O movimento de vanguarda, marcado pela constante renovação na arte, agora passou para os dispositivos eletrônicos, que estão sempre surpreendendo os usuários.

Dessa forma, depois do fim das vanguardas, o que surgiu de mais impactante no cenário da Estética foi o desenvolvimento da arte de rua como o movimento contracultural, de ocupação do espaço público, e, dentro deste movimento, a cultura *hip-hop*, que abrange dança, música, vestuário e grafismo. Nele se juntam improviso, criatividade e movimento do corpo. O *hip-hop* engloba a rua, desde o fenômeno do *flash mob* à *street dance*, passando pelos *graffiti*/pichação, o *rap*/*funk* com seus "pancadões", fazendo parte da estética *hip-hop* como um fenômeno cultural surgido nas periferias dos grandes centros urbanos do mundo inteiro. Teve início nos bairros pobres de Nova York, na década de 1970, e hoje está presente na periferia dos centros urbanos do mundo inteiro, com suas peculiaridades locais. Comum a todos estes centros é o abandono da população jovem e pobre a sua própria sorte, a falta de perspectivas de futuro, de infraestrutura mínima para sobrevivência e de opção de lazer. Os jovens vão encontrando suas próprias formas de resistirem, de se autoafirmarem como cidadãos e como donos do próprio destino, para o bem ou para o mal.

Junto a esse cenário estão os meios digitais que vêm mudando nossa forma de estar no mundo. Se a fotografia foi o primeiro invento tecnológico que buscou a eternização do homem como imagem e que passou a ser utilizada, além de um registro documental de uma época, também como registro histórico das famílias, retratando diferentes fases da vida – nascimento, infância, juventude e também eventos que marcam esses diversos ritos de passagem - aniversários, formaturas, casamentos, mortes, hoje as redes sociais representam um passo à frente nesse processo de documentação e narrativas da vida pessoal. O avanço da tecnologia tornou possível o registro, quer em imagens ou na escrita, não apenas de cada fase marcante, mas também de cada minuto do nosso dia a dia.

A arte da periferia soube se beneficiar como ninguém desses novos meios, e é possível até afirmar que foi recuperação dos toca-discos, o surgimento dos primeiros sistemas de som, dos aparelhos de *sampler*, dos mixadores, que possibilitaram a criação da cultura *hip-hop*, sempre utilizando de forma criativa e improvisada, tanto para produção como para divulgação de suas formas artísticas.

Se para que a experiência estética se torne comunicação é necessário ir além, pois o conceito de comunicação como Acontecimento traz como pressuposto a transformação, ela precisa trazer algo de novo, tirar o indivíduo de sua situação passiva; transformá-lo de alguma forma. É possível dizer que as manifestações artísticas da cultura *hip-hop* buscam o Acontecimento comunicacional, porque todo o seu intento é a transformação da forma como o povo da periferia se vê e como o resto da sociedade o enxerga buscando realizar narrativas próprias sempre com o intuito do “Vamos falar disso”, da "dialética marginalidade", descrita por Rocha (2004) e não do “Deixa disso”, da “dialética da malandragem”, de Antônio Cândido. A “dialética da marginalidade” busca o confronto e não mais a conciliação pelo “jeitinho” do malandro, por isso mesmo é uma estética transgressiva, não autorizada, impositiva, de resistência pela autoafirmação, convertendo-se na maior disputa simbólica da sociedade brasileira na atualidade, segundo Rocha (2004, p. 3).

Assim, constata-se a importância de se produzir a própria informação sem a mediação dos meios hegemônicos, seja por intermédio da música (*funk, rap*), do audiovisual (oficinas de audiovisual da periferia) ou da literatura (saraus literários nas periferias), a fim de estabelecer outra maneira possível de veicular comunicação. Nesse caso, fala-se de uma comunicação contra hegemônica, como afirma Andréia Moassab

(2011), realizada também por meio dos coletivos[2] de comunicação da periferia como o "Você Repórter da Periferia", "TV Doc Capão", "Repórter da Quebrada e "Voz da Comunidade", que são produzidos, predominantemente, por jovens da periferia de São Paulo e Rio de Janeiro e que é algo só possível com o surgimento das redes sociais. No entanto, a capacidade de uma comunicação contra-hegemônica ou alternativa fazer frente aos meios hegemônicos continua limitada, mas, mesmo assim, consegue, vez ou outra, furar o véu e inserir pautas no cenário mediático.

Para a fundamentação teórica sobre a Estética foram consultados autores como Platão, Aristóteles, Baumgarten (1993), Kant (2012), Hegel (2009), Hume (2012), Nietzsche (2011), Heidegger (2010) e Adorno (2012). O conceito de estetização do mundo foi extraído de Lipovetsky e Serroy (2015). Especificamente sobre o conceito de experiência estética foram considerados autores como Bergson (1988), Merleau-Ponty (1999, 2007 e 2013), Whitehead e Dufrenne (2002). Sobre estética do audiovisual foram utilizados os conceitos de imagem dos autores Flusser (1985, 2008), Debray (1993), e Kamper (2004 e 2006). Para tratar da cultura *hip-hop* na periferia foram utilizados os autores: Assef (2003), Camargos (2015), Essinger (2005), Ganz (2008), Herschmann (2000), Hunter (2013), Leite (2013), Ludemir (2013), Medeiros (2009), Meirelles e Thayde (2013), Moriyama (2009), Moassab (2011), Silva (2011) e Szacher (2012). Além dessas fontes, também foi utilizado como material de pesquisa a própria produção da cultura *hip-hop*, especialmente letras de *rap*, e manifestações do *graffiti* na cidade de São Paulo.

Foi proposto, além disso, um debate sobre o caráter impositivo/transgressivo da arte de rua, que se realizou dia 24/07/2018, no Núcleo de Estudos Filosóficos da Comunicação – *FiloCom*, na ECA/USP, com a participação do coordenador do núcleo Prof. Dr. Ciro Marcondes Filho e os integrantes Aline Renner, Bruna Queiroga, Deodato Rafael Libanio de Paula, Elenildes Dantas, Mariane Roccelo e Vanessa Matos. Principais pontos de discussão foram o aspecto agressivo/transgressivo/invasivo da cultura *hip-hop*, a diferença entre se sentir agredido e se sentir incomodado por uma expressão cultural, o direito coletivo x liberdade individual. O debate teve como conclusão o entendimento de que a cultura *hip-hop* é uma expressão necessária de grupos historicamente sem voz e que muito do nosso incômodo estaria vindo da nossa noção de propriedade privada, pois,

[2] Coletivos de comunicação, de audiovisual ou de arte, entre outros, podem ser definidos como grupos de pessoas que se organizam para resolver problemas de interesse comum de forma dialógica e colaborativa em prol do desenvolvimento de toda a comunidade.

muitas vezes, o incômodo está mais associado à invasão ao nosso espaço do que à expressão cultural em si. Efeito também do enclausuramento da sociedade contemporânea em guetos, nos chocamos quando entramos em contato com algo muito diferente das nossas próprias referências.

A pesquisa é composta em duas partes e seis capítulos. A primeira parte procura fazer um retrospecto teórico sobre a Estética. Essa retomada se fez necessária para observar o que é o estético hoje, já que desde a industrialização, o mundo vem sofrendo um processo de estetização de todas as áreas da vida. Procura também observar a necessidade de alargamento do conceito de estética, especialmente pela incorporação das tecnologias e dos meios de comunicação eletrônicos no universo da arte ou das expressões estéticas, como a cultura *hip-hop*. A segunda parte trata propriamente de todas as manifestações da cultura *hip-hop* (*rap, funk, graffiti*, pichação, entre outros) e sua inserção na atmosfera mediática contemporânea.

Parte 1

Fundamentos da Estética

1. Estética o quê, estética para quê?

Arte bela, belas-artes
Mas o que é o belo, o que é a arte?
Quem decide o que é o gosto?
Se cada um tem um. Se cada gosto é de um.
Quem decide, quem legitima, se é arte ou não minha rima?
Quem decide se meu funk é cultura ou esculacho?
Quem decide se meu traço é abstrato ou é arte, é pichação, é vandalismo, é graffiti ou rabisco?
Me arrisco na madruga, escalo prédio, escalo ponte, e deixo minha marca aos montes e me chamam de vagabundo.
Minha arte não precisa de tela, minha tela é toda cidade.
E minhas verdades eu posto no Face. *Se gostar, dê um* like*!*

(Estética o quê, estética para quê, de MC Lelê)

Quando ouvimos a palavra estética nos vêm à mente dois entendimentos, um relacionado à estética corporal dos tratamentos de beleza e outro à estética das obras de arte, como sinônimo de belo. Portanto, ambos sinônimos de beleza ou, mais especificamente, de aparência (agradável) das coisas, sejam elas um objeto de arte ou um corpo humano.

O termo "estética" vem do grego *aisthesis* (αἴσθησις), equivalente ao verbo sentir e está ligado a tudo o que provém do contato com o mundo exterior ou mundo sensível, ou seja, todas as sensações que temos a partir desse contato e se refere tanto aos sentidos como às sensações físicas. Nós nos conectamos ao mundo sensível por meio de nossos sentidos e de nossas percepções, que, ao entrarem em contato com os objetos, provocam sensações de prazer ou desprazer, ou seja, sensações/percepções estéticas. Assim, *aisthesis* quer dizer percepção sensorial, conhecimento sensível por meio da percepção, experiência ou aspecto sensível da afetividade.

Porém, o conceito de Estética como disciplina filosófica apareceu apenas na era moderna, no século XVIII, mais precisamente com a publicação de "*Aesthetica",* do filósofo alemão Alexander Gottlleb Baumgarten, em 1750, que propôs a Estética como uma disciplina autônoma. Antes era a Filosofia da Arte que investigava a questão do Belo e de como nossa sensibilidade, nossa percepção sensível, se relacionava com a beleza e com a obra de arte.

Baumgarten (1993) define a Estética como a ciência do modo do conhecimento e da exposição sensível, da arte da beleza do pensar, da arte do análogo da razão. O objetivo

da teoria Estética de Baumgarten: “é a perfeição do conhecimento sensitivo como tal. Esta perfeição, todavia, é a beleza. A imperfeição do conhecimento sensitivo, contudo, é o disforme, e como tal deve ser evitada”, (BAUMGARTEN, 1993, p. 99).

Baumgarten (1993, p. 88) nega o relativismo do julgamento subjetivo ao dizer que nosso julgamento não é apenas sensível, mas também intelectual. Portanto, o julgar é tanto sensível quando intelectual, faz parte tanto da intuição sensível, como da intuição intelectual. O crítico, por exemplo, é o indivíduo que possui a faculdade de julgar, ou seja, ele tem conhecimento, portanto julga objetivamente segundo critérios tanto da intuição sensível quanto intelectual.

A diferença entre Estética e Filosofia da Arte é que a primeira entende a arte como uma criação livre do homem e estuda o juízo de gosto, o sentimento e a intuição do Belo independentemente da obra de arte, embora todos os filósofos da estética acreditem que é por meio da obra de arte que a experiência estética melhor se apresenta. Enquanto na segunda, o Belo, desde a Antiguidade, estaria relacionado a uma instância superior, uma entidade metafísica com algum tipo de substância divina, portanto, não existiria uma liberdade de criação e sim uma revelação de uma verdade superior por meio da arte.

Segundo Huisman (2012), os estudos sobre a Estética, ao longo da história, seguiram três principais focos: as regras da arte, as leis do Belo e o código do gosto, e podem ser divididos em três fases: a dogmática, que vai de Sócrates (470-399 a.C.) à publicação de “*Aesthetica”*; a fase crítica, que vai de Immanuel Kant (1724-1804) aos pós-kantianos; e a positiva, que vai do positivismo à arte contemporânea.

1.1 Estética para os gregos

A Filosofia da Arte na antiguidade grega estava baseada em pensadores como Platão (428-348 a.C.), Aristóteles (384-322 a.C.) e Horácio (65-8 a.C.). Nesse período, o dogmático (HUISMAN, 2012, p. 15), a noção do Belo estava ligada aos conceitos do bem e da verdade, resumidos na máxima grega: “Tudo que é belo é bom e verdadeiro”. Portanto, a estética para os gregos estava necessariamente ligada a uma ética, a uma moral. O ideal de beleza na Grécia Antiga era o de harmonia, simetria e proporção.

O pensamento sobre as artes em Platão estava relacionado às noções de essência (do mundo inteligível, imutável) e aparência (do mundo sensível, mutável, incerto). E para ele, as artes faziam parte do mundo da aparência, portanto, só poderiam ser ilusórias, simulacro da verdade que está na essência das coisas, no mundo inteligível. Nesse sentido,

como a arte imita as coisas do mundo, que são aparências, uma imitação imperfeita da essência das coisas do mundo inteligível, os objetos de arte, para o pensamento platônico, são apenas imitação da imitação, ou seja, duplo simulacro. Dessa forma, Platão condena ainda mais as artes típicas de imitação, como o teatro e a pintura, e enaltece as artes que reproduzem formas geométricas das abstrações matemáticas, como a carpintaria, por exemplo. Também admite a música harmônica e a dança.

Para Platão, na origem de toda a beleza deve haver uma primeira beleza que, por sua presença, tornam belas as coisas que designamos por belas, qualquer que seja o modo como se faz essa comunicação, ou seja, uma beleza absoluta. Assim, a beleza que se atribui às coisas e às obras de arte advém da Beleza Universal (do mundo inteligível), já que as coisas belas participam da transcendência da beleza essencial.

Dessa forma, para saber o que há de verdadeiramente belo nesta terra é necessário primeiro fazer o vazio mental e limpar o espírito de tudo o que ele contém de inexato ou erros prévios e tentar reencontrar a nossa ingenuidade primitiva, a fim de remover os obstáculos para o conhecimento verdadeiro. Para o idealismo platônico, a procura do belo é um desejo de eternidade, uma espécie de "ânsia de purificação", que traz ao homem amor e alegria. Sem ela, o homem ficaria infalivelmente condenado a arrastar-se no mundo da realidade sensível. A noção de belo absoluto em Platão se apoia no recordar-se da perfeição, já conhecida em outro plano.

> Qualquer que seja a distância que separa as belezas terrestres da Beleza verdadeira, aqueles que a viram brilhar com o esplendor incomparável no meio de todas as ideias do mundo supraterrestre, esses saberão reconhecê-la nas belezas deste mundo, que são a sua imitação longínqua e degradada. (Platão, Fedro, *apud* HUISMAN, 2012, p. 25)

Segundo Huisman (2012, p.19-20), o idealismo platônico define quatro fases para se atingir o Belo Absoluto: por meio da beleza corporal das formas sensíveis, da beleza moral do espírito, da beleza intelectual adquirida pela ciência e, finalmente, a beleza absoluta, o acesso ao ideal. Portanto, Platão entende a beleza primeiramente como estética e depois como moral, na busca da alma pelo bem, e por fim o espiritual ou intelectual das formas imutáveis.

Para Platão, o ideal de belo-em-si é transcendente ao eu e ao mundo, um arquétipo eterno, uma forma pura exterior à razão que a concebe, enquanto Aristóteles vê no belo apenas um tipo imanente ao espírito humano, cujo objeto não pode ser procurado fora de nós mesmos. Para ele, não há ideal extra-humano ou ultra-humano, tudo está em nós; o ideal está no homem. Diferentemente de Platão, ele redime o mundo sensível e os diversos

tipos de arte e aponta a relação entre ela e as atividades práticas, pois para ele, a essência das coisas encontra-se no mundo sensível e não no mundo ideal, como pensava seu mestre.

Em *A poética*, Aristóteles diz que um ser ou uma coisa composta por partes diversas não pode ter beleza se os seus componentes não estiverem dispostos numa certa ordem e se não tiverem, além disso, uma dimensão que não seja arbitrária, pois o belo consiste na ordem e na grandeza. Diferentemente de Platão, Aristóteles entendia a imitação como *poiésis* (criação), pois imitação da natureza pelo artista não seria cópia desta, mas criação.

De qualquer forma, como afirma Huisman (2012, p. 28), ritmo, harmonia, medida ou simetria, tudo, em última análise, conduz à ordem. Assim, para Huisman, face à crítica platônica essencialmente dinâmica, o pensamento de Aristóteles constrói categorias estáticas; uma lança-se sem método para o infinito do Belo, a outra se conserva ajuizadamente no domínio dos quadros formais e vazios.

Enquanto Horácio foi o primeiro pensador a entender a arte como uma convenção estabelecida por um grupo de pessoas e não como imitação da natureza e nem da realidade. Para ele, é belo aquilo que se convenciona em determinada época como belo; logo, a beleza não é imutável, ela se modifica com o tempo. Com isso, ele criou a ponte entre a Filosofia da Arte da Antiguidade e a noção moderna de Estética.

1.2 Kant e o gosto como um juízo sem conceitos

Na fase crítica, a Estética evoluiu no sentido do abandono de uma ontologia para uma psicologia (Huisman, 2012, p. 31). Do dogmatismo platônico essencialmente baseado na objetividade do belo-em-si, chega-se ao ceticismo desiludido e ao relativismo cartesiano por meio de questionamentos do que é o belo. E a resposta é cética: “ninguém nunca o saberá”. A pergunta passou de como entender o belo, em uma abordagem objetiva, para o como sentir o belo, em uma abordagem subjetiva. Assim, a mudança de uma concepção da estética objetiva para uma subjetiva une a noção de belo à de gosto, mais relacionada ao sentimento do que ao entendimento.

Beleza para Kant (2012, p. 47) é o que agrada imediatamente aos sentidos sem conceito, o belo como tudo aquilo que agrada universalmente sem conceito. O juízo de gosto é desinteressado. Eu posso gostar, mas o objeto só será belo se todos concordarem. É contraditório, pois ao mesmo tempo em que o gosto é subjetivo, Kant afirma que a

beleza precisa ser universal para ter validade, ou seja, todos precisam concordar que o objeto é belo. Na visão de Kant, a arte precisa ser encarada como jogo ou brincadeira e não como verdade, ou seja, essência e aparência caminham juntas.

Segundo Huisman (2012, p. 35), em Kant o gosto não é somente um juízo do sentimento; é, igualmente, um sentimento do juízo, o mesmo que um universal necessário afetivo. Pois Kant descobre na afetividade uma faculdade autônoma, sob o nome do sentimento de prazer ou desprazer. O gosto, para Kant, é a faculdade de julgar um objeto ou um modo de representação pela satisfação ou desprazer de forma totalmente desinteressada. Designa-se por belo o objeto dessa satisfação. É a beleza representada sem conceito como objeto de uma satisfação necessária e que possui um sentimento de prazer, sem um juízo, só faltando saber qual precede o outro. Portanto, beleza é a forma da finalidade de um objeto enquanto percebida sem representação de fim. A necessidade do contentamento universal concebida num juízo de gosto é uma necessidade subjetiva, na suposição de um senso comum. Assim, é belo aquilo que é reconhecido sem conceito como objeto de uma satisfação necessária. Kant procura fazer uma distinção entre o belo e o sublime, sendo este último, por definição, aquilo que atinge apenas as ideias de razão. O sublime é o absolutamente grande porque ultrapassa todo o padrão de medida dos sentidos e é relacionado muitas vezes aos elementos da natureza.

Kant (2012, p. 89) compreende o sublime como um prazer negativo, pois o sentimento do sublime para ele é um prazer que surge indiretamente, pela inibição momentânea das forças vitais, ao mesmo tempo em que ocorre uma forte efusão imediata das mesmas, pois “o objeto é admitido como sublime com um prazer que só é possível mediante um desprazer” (KANT, 2012, p. 108).

A experiência estética é desinteressada, não porque seja indiferente ou passiva, pois na contemplação do objeto não há qualquer finalidade fora de si própria. Por isso, para Kant, a experiência estética é de pura contemplação, livre de qualquer forma interessada de relação com os objetos, da consideração de vantagens ou desvantagens, da subordinação a desejos sensoriais ou conceitos morais, políticos ou religiosos. O sublime coincide com o belo tanto no prazer desinteressado como na necessidade de ser aceito universalmente.

Huisman (2012, p.39) afirma que a teoria da harmonia subjetiva explica todas as ideias estéticas de Kant. Além de o sentimento ser o acompanhamento dessa harmonia, o juízo reflexivo apenas se explica pela mesma relação. Só essa harmonia pode constituir uma nota de finalidade não intencional, cuja realização gera o sentimento do belo, porque

ela é independente: ela não é só conceito empírico da representação, mas também de qualquer contingência individual. O sentimento do belo passa a existir *a priori* e fundamenta, como tal, a validade universal e necessária dos juízos estéticos.

Para Kant, não existiria então o belo absoluto, só o gosto subjetivo da experiência estética de cada um. Eu posso dizer que uma coisa me agrada; mas se disser que uma coisa é bela, os outros precisam concordar comigo.

> Para distinguirmos se algo é belo ou não, referimos a representação, não pelo entendimento ao objeto em vista do conhecimento, mas pela faculdade da imaginação (talvez ligada ao entendimento) ao sujeito e ao sentimento de prazer ou desprazer. O juízo do gosto não é, pois, nenhum juízo de conhecimento, por conseguinte não é lógico, e sim estético, pelo qual se entende aquilo cujo fundamento de determinação não pode ser senão subjetivo. Toda referência das representações, mesmo a das sensações, pode, porém, ser objetiva (e ela significa, então, o real de uma representação empírica); somente não pode sê-lo a referência ao sentimento de prazer e desprazer, pelo qual não é designado absolutamente nada no objeto, mas no qual o sujeito sente-se a si próprio do modo como ele é afetado pela sensação. (KANT, 2012, p. 37-38)

Esta necessidade de recorrer à categoria do universal para definir o conceito de belo será o que Martin Heidegger apontará mais tarde como o recurso metafísico em Kant. Mikel Dufrenne acredita que dizer que um objeto é belo é um juízo de valor, mas questiona até que ponto o belo é desprovido de objetividade, apenas por ser sem conceito, como determina Kant, pois há o fato de um belo mesmo que seria somente para nós. “Entre o diverso da intuição e a unidade do conceito, é possível o acordo requerido pelo conhecimento: o mundo é pensado porque é pensável. Isso no-lo prova a experiência do belo.” (DUFRENNE, 2002, p. 42).

Kant publicou *Crítica da faculdade do juízo,* em 1790 e não se tem notícia se teve ou não contato com a obra de David Hume (1711-1776), que, no ensaio *Do padrão do gosto,* publicado em 1757, já procurava entender como se poderia formular um padrão geral do gosto para julgar uma obra de arte, uma vez que os sentimentos diferentes despertados pelo mesmo objeto são todos cerretos, pois nenhum sentimento representa o que realmente está no objeto, mas sim no sujeito.

Hume acredita que o sentimento se limite a assimilar a conformidade ou relação entre o objeto e os órgãos ou faculdades do espírito, pois, se essa conformidade realmente não existisse, o sentimento jamais teria sido despertado. E acrescenta: “A beleza não é uma qualidade das próprias coisas; ela existe apenas no espírito que as contempla, e cada

espírito percebe uma beleza diferente" (HUME, 2012, p. 95). Logo, seguindo esse raciocínio de Hume, o sentimento de repulsa ou de horror provocado por alguns tipos de arte também é um sentimento estético. Assim, mantém-se a dificuldade em se criar um padrão de gosto para julgar os objetos de arte.

Para Hume, é o tempo que confere autenticidade à obra de arte; se ela sobreviver ao tempo é porque ela é especial, pois, para determinar a influência de uma obra de arte não será a partir da atuação de cada beleza em particular formulada por quem a contempla, mas a partir da admiração duradoura despertada por aquelas obras que sobrevivem a todos os caprichos da moda e a todos os equívocos da ignorância e da inveja. E acrescenta:

> A autoridade e o preconceito podem dar prestígio temporário a um mau poeta ou orador; mas a sua reputação nunca será duradoura nem geral. Quando as suas obras forem examinadas pela posteridade ou por estrangeiros, seu encanto será dissipado, e suas deficiências aparecerão com suas cores verdadeiras. Ao contrário, no caso de um verdadeiro gênio, quanto mais tempo durarem as suas obras, maior será o seu reconhecimento, e mais sincera a admiração que ele desperta. (HUME, 2012, p. 98)

Ao mesmo tempo em que Hume diz que todos os sentimentos do belo são válidos, ele afirma que nem todo mundo é dotado da delicadeza de imaginação necessária para sentir as emoções mais sutis e experimentar o sentimento de beleza. "Todos pretendemos ser dotados dessa delicadeza, todos falam dela, procurando torná-la o padrão de todos os gostos e sentimentos" (HUME, 2012, p. 99).

Ele também considera importante que haja princípios gerais para julgar uma boa arte ou uma boa literatura, o que não impede que gostos diferentes ocorram. Pois princípios gerais para julgar a arte evitariam que maus críticos pudessem impor para sempre seus gostos pessoais.

Para o autor, outro problema para se definir um padrão de gosto seria o preconceito que embotaria o raciocínio intelectual. Hume (*idem*, p. 108) acredita que os princípios gerais do gosto na natureza humana são uniformes e, quando isso não ocorre, é devido a alguma deformidade, perversão das faculdades provocada pelo preconceito, falta de prática ou falta de delicadeza. Assim, somente o bom senso, aprimorado pela prática e sensibilidade, criaria o verdadeiro padrão de gosto e de beleza.

1.3 Os pós-kantianos: a forma acima do conteúdo

Contudo, os pós-kantianos, como Friedrich Schiller (1759-1805), acreditavam que a arte deveria triunfar sobre a matéria, ou seja, a forma deveria triunfar sobre o conteúdo,

pela utilização livre das forças que encerra e deve afirmar seu domínio sobre uma matéria imponente, invasora, sedutora por si própria. Schiller parte do princípio de que a arte é uma atividade lúdica, um jogo, e que a esfera estética é o ponto de conciliação entre espírito e natureza, matéria e forma, pois o belo é vida, é o corpo vivo.

> Em uma obra de arte verdadeiramente bela o conteúdo nada deve fazer, mas a forma, tudo; pois somente através da forma alcança-se efeito sobre o todo do ser humano, mas através do conteúdo, ao contrário, apenas sobre formas individuais. O conteúdo, por sublime e abrangente que seja, tem efeito, portanto, sempre limitando o espírito, e somente da forma é de se esperar a verdadeira liberdade estética. (SCHILLER, 2012, p. 155)

Schiller também amplia o conceito de Estética em Baumgarten e Kant ao incluir no debate a educação e a formação intelectual e política do homem. Foi o primeiro a pensar numa estetização da ética ao contrário de uma moralização / eticização da estética, por acreditar na capacidade das formas e expressões estéticas são mais eficazes para formação ética do homem, porque teria o poder de mexer com nossos valores.

O filósofo Georg W. Friedrich Hegel (1770-1831) foi além declarando a morte da arte. Para ele, o pensamento e a reflexão ultrapassariam a capacidade da arte de nos levar ao conhecimento do Absoluto, o lugar elevado que damos à arte, nem pela forma e nem pelo conteúdo nos faria trazer à consciência do espírito seus verdadeiros instintos; ela teria perdido o que tinha de autenticamente verdadeiro, pois não refletiria mais o Absoluto:

> Em todos os aspectos referentes ao seu supremo destino, a arte é para nós coisa do passado. Como sê-lo, perdeu tudo quando tinha de autenticamente verdadeiro e vivo, sua realidade e necessidade de outrora, e encontra-se agora relegada na nossa representação. O que, hoje, uma obra de arte em nós suscita é, além do direto aprazimento, um juízo sobre o seu conteúdo e sobre os meios de expressão e ainda sobre o grau de adequação da expressão ao conteúdo. (HEGEL, 2009, p. 25-26)

Para Hegel (2009, p. 32), a arte cultiva o humano no homem, eleva o espírito, desperta os sentimentos adormecidos. Dessa forma, ele atribui uma função social para arte, um propósito elevado, o mesmo que os iluministas davam ao saber: tirar os homens das trevas do misticismo para luz da razão, do conhecimento.

Como um filósofo idealista, ele percebe a arte como expressão do espírito humano, enquanto que para os formalistas, arte deveria ser a imitação da natureza. Também por ser idealista, Hegel é antropocêntrico, acha que a natureza não pode exprimir

o divino, só o espírito humano por meio da obra de arte o consegue. A finalidade da arte para ele é despertar o sentimento do belo, que coincide com o de Kant, belo como aquilo que nos agrada de imediato, sem conceito.

Paralelamente, Arthur Schopenhauer (1788-1860) introduz a noção de contemplação. Dizer que uma coisa é bela é dizer que ela é o objeto de nossa contemplação estética. Assim, aquele que contempla, torna-se um sujeito cognoscitivo puro, libertado da vontade, da dor ou do tempo, devido ao que Benedetto Croce (2008) denomina de "catarse estética".

> Por meio de todas essas considerações espero ter tornado claro de que espécie e envergadura é a participação que possui a condição subjetiva da satisfação estética, ou seja, a libertação do conhecer a serviço da vontade, o esquecimento de si-mesmo como indivíduo e a elevação da consciência ao puro sujeito do conhecer, atemporal e destituído de vontade, independente de todas as relações. Ora, junto com esse lado subjetivo da contemplação estética sempre entra em cena simultaneamente, como correlato necessário, o seu lado objetivo, a apreensão intuitiva da ideia platônica. (SCHOPENHAUER, 2012, p. 210)

Na sua fase positiva, os estudiosos da Estética pretendem utilizar métodos tão rigorosos quanto os das ciências em geral. A obra de arte seria apreendida por critérios precisos de elucidação e uma linguagem discursiva, não intuitiva, poderia preencher a distância entre o produtor artístico, sua obra e o estado de civilização no qual surge. Dessa forma, seria possível chegar a esclarecer o mundo das formas e sua gênese e a arte se tornaria tão formalizável quanto os diversos saberes de sua época.

Segundo Huisman (2012, p.97), a Estética atual, embora mais libertária, ainda é marcada pelo desenvolvimento das ciências humanas, das disciplinas lógico-formais e continua preocupada em amplificar o trabalho crítico de Kant por meio da extirpação do espírito metafísico. Porém, já não é a teoria que pensa a arte, mas a arte que engloba a teoria como ficção. Assim, toda arte poderá produzir sua linguagem, suas próprias convenções, reivindicar sua total autonomia e abrir, até o infinito, o campo dos possíveis e do desejo. A estética dará também a si própria os meios de não andar mais à procura de uma essência do belo e da arte, mas antes de um novo incitamento à criação.

A arte, para ele, só pode provocar o júbilo, o êxtase, a alegria; se ela provocar tristeza ou melancolia, não é arte, mas são sensações, deixando de ser uma experiência estética. A alegria, o êxtase provocado pela experiência estética é a vitória sobre o tempo, por meio da eternização do instante. Para Huisman (2012, p. 112), não apenas os clássicos consideram que só o belo é verdadeiro, que só o autêntico é aprazível, mas também os

românticos, os realistas, os naturalistas e até mesmo os contemporâneos pensam assim. Nesse ponto, a experiência estética para a arte se distancia do conceito de comunicação como Acontecimento, que considera não apenas os momentos prazerosos, de júbilo, como passíveis de ocorrer comunicação, mas qualquer experiência que cause estranhamento, capaz de tirar o indivíduo de sua indiferença, independentemente se de forma prazerosa ou desconcertante, como veremos no capítulo 3.

2. Estética em Nietstzche, Heidegger, Deleuze e Guattari e Benjamin

Neste capítulo observaremos as contribuições que Nietzsche, Heidegger, Deleuze e Guattari e Benjamin deram ao estudo da estética, procurando observar em quais pontos eles se aproximam e em quais se distanciam.

2.1 Nietzsche e a origem da tragédia

Friedrich Nietzsche (1844-1900) deixa claro já no início de *O nascimento da tragédia* (2011) que "a existência do mundo só pode se justificar como fenômeno estético" (NIETZSCHE, 2011, p. 18). Dessa forma, ele critica o conceito de arte como ilusão, aparência, "reino da mentira" (p. 19), segundo ele, conceitos formados devido à influência da doutrina cristã. Nietzsche (p. 60) nega que qualquer arte necessite imitar a realidade e cita o exemplo da tragédia grega que criou o coro, que ele denomina de "um estrado de um estado natural imaginário povoado de seres naturais imaginários" e que, justamente por isso, a tragédia grega pode fugir "da servil imitação da realidade".

O filósofo cria as categorias de apolíneo e dionisíaco para explicar o desenvolvimento da arte, especialmente da tragédia grega. Para ele, o mundo grego estava dividido entre a arte plástica apolínea e a arte não plástica da música dionisíaca.

> Estes dois instintos tão diferentes caminham lado a lado, na maioria das vezes em guerra aberta, e incitando-se mutuamente para novas criações, sempre mais robustas, para perpetuar nela o conflito desse antagonismo que seu designativo "arte", comum a ambos, somente encobre; até que, finalmente, por um milagre metafísico da "vontade" helênica, aparecem acoplados, e nesse acoplamento, geram então a obra ao mesmo tempo dionisíaca e apolínea da tragédia ática. (NIETZSCHE, 2011, p. 27-28)

Para Nietzsche, só a música pode nos livrar da moral tacanha apolínea e nos conectar à essência dionisíaca. Apolo, como deus de todas as faculdades criadoras de formas, é ao mesmo tempo o deus adivinho, divindade da luz que reina também sobre a bela aparência do mundo interior da imaginação: " (...) seu olhar deve ser 'solar'; mesmo quando exprime preocupação ou ira, o reflexo sagrado da visão de beleza nele não deve desaparecer" (NIETZSCHE, 2011, p. 30).

Enquanto isso Dionísio, por meio da analogia da embriaguez, representa a essência íntima do homem, reflete a natureza, alegria que faz o homem esquecer-se de si. "O homem não é mais artista, tornou-se obra de arte: a potência estética da natureza

inteira, para a máxima satisfação do Um primordial, se revela aqui sob o estremecimento da embriaguez" (NIETZSCHE, 2011, p. 32)

Na tragédia grega, Nietzsche vê a união da bela aparência do mundo dos sonhos de Apolo, presente nas artes plásticas e em parte na poesia, com o mundo da embriaguez de Dionísio: "(...) na tragédia grega - a um tempo o artista da embriaguez e o artista do sonho". (NIETZSCHE, 2011, p. 33), pois sua identificação é revelada numa alegoria do imaginário onírico.

Para o filósofo, essa junção se deu por meio da música, que deixou de ser apenas apolínea de acordes perfeitos para ser dionisíaca do estremecimento do som, como toda música deve ser: violência estremecedora do som, torrente unitária da melodia e mundo incomparável da harmonia. "No ditirambo dionisíaco, o homem é impelido à exaltação mais sublime de todas as suas faculdades simbólicas; sente e quer exprimir o que jamais experimentou até então: a abolição do véu de Maia, a unidade absoluta como gênio tutelar da espécie, da própria natureza" (NIETZSCHE, 2011, p. 35-36).

O mundo apolíneo das formas perfeitas e comedidas nega o mundo da embriaguez dos exageros dionisíaco, que lhe pareceria titânico e bárbaro. Porém, Apolo não poderia viver sem Dionísio. Na visão do Nietzsche, o homem dionisíaco é paralisado por conhecer a verdade, para ele, para ser um homem de ação é necessário manter a ilusão:

> O conhecimento mata a ação, à ação pertence a miragem da ilusão - este é o ensinamento de Hamlet; não é essa sabedoria banal própria de João, o sonhador, que, em virtude de excesso de reflexão e como por um excesso de possibilidades, não consegue mais agir; não é a reflexão, não! - é o verdadeiro conhecimento, a visão da verdade, que aniquila todo ímpeto, todo motivo para agir, em Hamlet bem como no homem dionisíaco. (NIETZSCHE, 2011, p. 61)

O fenômeno estético para Nietzsche (2011, p. 66) é simples, pois para ele o poeta é aquele que possui a capacidade de ver continuamente um jogo vivo e de viver sempre cercado de multidões de espírito, enquanto o dramaturgo é aquele que deseja se transformar e se expressar por meio de outros corpos e outras almas.

Nietzsche percebe a individuação como a causa primeira do mal, portanto, o fim da individuação seria o início da salvação do homem e a arte seria a esperança alegre da libertação do homem do jugo da individuação e o restabelecimento de uma unidade. Para ele, mesmo o eu lírico não trata do eu do artista, mas de um eu verdadeiro, existente no fundo de todas as coisas e, dessa forma, a junção do subjetivo com o objetivo ou, dito de outra forma, junção do particular com o universal. Assim como a metáfora para o verdadeiro poeta não é apenas uma figura de retórica e sim a imagem que substitui o

conceito diante de seus olhos, o verdadeiro poeta percebe o mundo por imagens metafóricas, assim como o filósofo o percebe por meio de conceitos.

> A metáfora não é, para o verdadeiro poeta, uma figura de retórica, mas uma imagem substituída que plana realmente diante de seus olhos em lugar de um conceito. O caráter não é para ele algo composto de traços isolados e acumulados, mas uma pessoa viva, que se impõe a seu olhar e que não se distingue da visão análoga do pintor senão pela persistência da vida e da ação. (NIETZSCHE, 2011, p. 65)

Para Nietzsche, a tragédia grega deve ser compreendida como uma representação simbólica da sabedoria dionisíaca por meio de procedimentos artísticos apolíneos, que conduzem o mundo dos fenômenos até os limites, onde este se nega a si mesmo e quer voltar a se refugiar no seio da verdadeira e única realidade, ou seja, a tragédia grega como o coro dionisíaco, que sempre se descarrega num mundo apolíneo de imagens, busca. "(...) no apogeu do poder dessa arte e, nessa aliança fraterna de Apolo e Dionísio, a realização suprema dos fins artísticos tanto apolíneos como dionisíacos" (NIETZSCHE, 2011, p. 165). Portanto, o apolíneo e o dionisíaco para Nietzsche é a união entre o mundo da aparência e da essência, presente na obra de arte, especialmente na tragédia grega.

2.2 Heidegger e a natureza coisal da obra de arte

Martin Heidegger (1889-1976), em *A origem da obra de arte*, afirma que a origem da obra de arte é o artista e a origem do artista é a própria arte. Porém, para responder qual o originário metafísico da arte, o autor chama a atenção para a natureza “de coisa” ou “coisal”, presente em toda obra de arte como qualquer outro objeto. Assim, ela seria um objeto como outro em sua natureza “coisal”. O que a torna especial seria a forma como ela se apresenta a quem a vivencia como arte.

Heidegger argumenta que o caráter de coisa da obra de arte é evidente, mas questiona o que seria esse “evidente”. Ele responde que, além do caráter “coisal” presente na obra de arte, há um algo a mais que a constitui e este algo a mais é o “artístico” que, por muito tempo, foi entendido como alegórico ou simbólico; que este “a mais” seria o desvelamento da verdade. “A obra dá a conhecer abertamente um outro, manifesta um outro: ela é alegoria. Junto com a coisa produzida é com-posto ainda outro algo na obra de arte. Pôr junto, como diz-se em grego *symballein*. A obra é símbolo” (HEIDEGGER, 2010, p. 43).

Heidegger afirma ainda que desde sempre as coisas afetam nosso corpo naquilo que o sentido da vista, da audição e do tato nos trazem enquanto sensações da cor, do som, do áspero, do duro, pois a coisa é o sensível (αίσϑτόν – *aistheton*), o perceptível nos sentidos da sensibilidade por meio das sensações.

> As próprias coisas estão muito mais próximas de nós do que as sensações. Escutamos em casa a porta bater e nunca ouvimos sensações acústicas ou meros ruídos. Para se ouvir um puro ruído temos que afastar das coisas o escutar, distanciar delas nosso ouvido, ou seja, escutar abstratamente. (HEIDEGGER, 2010, p. 59-61)

Essa afirmação de Heidegger suscita alguns questionamentos, pois seria o mesmo que dizer que o entendimento vem antes das sensações, contrariando um dos princípios básicos da fenomenologia, que aposta primeiramente nas sensações e só depois o entendimento. Dessa forma, no início ouvimos sim apenas sensações acústicas e puro ruído, só depois identificamos como porta batendo. Pode ser que a coisa seja o perceptível nos sentidos desde a origem, mas, no início mesmo, estão as sensações, porque ouvimos a porta bater primeiro como ruído, antes de saber que é a porta; só depois sabemos que aquele ruído característico é de uma porta batendo; antes sequer de sabermos que ruído é ruído, apenas o sentimos. A criança aprende o que é macio ao tocar seu cobertor e futuramente vai associá-lo ao macio; as coisas realmente estão juntas na origem das sensações, mas o entendimento delas não. Ao contrário, no início ouvíamos puro ruído; com a linguagem é que o ruído virou porta batendo e o cobertor, representação de macio. Depois de inserido no mundo da linguagem é que para se ouvir puro ruído e não mais porta batendo é que temos que nos afastar das coisas, escutar abstratamente como quando antes de sabermos que o barulho era a porta batendo. Talvez o artista seja justamente este sujeito capaz de transitar mais facilmente entre o mundo das sensações da pré-linguagem e o do entendimento pré-moldado do cotidiano.

No entendimento de Heidegger (2010), a coisa é uma matéria formada da síntese entre a matéria (*hylé* – ύλη) e a forma (*morphé* – μορφή). Pois é assim que interpretamos o aspecto (*eidos* – είδος) imediato da coisa. Segundo ele, esse conceito de coisa como matéria formada foi amplamente utilizado na estética. “O caráter de coisa na obra é evidentemente a matéria, da qual ela é constituída. A matéria é a base e o campo para a modelagem artística” (HEIDEGGER, 2010, p. 63). Porém, Heidegger desconfia do conceito de obra que representa a coisa como matéria formada, pois toda matéria e todas as coisas na natureza têm forma; o bloco de granito, por exemplo, antes de tornar-se estátua, possuía sua forma própria. Para Heidegger, a forma do granito é “a distribuição

e a ordenação espacialmente localizadas das partes da matéria de onde resulta um contorno espacial de um bloco de granito" (*idem*, p. 65). Contudo, uma matéria disposta numa forma de uma jarra, de um machado ou de um sapato não é somente o resultado de uma distribuição da matéria, pois aqui a forma determina até o tipo e a escolha da matéria, como o impermeável para a jarra, o duro o suficiente para o machado e o sólido e ao mesmo tempo flexível para os sapatos. Pois, a serventia é que determina a matéria e a forma do utensílio; assim, pode-se afirmar que matéria e forma não são as determinações originárias da coisidade da própria coisa.

Porém, é possível pensar em exemplificações de como um utensílio pode ganhar um valor estético, por exemplo, uma cerâmica antiga, que originalmente tinha um valor apenas pela serventia, passa a ter um valor histórico e arqueológico, e ser admirada esteticamente. Assim como também é possível uma apreciação estética de um bloco de granito por si, antes de tornar-se estátua.

O filósofo entende que o utensílio, por sua utilidade, repousa como mera coisa, mas não possui como o granito origem própria. As caraterísticas do utensílio são, portanto, serventia e elaboração. Dessa forma, o utensílio mostra um parentesco com a obra de arte, por ser produto do trabalho humano.

> No geral, as coisas de uso, à nossa volta, são as mais próximas e propriamente coisas. Deste modo, o utensílio é, em parte, coisa, porque determinado pela sua natureza da coisa, e, contudo, mais ainda; ao mesmo tempo é, em parte, obra de arte e, contudo, menos, porque sem a autossuficiência da obra de arte. (HEIDEGGER, 2010, p. 67)

Heidegger duvida também das três maneiras mostradas de determinação da coisidade, que concebem a coisa como portadora de características como a unidade de uma multiplicidade de sensações ou como matéria formada, ou enformada, moldada.

> A antecipação impede a reflexão sobre o ser de cada sendo *[ente]*[3] singular. Deste modo sucede que os conceitos de coisa dominantes nos obstruem o caminho não somente para o caráter de coisa da coisa, mas também para o caráter de utensílio do utensílio e, mais ainda, para o caráter de obra da obra. (HEIDEGGER, 2010, p. 73)

[3] Na tradução portuguesa de *Origem da obra de arte*, utiliza-se os termos "ser" e "sendo", diferente das traduções brasileiras, que optaram por "ser" e "ente". Embora estejamos utilizando a tradução de Portugal, para tornar o texto mais compreensível, optamos por trocar o termo "sendo" por "*ente"*, sempre em itálico, para marcar a diferença. Nas citações, colocaremos a palavra "ente" entre colchetes ao lado da palavra "sendo".

A solução apontada por Heidegger seria o distanciamento, deixando a coisa repousar em seu ser-coisa. Nesse sentido, qual seria então a diferença entre um par de sapatos comuns, uma camponesa usando sapatos e o quadro de Van Gogh de um par de sapatos de camponesa? Para Heidegger, a obra de arte deu a conhecer o que o utensílio sapato é de verdade. "Os gregos nomearam *aletheia* (ἀλήυεια) o desvelamento do sendo *[ente]*. Nós dizemos verdade e pensamos muito pouco em relação a esta palavra" (HEIDEGGER, 2010, p. 87).

Ele diz que na obra de arte, a verdade do *ente* se põe em obra, portanto, fazer uma obra é trazer para o aparecer. Mas a estética sempre entendeu a obra de arte como belo e beleza e não como verdade, porque verdade sempre pertenceu à lógica. Ele, porém, rebate que as belas-artes seriam arte não porque são belas, e sim porque produzem o belo, ou seja, produzem o sentimento do belo. Portanto, ele define a arte como o "pôr-se em obra da verdade" e, dessa forma, supera a suposição de que a arte é a imitação do real.

Assim, para o autor, a obra nem representa a cópia da realidade, nem a essência geral das coisas. A obra revela a verdade do *ente*. "Na obra de arte a verdade do sendo *[ente]* se pôs em obra" (HEIDEGGER, 2010, p. 95). Portanto, Heidegger não nega o caráter coisal da obra de arte, apenas acha que deve ser pensado a partir do caráter da obra e se pergunta em que consiste o ser-obra da obra e responde: "A obra como obra instala-se no mundo. A obra mantém aberto o aberto do mundo" (HEIDEGGER, 2010, p. 111).

O ser da obra também é elaboração. No utensílio, o material desaparece na elaboração, mas na obra de arte ele permanece.

> O material é tanto melhor e mais apropriado quanto mais desaparece, sem resistência, no ser-utensílio do utensílio. A obra-templo, ao contrário, no que ela instala o mundo, não deixa a matéria desaparecer, mas, sim, aparecer em primeiro plano e, na verdade, no aberto do mundo da obra: o rochedo chega ao suportar e ao repousar. E somente assim se torna rochedo; os metais chegam ao faiscar e ao brilhar; as cores ao reluzir, o som ao soar, a palavra ao dizer. (HEIDEGGER, 2010, p. 113)

O filósofo critica a tentativa de explicações racionalistas para a arte, pois a obra de arte só quer se mostrar como um todo, se a decompusermos ela desaparecerá. E completa: "A cor brilha e só quer brilhar. Quando nós a decompomos em frequências vibratórias através de medidas racionais, ela se vai. Ela apenas se mostra quando permanece desvelada e sem esclarecimento" (HEIDEGGER, 2010, p. 117).

Um questionamento possível quando Heidegger afirma que a obra é instalação e depois elaboração, num juízo ligeiro, é pensar que talvez a ordem esteja invertida. Pois,

aparentemente, a ordem mais plausível seria a de que a obra de arte, por ter caráter coisal na sua materialidade, materialmente é uma coisa, embora não seja um objeto qualquer; ela é elaborada, matéria enformada a partir de uma ideia, e só depois é instalada no mundo. Seguindo esse raciocínio, pode-se até conceber que sua instalação no mundo venha junto com sua elaboração, mas não parece possível que a instalação venha antes da elaboração. A não ser que haja um equívoco na compreensão do que o autor quis dizer por instalar-se e elaborar-se da obra de arte.

Heidegger apresenta as categorias de terra e mundo, na tentativa de esclarecer como a obra de arte se instala e se elabora, sendo que terra seria o conteúdo material do mundo e mundo seria a elaboração da terra pelas pessoas. Para o autor, o instalar-se no mundo e o elaborar a terra são dois traços essenciais do ser-obra da obra. Porém, terra e mundo se copertencem à unidade do ser-obra. E na disputa entre terra e mundo, a terra para elevar-se não pode passar sem o aberto do mundo, para, ela própria, como terra, aparecer na livre influência do seu fechar-se em si. O mundo, por seu turno, não pode desfazer-se da terra. Quando a obra instala um mundo e elabora a terra, ela será instalação dessa disputa. Somente após um esforço de compreensão é possível conceber que, de fato, seguindo as categorias de terra e mundo, a obra de arte primeiramente se instala no mundo (imaterial) e depois elabora a terra (material). Também fica claro que, para Heidegger, tanto o caráter material como o imaterial da obra de arte são igualmente importantes e interdependentes. Um não pode passar sem o outro, ou seja, toda forma de expressão necessita de algum suporte material para se expressar.

No entanto, ele diz que, se a obra de arte é o desvelamento da verdade, deve-se então procurar pela essência da verdade, sendo que, para ele, verdade significa essência do verdadeiro. Portanto, verdade como adequação do conhecimento à coisa. "A essência verdadeira de uma coisa se determina a partir do seu ser verdadeiro, a partir da verdade do respectivo sendo [*ente*]. Contudo, nós procuramos agora não a verdade da essência, mas a essência da verdade. Mostra-se aqui um curioso entrelaçamento" (HEIDEGGER, 2010, p. 125).

Para além do *ente*, na sua totalidade, há um lugar aberto, uma clareira que é pensada a partir do *ente*, que é mais *ente* que o *ente*. Talvez o que Heidegger quis dizer é que o ser ou o *ente* necessita de uma abertura para o mundo para se realizar como ser/*ente*, e precisa estar dentro e fora da clareira para (do Nada ou Vazio) se realizar como *ente*. E a clareira na qual o *ente* se desvela é também velamento. O velar vela e dissimula a si mesmo. Heidegger diz que a clareira é o lugar do jogo do *ente*, mas lá ele vela e desvela.

Pois, o desvelamento não é apenas um estado do *ente* e sim um acontecimento. Assim, o desvelamento (verdade) não é nem uma propriedade das coisas, no sentido do *ente*, nem uma propriedade das proposições. "À essência da verdade como desvelamento pertence este denegar no modo do duplo velar. A verdade é em essência não verdade" (HEIDEGGER, 2010, p. 137).

Assim, explica Heidegger que a verdade é dialeticamente o seu contrário e pergunta: como acontece a verdade? Ele responde que um dos modos de acontecer a verdade é por meio do ser-obra da obra de arte. "A essência da verdade é, em si mesma, a disputa originária, na qual é conquistado aquele meio aberto, dentro do qual o sendo [*ente*] vem se situar e do qual o sendo [*ente*] se retira para si mesmo" (HEIDEGGER, 2010, p. 139).

Ele afirma que, instalando um mundo (imaterial) e elaborando a terra (material), a obra é o embate daquela disputa na qual se conquista o desvelamento do *ente* no todo, isto é, a verdade. Na obra está a verdade em obra, portanto, não apenas o algo verdadeiro. O aparecer brilhante, disposto na obra, é o belo. A beleza é um modo como a verdade vigora enquanto desvelamento.

> No quadro de Van Gogh acontece a verdade. Isso não significa que aqui algo existente tenha sido reproduzido corretamente, mas, sim, no processo de manifestação do ser-utensílio do utensílio-sapatos, o sendo [*ente*] no todo, Mundo e Terra no seu jogo de oposições, chega ao desvelamento. (HEIDEGGER, 2010, p. 141)

Dessa forma, sabemos que a obra de arte, de certa forma, é apenas uma "matéria formada", uma matéria que ganhou forma de quadro, de escultura, mas aí vem a pergunta: o que a torna diferente dos demais objetos do dia a dia? Então Heidegger passa a questionar a diferença entre criar e fabricar, entre ser-criado e ser-fabricado. "Qual é a essência mais íntima da própria obra, a partir da qual somente se deixa medir até que ponto o ser-criado lhe pertence e até que medida este determina o ser-obra da obra?" (HEIDEGGER, 2010, p. 143).

Ele diz que o acontecer da verdade pertence à essência do criar a partir da sua referência à essência da verdade, como desvelamento do *ente*. Assim, o originário da obra de arte e do artista é a arte, pois o caráter de obra da obra consiste em seu ser-criado através do artista. Portanto, o ser-criado da obra só se deixa apreender a partir do processo do criar. Porém, ele pergunta: no que se diferencia o produzir como criar do produzir ao modo da fabricação? Já que o fazer manual nada difere do artístico, que também é artesanal.

Heidegger lembra que, desde os gregos, não havia distinção entre produção artesanal e artística, pois os mesmos utilizavam o termo *techné* (τέχνη) para o fazer artesanal e para a arte e também nomeavam artesão e artista como *technités* (τέχνίτης). Ele ressalta que existem equívocos no uso do termo *techné*, pois não significaria nem obra manual e nem obra de arte, muito menos a técnica no sentido moderno e nem mesmo um modo de desempenho prático, mas sim um modo de saber. Portanto, para Heidegger, *techné* não significa atividade de um saber, logo, artista não é *technités* pelo fato de ser também um artesão, mas pelo fato de elaborar, tanto utensílios como obra de arte, acontecer no "pro-duzir", que deixa vir para adiante o *ente*, para sua presença a partir do seu aspecto. Porém, para o autor, existe diferença entre o pro-duzir como criar, da obra de arte, e o pro-duzir ao modo de fabricação, do utensílio:

> Daí surge a aparência de que a criação da obra seja também uma atividade artesanal. Esta ela não é jamais. Porém, permanece sempre um usar a Terra no estabelecer da verdade na figura. Ao contrário, a fabricação do utensílio nunca é imediatamente a realização efetiva do conhecer da verdade. O ser-pronto de um utensílio significa que ele enviado para além de si mesmo, para aí eclodir na serventia. (...) o ser-pronto do utensílio e o ser-criado da obra coincidem quanto ao fato de que eles constituem um ser-pro-duzido. Mas o ser-criado da obra, em face de qualquer outra pro-dução, tem uma peculiaridade, que ele no criado está dentro, junto com o criado. (HEIDEGGER, 2010, p. 165)

O filósofo afirma que a principal diferença entre um utensílio e uma obra de arte é que o utensílio quanto mais manuseado, mais se torna invisível. Ao contrário da obra que quanto mais vista, mais suas singularidades aparecem, já que o acontecimento poético-apropriante de seu ser-criado não ressoa simplesmente na obra, mas ressoa no entorno da obra. Portanto, o ser-criado não esgota a realidade vigente da obra, uma vez que o olhar sobre a essência do ser-criado da obra é que mostra o embate da obra com o aberto do mundo.

> Quanto mais solitária a obra estabelecida na figura permanece em si, quanto mais puramente parece romper todas as referências com os homens, tanto mais facilmente o impulso do embate, que tal obra é, entra no aberto, tanto mais essencialmente o extra-ordinário irrompe e o que aparece até aqui como ordinário-habitual se anula. (HEIDEGGER, 2010, p. 169)

Heidegger entende que a arte esteja na natureza; é só saber extraí-la e este é o papel do artista, já que a arte é o tornar-se e o acontecer da verdade e a essência da arte é a *poiésis* (ποίησις - criação) e a essência da *poiésis* é a fundação da verdade. Embora a *poiésis* ocupe um lugar importante na arte, nem toda arte é *poiésis*. "Porém, *poiésis* não é

nenhum inventar vago do não se sabe o quê, nem nenhum pairar indefinido do mero representar e imaginar no irreal" (HEIDEGGER, 2010, p. 185). Pois, para Heidegger, *poiésis* é a fala inaugural do desenvolvimento do *ente*, e o produzir arte é poetizante da mesma forma que o desvendar a obra de arte também o é.

O autor acredita que a arte tenha fundamentação na história, mas questiona a afirmação de Hegel sobre a morte da arte.

> A Estética toma a obra de arte como um objeto e, de certo, como o objeto da *aisthesis* sensação, do perceber sensível em sentido amplo. Hoje, este perceber denomina-se o vivenciar. O modo como o ser humano vivencia a arte é que deve dar-lhe explicação da sua essência. A vivência é a fonte paradigmática não só do prazer artístico, mas também da criação artística. Tudo é vivência. Porém, a vivência é o elemento no qual, talvez, a arte morra. O morrer avança tão lentamente que ele ainda precisa de alguns séculos. (HEIDEGGER, 2010, p. 203)

Heidegger diz que o belo reside na forma, mas apenas pelo fato de que a forma um dia se iluminou a partir do ser como a entidade do *ente*. A arte não é para ser compreendida nem a partir da beleza tomada para si, nem a partir da vivência, a não ser que o conceito metafísico da arte alcance sua essência. "A arte não é tomada nem como uma área de realização cultural nem como uma manifestação do Espírito. Ela pertence ao acontecer-poético-apropriante, a partir do qual se determina o 'sentido do ser'" (HEIDEGGER, 2010, p. 219). Quando ele afirma que a vivência é a fonte tanto do prazer artístico quanto da criação artística, equivale a dizer que é a experiência estética que está em primeiro lugar, tanto para quem produz arte quanto para quem a experiencia. Fora disso, o objeto de arte é como um objeto qualquer.

O acontecer poético-apropriante é a verdadeira experiência estética que ocorre tanto na criação da obra de arte quanto na contemplação da arte pronta, tanto pelo espectador como pelo artista.

2.3 Deleuze e Guattari e os blocos de sensações dos planos de composição técnico e estético

De maneira própria, mas que pode também ser relacionada com o pensamento heideggeriano sobre a origem da obra de arte, Gilles Deleuze e Félix Guattari em *O que é filosofia?* (p. 193) afirmam que a arte se conserva em si, embora não dure mais do que seus suportes (tela, pedra etc.). O que, de fato, se conserva na arte são os blocos de sensações compostos pelos *perceptos e afectos.* Eles explicam que os *perceptos* não são mais as percepções, pois são independentes do estado daqueles que os experimentam e

que os *afectos* não são mais sentimentos ou afecções, pois transbordam a força daqueles que são atravessados por elas. Dessa forma, as sensações, *perceptos* e *afectos* são definidos pelos autores como seres que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido. Eles também definem a obra de arte como um ser de sensações. "O artista cria blocos de perceptos e de afectos, mas a única lei da criação é que o composto deve ficar de pé sozinho. O mais difícil é que o artista o faça manter-se de pé sozinho" (DELEUZE e GUATTARI, 2010, p. 194).

O "manter-se de pé sozinho" pode ser compreendido como o que Henri Bergson (1988) chama de sugerir sentimentos por ritmos, no lugar de expressá-los, deixar o fruidor completar a obra. Com relação aos suportes, pode-se dizer que a arte técnica tem uma vantagem sobre as artes tradicionais, devido ao fato de seus suportes poderem ser renovados constantemente e, assim, os blocos de sensações poderem mudar de suporte, embora seja questionável se, dependendo do suporte, muda ou não a experiência de fruição com o objeto de arte.

Dessa forma, os autores alertam que as sensações, como *perceptos*, não são percepções que remeteriam a um objeto, a um referencial, de tal forma que se assemelhassem a algo. A semelhança é produzida por seus próprios meios, pois se a semelhança impregnar a obra de arte, é que a sensação só remete a seu material, uma vez que ela é o *percepto* ou o *afecto* do próprio material. Além do mais, como o material é tão diverso em cada caso, dependendo do suporte utilizado pelo artista ficaria difícil dizer onde acaba e onde começa a sensação, pois para os autores, a preparação da tela, o traço do pelo do pincel fazem evidentemente parte da sensação e de muitas coisas antes de tudo isso. Eles completam: "O sorriso sobre a tela é somente feito de cores, de traços, de sombra e de luz" (DELEUZE e GUATTARI, 2010, p. 196).

Esses autores declaram que toda a obra de arte é um monumento, mas não o monumento que comemora um passado e sim um bloco de sensações presentes, que só devem a si mesmas sua própria conservação e que dão ao acontecimento o composto que o celebra. Para eles, somente a sensibilidade dos artistas, cada um com seu estilo, suas sintaxes, seus modos e seus ritmos, seus traços e suas cores é que é capaz de elevar as percepções vividas ao nível dos *perceptos* e as afecções vividas ao nível dos *afectos*. "Com efeito, o artista, entre eles o romancista, excede os estados perceptivos e as passagens afetivas do vivido. É um vidente, alguém que se torna" (DELEUZE e GUATTARI, 2010, p. 202).

Esta afirmação lembra a ideia de Heidegger de que a *poiésis* e a *techné*, empregadas pelos artistas são justamente este trabalho de tirar, desvelar do material. Esta é a verdade da obra que não estava de fato no material, mas que precisa dele para ser desvelado ou produzido, criado. Pois a obra de arte é *poiésis* e *techné* ao mesmo tempo, ela é criação artesanal e poética, que fazem o *ente* da obra de arte aparecer.

> A arte é a linguagem das sensações, que faz entrar nas palavras, nas cores, nos sons, nas pedras. A arte não tem opinião. A arte desfaz a tríplice organização das percepções, afecções e opiniões, que constitui por um monumento composto de percepções, de afectos e de blocos de sensações que fazem as vezes de linguagem. (DELEUZE & GUATTARI, 2010, p. 208)

Para os referidos autores, os artistas trabalham em dois planos: o da composição técnica e o da composição estética. A composição estética é o que é composto na obra de arte, não a própria obra. Como também não se deve confundi-la com a composição técnica, que é o trabalho do material, o mesmo utilizado pelas ciências em geral, enquanto a composição estética é o trabalho das sensações. Pode-se dizer que em alguns momentos da história da arte, focou-se a composição mais no plano técnico e, em outros, no plano estético. A relação entre os dois planos, da composição técnica e o da estética, não cessa de variar historicamente.

> A relação da sensação com o material deve, pois ser avaliada nos limites da duração do material, qualquer que ela seja. Há progressão em arte, é porque a arte pode viver criando novos perceptos e novos afectos como desvios, retornos, linhas de partilha, mudanças de níveis e escalas. (DELEUZE e GUATTARI, 2010, p. 228)

Deleuze e Guattari acreditam que nem a arte nem a sensação jamais foram representativas, pois, se assim o fosse, no primeiro caso - a arte como algo representativo -, a sensação se realizaria no material e não existiria fora desta realização. Os autores entendem que a sensação ou composto de sensações projeta-se sobre o plano de composição técnica bem preparado e é recoberto pelo plano de composição estética. Já, no segundo caso, a sensação como algo representativo, não seria mais a sensação que se realizaria no material, mas, antes, o material que entraria na sensação e, assim, a sensação não existiria mais fora dessa entrada; da mesma forma, o plano de composição técnica não teria mais autonomia, a não ser no primeiro caso, da arte representativa. Pois, o plano de composição técnica não vale por si mesmo, mas somente quando sobe ao plano de composição estética, dando-lhe espessura própria, independente de qualquer perspectiva e profundidade. “Só há um plano único, no sentido em que a arte não comporta outro

plano diferente do da composição estética: o plano técnico, com efeito, é necessariamente recoberto ou absorvido pelo plano de composição estética" (DELEUZE e GUATTARI, 2010, p. 231).

Dito de outra forma, a técnica também é *poiésis*, é criação. O jogo de planos pode ser exemplificado da seguinte forma: o artista tem uma ideia, uma intuição e começa a formulá-la no plano estético, instalando no mundo (imaterial), *poiésis*, então escolhe um material, um suporte, terra (material) para elaborar a obra, seguindo uma técnica na realização da obra, ou seja, em termos heideggeriano, "desvelar da verdade", em que *techné* (plano de composição técnica) e *poiésis* (plano de composição estético) caminham juntos.

Para Gilles Deleuze (1925-1995), a ideia da arte vem da necessidade de se criar algo. O que os cineastas fazem, por exemplo, são "blocos de movimento-duração", não se trata de inventar uma história ou de recriar a partir da literatura, pois o cinema conta histórias com esses blocos, enquanto a pintura operava com "blocos de linhas e cores", e a filosofia com conceitos. Portanto, o limite comum entre todas as disciplinas é a constituição do espaço-tempo, ou seja, como cada arte ou ciência trabalha essas duas dimensões.

O cinema, por ser considerado a sétima arte (ao lado da pintura, da escultura, da arquitetura, da música, das artes cênicas e da poesia) e tem, também, o papel de ato de resistência, que é, para o autor, o que sobrevive em uma obra de arte. Deleuze afirma que estritamente a obra de arte não tem a menor informação. Em contrapartida, há uma afinidade fundamental entre a obra de arte e o ato de resistência. Vista desse modo, ela tem algo a fazer com a informação e a comunicação a título de resistência. Ele completa:

> O ato de resistência tem duas faces. É humano e é também ato de arte. Apenas o ato de resistência resiste à morte, seja sob a forma de uma obra de arte, seja sob a forma de uma luta dos homens. (...) Não há obra de arte que não faça apelo a um povo que não existe ainda (um povo que falta). (DELEUZE, 2012, p. 398)

2.4 Benjamin e o papel da reprodutibilidade técnica na percepção do homem moderno

Portanto, a pergunta de Walter Benjamin (1892-1940), em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, sobre como as condições sociais na modernidade afetaram a experiência estética (BENJAMIN, 2012, p. 179), permanece presente em

tempos de novas tecnologias, que criam a possibilidade de o espectador agora também atuar como criador.

Benjamin, antes de Deleuze, também já havia sugerido que a arte criava necessidades que só seriam satisfeitas posteriormente*:*

> Uma das tarefas mais importantes da arte sempre foi a de criar uma demanda que só poderia ser plenamente satisfeita posteriormente. A história de cada forma artística passa por períodos críticos, nos quais essa forma aspira a efeitos que só podem ser criados espontaneamente com um padrão técnico diferente – ou seja, em uma nova forma artística. (BENJAMIN, 2012, p. 309)

No entanto, quando os artistas se recusam a participar das questões sociais do seu momento histórico, no que se resume ao preceito da "arte pela arte", isso seria uma espécie de teologia, que nega não apenas toda função social, mas também toda determinação mediante um tema concreto. Benjamin também antecipou o papel do cinema e dos audiovisuais em geral na sociedade, como mediadores das relações cotidianas na modernidade ao afirmar que: "O cinema serve para exercitar os seres humanos naquelas apercepções e reações condicionadas pela lida com a aparelhagem, cujo papel em sua vida aumenta quase diariamente" (BENJAMIN, 2012, p. 290).

Para Benjamin, com o declínio da arte aurática e o início da reprodutibilidade técnica, deve-se ver a origem da arte repousando na *mímesis* como fenômeno originário de toda atividade artística. Ele relembra que os primeiros imitadores ou artistas possuíam uma única matéria para imitação, o próprio corpo, que eles utilizavam para a dança e a linguagem. Assim, linguagem corporal e labial são as mais antigas manifestações da *mímesis.* O imitador torna sua coisa aparente. Também pode-se dizer: ele representa a coisa, ele joga com ela.

> A forma originária da inserção da obra de arte no contexto da tradição encontrou a sua expressão no culto. Como sabemos, as obras de arte mais antigas surgiram a serviço de um ritual; primeiramente de um ritual mágico, posteriormente de um religioso. É decisivo o fato de que esse modo de ser aurático da obra de arte jamais se dissociou inteiramente de sua função ritual. Em outras palavras: o valor de singularidade de obra de arte "autêntica" encontra a sua fundação sempre no ritual. (BENJAMIN, 2012, p. 287)

Ele entende como aura, uma estranha teia composta de espaço e tempo, aparição única de uma distância, por mais próxima que ela seja. E postula que a pretensão da sociedade moderna com a reprodutibilidade técnica seria a de "trazer as coisas para perto de si – [que] é ao mesmo tempo uma aspiração apaixonada das massas atuais e a sua

tendência de superar a unicidade de todo dado por meio de sua reprodução" (BENJAMIN, 2012, p. 286).

O autor denuncia que na *mimesis* estão presentes as duas faces da arte: a aparência e o jogo, portanto *aisthesis* e *luden*. A aparência é o esquema reduzido, mas, simultaneamente, mais presente em todos os procedimentos mágicos da primeira técnica (aurática), ao passo que o jogo é o reservatório inesgotável de todos os procedimentos experimentais da segunda técnica (da reprodução). De acordo com Benjamin, nem o conceito de aparência, nem o de jogo são estranhos à estética tradicional. Porém, tudo se transforma com a reprodutibilidade técnica, que leva à atrofia da aparência e ao declínio da aura nas obras de arte e, ao mesmo tempo, a um enorme ganho para o espaço do jogo.

Segundo o autor, o mais vasto espaço para o jogo foi aberto pelo cinema. Nele, o momento da aparência recuou inteiramente a serviço do momento do jogo. Completando a afirmação de Benjamin, hoje, cada vez mais, todos os meios de comunicação e todas as tecnologias tendem para o lúdico, para o entretenimento: o espaço do jogo vem em primeiro lugar.

Benjamin observa que é a autoridade da obra de arte, seu peso tradicional devido à autenticidade da obra que é abalada com a reprodutibilidade técnica na questão do testemunho histórico, na qual o seu decurso material escapa aos seres humanos. A autenticidade, para o autor, é tudo aquilo que, a partir de sua origem, pode ser transmitido, desde seu decurso material até o seu testemunho histórico. Com isso, quando a reprodutibilidade técnica quebra essas amarras da tradição, liberta a arte do ritual.

> Pois elas preparam o conhecimento que aqui é decisivo, a saber: a reprodutibilidade técnica da obra de arte a emancipa, pela primeira vez na história universal, de sua existência parasitária no ritual. A obra de arte reproduzida se torna cada vez mais a reprodução de uma obra de arte criada para a reprodução. (BENJAMIN, 2012, p. 287)

A arte nasceu para ser livre, cabe ao artista a escolha de querer ou não fazer uma arte engajada, ou mesmo, "uma arte pela arte", mesmo que isso se resuma numa teologia. O grave é quando o Estado intervém na arte, como os fascistas fizeram com a "arte degenerada" e o comunismo, o "realismo socialista", uma espécie de "politização da arte". Inversamente, os fascistas alemães estetizaram a política, conforme descreve Benjamin (p. 314), embora o autor entendesse a "politização da arte" como positiva. De qualquer forma, cada período, com sua forma de produção de arte, interfere na experiência estética, assim como o momento histórico interfere nas formas de produção de arte provocando tanto o engajamento quanto o afastamento ou a resistência.

Agimos automaticamente por memória corporal, algo que Benjamin já percebia. Cada técnica cria uma memória corporal e habilidades psicomotoras próprias e talvez nos faça perder outras. A escrita cursiva remete a uma memória corporal e nos traz habilidades psicomotoras específicas, que desaparecem com o uso do computador, do *tablet*, do celular, entre outros.

> Se de fato já estamos familiarizados com o movimento manual que realizamos ao utilizar um isqueiro ou uma colher, não sabemos praticamente nada do que se passa entre a mão e o metal, para não falar de como isso se modifica segundo várias disposições em que nos encontramos. É aqui que a câmera intervém com os seus recursos auxiliares, suas imersões e emersões, interrupções e isolamentos, ao distender e comprimir o decurso temporal, ao ampliar e reduzir. Experimentamos algo do inconsciente óptico pela primeira vez por meio dela, assim como experimentamos algo do inconsciente pulsional pela primeira vez pela psicologia. (BENJAMIN, 2012, p. 307)

Ele afirma que a diferença em relação à reprodução das artes, antes da reprodução técnica, é que em uma sinfônica, por exemplo, a reprodução é por execução da peça, mas para cada execução é uma emoção diferente, tanto para quem executa quanto para o espectador. O mesmo para a declamação de uma poesia ou para a representação de uma peça teatral. O cinema, por outro lado, a reprodução é por exposição, apresentação e a reprodução faz parte da técnica de produção. A obra permanece invariável na reprodução, mas a mudança pode ocorrer no espectador, assim como ocorre com os livros, o escrito não muda, mas nossa percepção cada vez que o lemos pode mudar, assim como contemplar um quadro ou uma escultura.

3. Experiência Estética e o Acontecimento Comunicacional

3.1 Como se dá a experiência estética

A Filosofia da Arte tem tentado responder como se dá a experiência estética. Para alguns, como Kant, ela não se dá nem pela faculdade do conhecimento intelectual, embora os críticos de arte gostassem que assim o fosse, tampouco pela satisfação de um desejo físico. A resposta mais próxima é a de que a experiência estética ocorre por meio da "percepção e apreensão de uma determinada ordem de impressões, de sentimentos, de emoções, cujo efeito geral, o deleite, é plenamente satisfatório, no sentido de que basta a si mesmo" (NUNES, 2009, p. 12). Essa resposta se aproxima muito do que se entende aqui por Acontecimento comunicacional (algo que causa transformação no indivíduo) e por intuição sensível (apreensão imediata das coisas sem intermédio da razão).

Segundo Benedito Nunes (2009), depois de Kant a questão do belo converteu-se na questão da experiência estética, que focava dois aspectos: o subjetivo, do sujeito que sente e julga; e o objetivo, do objeto que condiciona ou provoca o que sentimos e julgamos. Mas a experiência estética era diferentemente interpretada pelas diversas tendências ou correntes do século XIX. A corrente psicologista, por exemplo, estudava, com exclusividade, o aspecto subjetivo, valorizando os elementos heterogêneos, como o prazer sensível, os impulsos, os sentimentos e as emoções. E aplicou métodos nascentes da psicologia experimental para a avaliação das impressões estéticas. "Divergindo entre si quanto aos métodos de investigação, elas partem de fatos psíquicos determinados, sejam estados simples ou complexos de consciência, sejam processos ou inclinações de nossa vida mental, para explicar a experiência estética" (NUNES, 2009, p. 14).

Por outro lado, as correntes que focaram o aspecto objetivo valorizam os elementos materiais (sons, cores, linhas, volumes), as relações formais puras (ritmo, harmonia, proporção, simetria), as formas concretas no espaço e no tempo, capazes de produzir efeitos estéticos.

Porém, Nunes (2009, p. 14) adverte que não basta considerar apenas os aspectos subjetivos e objetivos da obra de arte para se compreender a experiência estética. É preciso lembrar que o sentido a ela inerente não reside nos estados psíquicos do sujeito, nem deriva dos objetos como consequência direta de suas qualidades físicas. É que a experiência estética, em parte sensível e em parte espiritual, tem caráter valorativo. Unindo o subjetivo e o objetivo, o seu sentido está na consciência dos valores específicos,

a qual nos dá acesso e que não podemos isolar das formas perceptivas concretas. Resumindo, a experiência estética não decorre nem só dos objetos e nem apenas do sujeito contemplativo, mas da união dos dois, ou seja, o sujeito precisa estar aberto à contemplação, à fruição da obra de arte diante de si e a obra de arte necessita ter potencial expressivo para impressionar o sujeito diante dela.

Para Nunes (2009, p. 15), coube à fenomenologia o papel de introduzir na estética o critério de que devemos recorrer, antes de qualquer pressuposição acerca da natureza do belo e da arte, à intuição dos fenômenos que nos apresentam, de modo imediato, na experiência estética. Tomando a palavra "fenômeno" no seu significado grego originário de *phainomenon* (o que aparece ou se manifesta à consciência), a estética fenomenológica procura descrever os objetos e os valores dos quais temos imediata consciência (vivência) na contemplação das coisas belas, obras de arte inclusive, para intuir a essência do poético, do pictórico, do trágico, do cômico, do sublime, etc.

Portanto, é só por meio da fenomenologia que se pode descrever como se dá a experiência estética, assim como é só por meio da descrição do fenômeno comunicacional que se pode ter uma noção aproximada de como se dá o Acontecimento comunicacional.

Porém, a dúvida permanece: como se dá a experiência estética? Henri Bergson (1988, p. 18) nos dá uma pista. A hipótese dele é de que a verdadeira experiência estética ou sentimento estético, como o filósofo prefere definir, só pode ocorrer diante de obras de arte, que foram criadas com a intenção de provocar a sensação do belo. Bergson não considera a experiência estética nem em relação à natureza ou com outro objeto que não o de arte. O objetivo desta seria adormecer as resistências da nossa personalidade e levar-nos, assim, a um estado de docilidade perfeita em que realizamos a ideia que nos é sugerida, porque nos simpatizamos com o sentimento expresso. Ou seja, pelo entendimento de Bergson, a experiência estética é o momento de identificação com a ideia passada pelo artista por meio da obra de arte, porém, identificação que não passa necessariamente por um entendimento, por uma compreensão, e sim por um sentimento de identificação, como sugestão.

Ele cita o exemplo da música na qual o ritmo e o compasso suspendem a circulação normal das nossas sensações e ideias fazendo oscilar a nossa atenção entre pontos fixos. Estes apoderam-se de nós com tal força que a imitação, ainda que infinitamente discreta, de uma voz que geme, bastará para nos encher de uma extrema tristeza: "Se os sons musicais agem mais poderosamente sobre nós do que os da natureza

é porque os da natureza se limitam a exprimir sentimentos, ao passo que a música no-lo sugere" (BERGSON, 1988, p. 19).

Assim, para esse autor, a arte visa mais do que expressar ou imprimir sentimentos em nós; ela os sugere, prescindindo facilmente da imitação da natureza ao utilizar meios mais eficazes, ou seja, a arte não é imitação da natureza, pois a natureza sugestiona sentimentos sem intencionalidade, mas o artista, por meio da obra de arte, os sugere com intenção por meio do ritmo. No entanto, Bergson alerta que o mérito de uma obra de arte não se mede só pela força com que o sentimento sugerido se apossa de nós, mas pela riqueza desse mesmo sentimento.

> Se a arte que se limita a dar sensações é uma arte inferior, é porque a análise nada mais deslinda frequentemente numa sensação além dessa mesma sensação. Mas a maioria das emoções é enriquecida com milhares de sensações, sentimentos ou ideias que as atravessam: cada uma delas é, pois, um estado único no seu gênero, indefinível, e parece que seria necessário reviver a vida de quem o experimenta para dele se apoderar na sua complexa originalidade. Contudo, o artista visa introduzir-nos nesta emoção tão rica, tão pessoal, tão nova, e levar-nos a experimentar o que não poderia fazer-nos compreender. (BERGSON, 1988, p. 23)

Por isso, então, a dificuldade para exprimir o inexprimível e explicar o inexplicável, que, para Bergson, só é possível por meio da arte. Assim, na contemplação de uma estátua, por exemplo: "a pálida imobilidade da pedra empresta ao sentimento expresso, ao movimento iniciado, não sei que de definitivo e eterno, em que o nosso pensamento se absorve e a vontade se perde" (BERGSON, 1988, p. 19).

Apesar de Mikel Dufrenne (2002, p. 50) acreditar que seria possível viver uma experiência estética diante tanto de um objeto de arte como da natureza, ele, do mesmo modo que Bergson, defende que só diante de uma obra de arte é que a experiência é mais elaborada.

Na concepção de Dufrenne (1992, p. 10), a experiência estética do objeto de arte depende do espectador e não do artista, pois é a percepção estética do espectador que funda o objeto estético. Para ele, o objeto estético é o objeto percebido como estético, portanto, subjetivo, porque está na percepção e para isso, ele precisa agradar, causar sensação, impressionar os sentidos e exatamente por isso o julgamento de gosto não é um relativismo estético.

O objeto estético só passa a ter existência no momento que é percebido pelo espectador, assim, o objeto estético não teria existência própria sem a colaboração do espectador. É a percepção que reconhece o objeto como tal. O que torna uma obra de arte

um objeto estético é seu poder de expressão, seu poder de atrair nossa percepção, e consequentemente, nossa reflexão, o poder de nos impressionar. Obra e expressão precisam estar presentes para o objeto estético aparecer por meio da experiência e da percepção estética.

No entanto, para Dufrenne (1992, p. 20-23), o belo não é a definição geral para o objeto estético, pois o belo na obra de arte se revela na expressão da ideia do artista por meio da essência/aparência, forma/conteúdo, porém, a obra de arte só se torna objeto estético quando percebida pelo espectador como estética, ou seja, quando impressiona o espectador. Entretanto, o mesmo autor admite que ocorra uma diferença de graus e não de natureza entre um objeto estético provindo da arte e um objeto estético não artístico ou natural, pois o objeto estético da arte sempre terá um poder maior de expressão.

Porém, segundo Adorno (2012), o motivo para a Estética negar o belo natural desde Kant, passando por Schiller e Hegel, foi devido ao conceito de "dignidade humana", ou seja, tratava-se de um antropocentrismo, que negava ou inferiorizava tudo o que não viesse do homem: "Conceito esse segundo o qual nada no mundo se deve respeitar a não ser o que o sujeito autónomo a si mesmo deve", (ADORNO, 2012, p. 101).

Para Adorno (2014), é possível uma experiência estética da natureza e, mais que isso, tal qual a experiência estética com a obra de arte, a experiência estética da natureza é uma experiência mediada por imagens. Assim, a relação entre as duas experiências não seria tão distante quanto os filósofos idealistas desejam, pois a natureza como belo fenomenal não é percebida como objeto da ação, o que equivale a dizer que a beleza não está na natureza, mas no sujeito que a percebe bela.

> Contudo, é unicamente por causa desta imediatidade sensível que o belo natural vivo não é belo nem pra si mesmo, nem produzido por si próprio como belo e em virtude da sua bela aparência. A beleza natural é apenas bela para outro, isto é, para nós, para a consciência que concebe a beleza. (ADORNO, 2012, p. 119)

Assim, tanto a natureza como a obra de arte exigem contemplação para sua melhor apreciação, como também ambas podem nos pegar de surpresa, uma paisagem pode nos extasiar de forma repentina, assim como uma obra de arte pode nos impactar sem que estivéssemos esperando por isso. Assim, a experiência estética para Adorno se assemelha à experiência sexual, é uma ato de arrebatamento: "O modo como nesta a imagem amada se modifica, como a petrificação se une com o que há de mais vivo é, por assim dizer, o arquétipo encarnado da experiência estética" (ADORNO, 2012, p. 267).

Adorno nega a polarização entre objetividade e subjetividade na experiência estética, pois, para ele, os dois movimentos caminham juntos. A experiência da arte para Adorno é uma vivência subjetiva enquanto experiência da verdade ou inverdade e também a irrupção da objetividade na consciência subjetiva. "Ela é mediatizada por aquela precisamente onde a reacção subjectiva é mais intensa" (ADORNO, 2012, p. 368).

O comportamento estético para ele é a capacidade de perceber nas coisas mais do que elas são ou o olhar sob o qual aquilo que é se transforma em imagem; porém o autor alega que o comportamento estético não é nem mímese imediata, nem mímese recalcada, mas o processo que ela desencadeia e em que se mantém modificada.

> Em última análise, o comportamento estético deveria definir-se como a capacidade de sentir certos estremecimentos, como se a pele de galinha fosse a primeira imagem estética. O que mais tarde se chama subjectividade, ao libertar-se da angústia cega do estremecimento, é ao mesmo tempo o seu próprio desabrochamento; nada é vida no sujeito a não ser o estremecimento, reacção ao sortilégio total que o transcende. A consciência sem o estremecimento é a consciência reificada. (ADORNO, 2012, p. 503)

Dizer como Kant, Dufrenne e Whitehead que a beleza não está na flor e sim em quem a aprecia como bela é o mesmo que dizer que não existe beleza sem sujeito, em que concorda Adorno. "Mas que não existia, contudo, nenhuma beleza sem sujeito, que o belo se transforme num em-si só através do seu para-outro, é efeito da autoposição do sujeito. Porque tal autoposição perturbou o belo, o sujeito é necessário para o recordar em imagem" (ADORNO, 2012, p. 401).

Enquanto Bernard Berenson (2014) descreve a experiência estética ou momento estético como um instante fugaz, porém quase infinito, em que espectador e obra estão em total acordo, em que ambos tornam-se uma única entidade, em que tempo e espaço são abolidos: "Quando [o espectador] recobra a consciência rotineira é como se tivesse sido iniciado em mistérios iluminadores, exaltadores e formativos. Em resumo, o momento estético é um momento de visão mística. (BERENSON: 2014, p. 82).

O belo para Estética sempre foi compreendido como ordem, harmonia e simetria; o feio como desordem, desarmonia, assimetria. Berenson (2014) acredita que na arte decorativa não exista lugar para o feio, mas na arte ilustrativa todas as formas são bem-vindas, não apenas as harmônicas; para ele, se o feio representado causar repugnância, o êxtase estético causado pelo momento ou experiência estética não ocorre.

3.2 Experiência estética como acontecimento comunicacional

No entanto, para que esse sentimento ou experiência estética possa tornar-se comunicação ele necessita ir além, pois o conceito de comunicação como Acontecimento traz como pressuposto a transformação, ele precisa trazer algo de novo, tirar o indivíduo de sua tranquilidade e transformá-lo de alguma forma.

> Comunicação é antes um processo, um acontecimento, um encontro feliz, o momento mágico entre duas intencionalidades, que se produz no "atrito dos corpos" (se tomarmos palavras, música, ideias, também como corpos); ela vem da criação de um ambiente comum em que os dois lados participam e extraem de sua participação algo novo, inesperado, que não estava em nenhum deles, e que altera o estatuto anterior de ambos, apesar de as diferenças individuais se manterem. Ela não funde duas pessoas numa só, pois é impossível que o outro me veja a partir do meu interior, mas é o fato de ambos participarem de um mesmo e único mundo no qual entram e que neles também entra. (MARCONDES FILHO, 2007, p. 15)

A proximidade entre o conceito de experiência estética como Acontecimento comunicacional está presente tanto em Maurice Merleau-Ponty quanto em Alfred North Whitehead. Pode-se dizer que toda a trajetória filosófica de Merleau-Ponty sempre teve como tema principal as questões estéticas e, por meio dela, da comunicação. Já Whitehead tem uma preocupação direta com a questão estética; para ele, em princípio, não há o belo, apenas a forma como nós apreendemos as coisas como belas.

Primeiramente trataremos da estética em Merleau-Ponty. Dois conceitos importantes para o autor, deiscência e quiasma, podem ser utilizados para pensar a experiência estética. A deiscência é o abrir-se de mim para o mundo e do mundo para mim num processo contraditório, ao mesmo tempo de fissão um do outro e de imbricação de um no outro, a vivência no mundo, o dissolver-se na carne do mundo. "Imerso no visível por seu corpo, ele próprio visível, o vidente não se apropria do que vê; apenas se aproxima dele pelo olhar, se abre ao mundo. E esse mundo, do qual ele faz parte, não é, por seu lado, em si ou matéria" (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 19).

Deiscência é também sair de si mesmo, abrir-se para si e para o mundo, abertura para o mundo, abertura do ser para o mundo do ser, emergência de um vazio no ser, jogo de complementaridade. Esse conceito é importante porque não pode haver experiência estética sem essa abertura para o mundo e para si mesmo, sem essa deiscência, sem nos deixarmos afetar pelo mundo, como a contemplação desinteressada de Kant.

Por seu turno, o quiasma é o entrelaçamento, a convivência dos contrários sem se anularem, o jogo de oposições, a identidade das diferenças, a reversibilidade. Eu sou o que vejo no mundo, jogo de inversão e paradoxos, eu passo nas coisas e as coisas passam

em mim; pelo quiasma toda percepção é forrada por uma contrapercepção. É uma circularidade do falar-escutar, ver e ser visto, perceber e ser percebido, existe uma dobra de uma coisa na outra, um entrelaçamento, um quiasma.

> É preciso que nos habituemos a pensar que todo visível é moldado no sensível, todo ser tátil está votado de alguma maneira à visibilidade, havendo, assim, imbricação e cruzamento, não apenas entre o que é tocado e quem toca, mas também entre o tangível e o visível que está nele incrustado, do mesmo modo que, inversamente, este não é uma visibilidade nula, não é sem uma existência visual. Já que o mesmo corpo vê e toca, o visível e o tangível pertencem ao mesmo mundo. (MERLEAU-PONTY, 2007, p. 131)

Para ele, a intencionalidade não é cheia de sentido, mas de impulso. Mas, nos seus últimos textos, o autor deixa de falar em percepção para falar em experiência. Diante disso, talvez não seja exagero afirmar que toda a filosofia de Merleau-Ponty trata da nossa forma de experienciar o mundo, de ser afetado pelo mundo e que toda forma de experiência nossa com o mundo é uma experiência estética.

Assim, o corpo é um meio de comunicação com o mundo, espaço fenomenal e não apenas coordenadas mentais. O mundo percebido é o campo fenomenal - onde as coisas acontecem - que rege a temporalidade, a espacialidade, as relações com o mundo, o lugar do jogo entre mim, o outro e o mundo. E perceber ou experienciar é fazer uma síntese através de coordenadas virtuais e fios intencionais. Todos os sentidos são interligados, o corpo compreende os movimentos. A palavra em Merleau-Ponty é força, é expressão. A palavra é contingência, ligada a cada hora em que é usada, ela induz a um sentido. O ouvinte pode se transferir para o modo de ver do outro. Comunicação seria a reciprocidade da minha intenção com a intenção do outro. Uma relação intuitiva na qual se completam as lacunas do diálogo

Acontecimento, para Merleau-Ponty, é um conjunto de fios intencionais que nos liga ao mundo e somos um momento desses emaranhados de fios intencionais, que são únicos, isto é, não se repetem. Isso é semelhante ao conceito de temporalidade do autor, que diz que um tempo se sobrepõe ao outro, numa contínua recombinação.

Para Whitehead (*apud* SHAVIRO, 2009, p. 6), em princípio, não há o belo, pois a beleza não é propriedade da flor ou de qualquer objeto. O sujeito não conhece a beleza do objeto, ele a sente sem conhecê-la, pois os objetos ditos belos se adequam à forma como nós os apreendemos. Dessa forma, a beleza surge quando eu encontro um objeto belo como uma flor, mas eu não posso afastar sua alteridade, porque é ela que “realiza” a beleza da flor. A flor, como alteridade, é como algo que me provoca, que me põe em

xeque e, por isso, me invade, promovendo as alterações em mim. Se eu afastasse a alteridade do objeto, não o acharia mais belo, apenas útil. Assim, no estudo da percepção do objeto belo, Whitehead não se interessa pelo próprio objeto, pois ele não diz respeito ao belo. O que lhe interessa, de fato, é saber como esse objeto nos afeta, ou seja, a estética, para o autor, está muito mais ligada à experiência estética do que ao objeto belo ou de arte.

Conforme Whitehead, o belo, a beleza tampouco está na natureza: é algo que atribuímos a ela. Assim, o julgamento estético é um tipo de reconhecimento, é a forma como o objeto se adapta à nossa forma de apreendê-lo. Além disso, a experiência estética é um tipo de "comunicação sem comunhão e sem consenso" (*apud* SHAVIRO, 2009, p. 6). As coisas não se repetem no sentimento, cada experiência é uma experiência e termina nela mesma: não existe repetição da experiência.

Whitehead afirma que o afeto precede a cognição, ou seja, o sentimento vem antes do entendimento, pois sentimos o mundo antes de falar, racionalizar, discursar sobre ele. O mundo preende o ser antes que a mente comece a pensar, tudo começa nos afetos, no sentimento. A preensão é a exposição a tudo o que vem em nossa direção. É por preensão que surge a consciência, algo que transcende do concreto para o abstrato, a forma última, e a afecção é a racionalização da percepção.

É algo como a deiscência em Merleau-Ponty, um abrir-se para fora, para o mundo, o contato com o inesperado, o estranho, o inusitado, que jamais nos traz algo que já sabíamos. Junto com a arte, a filosofia também tem condições de despertar o indivíduo de seu torpor, permitindo-lhe vivenciar o "choque de tons afetivos"; essa experiência penosa é que o faz dar um salto para frente. Nesse aspecto, o sentimento realiza um Acontecimento, no sentido que os filósofos dão a esse termo. Temos contato afetivo com o mundo exterior. Eu me torno diferente. Este tornar-se diferente envolve a constituição de um espaço e de um tempo. A localização espacial e a sequência temporal nos indicam os caminhos que vão nos permitir receber os dados do mundo. Ou seja, o tempo não se fixa *a priori*, tampouco o espaço. Eles são construções que dirigem a experiência. É o pensamento que cria o pensador e não o pensador que cria o pensamento, ou seja, o sujeito é que emerge do mundo. Um sujeito realiza experiências, isso não lhe é vetado, mas ele é também superjecto (sujeito objeto) das experiências. Ele é as duas coisas, estando sempre aquém e além de sua identidade.

Whitehead cria o conceito de "preensão" para evitar o uso do termo "percepção", já que o considera ainda muito carregado de antropomorfismo. Como vimos atrás,

também Merleau-Ponty abandonou o termo percepção na última fase de sua produção intelectual, optando pelo termo "experiência". Os seres são, em princípio, preensão, pois eles preendem (ou percebem) o tempo todo, mas não preendem igualmente.

São três os momentos do processo da experiência estética. Inicialmente, há a experiência da preensão: o sujeito preende, é impactado pelos dados do mundo. Depois, considera-se sua conveniência (ou não) em provocar o nascimento da preensão, seu interesse pragmático nesses dados. Por fim, vem a forma subjetiva: a tonalidade afetiva que lhe atribuo, o que determina a eficácia da preensão no momento da experiência; posso incorporá-lo como "fato obstinado" do qual não posso fugir. No processo, há sempre uma margem de indeterminação, um espaço para "decisão" com relação a "como aquele sujeito sente um *datum* objetivo*"*.

Whitehead entende a percepção como a concrescência de sensações e a percepção humana, um tipo de preensão. Há duas formas de percepção: a apresentação imediata e a da causalidade eficiente. No primeiro caso, percepciona-se o mundo "tal como ele se apresenta", as sensações imediatas são projetadas no universo. Esse tipo de percepção foi visto, no passado, como "único modo de percepção", percepção sensível, experiência do mundo vivido no instante, sem espessura temporal, o mundo como tela para um espectador desencarnado. Sentem-se qualidades, cores, sons, sabores, como corpo atual percebendo coisas atuais. Diferente da anterior, a percepção como causalidade eficiente é precisa. Para o homem, "organismo superior", a apresentação imediata tem lugar fundamental; para os demais, ela é secundária, na causalidade eficiente um estado deriva de outro, um futuro deriva de um passado.

A experiência estética, como citado anteriormente, é um tipo de comunicação sem comunhão e sem consenso, pois ela não pretende fusão, apropriação, negação de si ou do outro, mas apenas uma experiência com o outro que jamais conheceremos e que poderá sempre nos provocar um reordenamento, uma nova constituição de sentido, conforme Whitehead. A representação, para ele, é sentir os corpos e com os corpos. Não existe nada fora do sujeito, pois a experiência acontece sempre para algum sujeito, inclusive, claro, a experiência estética. Assim sendo, ele se pergunta: o que a comunicação provoca em nós? Se o acontecimento produz-se em um caos, em uma multiplicidade caótica, a condição é que intervenha uma espécie de ruptura. Acontecimento na comunicação é a transformação a partir do empenho de alguém em provocar uma mudança.

Isso se assemelha ao pensamento de Merleau-Ponty, que diz que nós, primeiramente, percebemos o mundo e depois racionalizamos, pensamos sobre ele, mas

nem tudo que percebemos pode ser estruturado em linguagem. Portanto, nosso imaginário, constituído de nossas percepções, é maior que nosso simbólico.

Finalizando, é ponto pacífico que embora a Estética não esteja restrita a objetos de arte, especialmente hoje com a estetização geral dos objetos pelo design industrial, ainda é nos objetos de arte que a experiência estética melhor se manifesta. Por muito tempo foi objeto de discussão entre os filósofos se a natureza pode ser considerada um objeto de estudo da estética, já que não era possível negar que a natureza provoca encantamento especialmente porque se entendia que o papel da arte era justamente o de representar a beleza natural. Para Kant (2012), por exemplo, a natureza é o sublime, algo que é infinitamente espetacular, que foge à nossa compreensão.

Outro ponto pacífico é que a beleza não está no objeto, mas na consciência de quem atribui beleza aos objetos, o que nos leva ao seguinte questionamento: então, afinal, o que nos faz perceber beleza em um objeto e em outro não e por que isso é mais fácil de ocorrer com objeto de arte ou da natureza? Como afirma Heidegger (2010), a obra de arte também é uma coisa, um objeto como outro qualquer, porém a diferença entre a coisa utensílio, por exemplo, que é um objeto de uso, e a coisa objeto de arte é a relação que temos com elas. Ele acredita que as belas-artes não são arte porque são belas, e sim porque produzem o belo. A diferença hoje é que com a estetização generalizada, os objetos comuns também podem produzir o belo, podem nos agradar os sentidos de imediato, sem conceitos.

4. A Estética contemporânea

4.1 **O estatuto da arte, hoje**

O que é o estético hoje? O que podemos chamar de estético no período pós-vanguardas? Como sugere Eugène Verón (s/d, p. 7), nós, humanos, temos prazer especial com certas formas, linhas, cores, movimentos, sons, ritmos ou imagens, o que se torna experiência estética quando expressam sentimentos e emoções da alma humana. Porém, como constatado nos capítulos anteriores, para além de um conjunto de regras formais para a criação artística, devemos pensar também o fato estético como aquelas expressões dotadas de sensibilidade, capazes de provocar reações ainda que momentâneas, direcionadas para a fruição do espectador.

Essa definição de estética como experiência não está ligada necessariamente ao belo, pois as sensações podem ser de prazer ou desprazer. Como experiência sensível, ela está mais relacionada ao que nos toca, ao que impressiona nossos sentidos, ao impacto que nos causa.

A estética como disciplina criada por Baumgarten, em 1750, já nasceu, como vimos, categorizada e para categorizar. Essa função não existiria mais com o fim das vanguardas, e nisso consistiria a chamada "morte da arte". Porém, nos parece falsa essa noção de que não se pode pensar a estética hoje porque a arte contemporânea não se permite mais categorizar. Mesmo que não se possa falar hoje em transcendência, em belo absoluto ou em sublime, podemos falar do sentimento comum de satisfação, de encantamento, que alguns objetos ou produtos audiovisuais nos causam e que denominamos de arte.

De alguma forma, tudo que é criado pelo ser humano pode ter uma dimensão estética e tocar nossos sentidos, mesmo os objetos familiares de uso - especialmente hoje com as mercadorias fetichizadas pelo design - e integrados à lógica de sedução. O "capitalismo artista ou criativo", ou a era transestética descrita por Gilles Lipovetsky e Jean Serroy (2015) conseguiram estetizar todas as áreas do cotidiano, em todas as camadas da sociedade. Porém, mais do que a estetização do mundo no plano das produções, o que vivenciamos, pelo menos no plano do consumo generalizado e acrítico de bens estéticos, é o consumo do estético como sensação, experiência de satisfação.

Na era moderna, Lipovetsky e Serroy (2015) reconhecem que as lógicas industriais e mercantis deram início à estetização de massa, desencadeando uma nova dinâmica de produção e de consumo estético. A sociedade de massas, fortemente

instituída, começa a operar com outros valores (ludismo, hedonismo, divertimento, moda, entre outros) e assiste/consome uma propagação de bens materiais e simbólicos impregnados de valor formal e emocional.

De acordo com esses autores, a cultura transestética busca sensações imediatas, prazerosas aos sentidos, experiências perceptivas e distrativas, para a realização pessoal e para o entretenimento, como já denunciava a Teoria Crítica em relação à cultura de massas e ao *kitsch.* Seu público foi transformado em indivíduos hedonistas, devoradores de experiências sensórias. O importante não é mais o projeto ideológico do artista ou a posição na escala social do consumidor da arte, mas aquilo que nele reage, o estético que se agrega como experiência na afirmação e construção identitária do indivíduo.

> O indivíduo transestético é reflexivo, eclético e nômade: menos conformista e mais exigente do que no passado, ele se mostra ao mesmo tempo um "drogado" do consumo, obcecado pelo descartável, pela celeridade, pelos divertimentos fáceis. (LIPOVETSKY e SERROY, 2015, p.31)

Entretanto, deve-se fazer uma ponderação à ideia de estetização do mundo de Lipovetsky e Serroy (2015): dizer que tudo é estético não quer dizer necessariamente que tudo seja arte, visto que, nem a arte se resume à estética, assim como a estética não se resume à arte - um objeto pode possuir um componente estético, mas nem por isso ser uma obra de arte. Enquanto o estético é a experiência de sentir o mundo, as obras, as manifestações humanas, a arte pretende ser seu suporte material ou virtual, de qualquer forma, o ato de produzir.

A pergunta sobre o que seria o estético hoje passa necessariamente pela transformação causada pelos meios de comunicação de massa, especialmente os audiovisuais (cinema, televisão) e, mais recentemente, os meios digitais. Até que ponto os meios digitais abrem outras possibilidades de sensibilidades estéticas? Podemos dizer que os meios digitais ou as telas respondem sim à nossa necessidade de prazer estético na atualidade, embora, no geral, eles funcionem apenas no nível do entretenimento, explorando mais o nosso lado *homo ludens* que *homo aestheticus*.

Desde o início da industrialização, passa-se a discutir se a reprodutibilidade técnica causa um empobrecimento da experiência de vida. Surge um sentimento de rebaixamento estético provocado pelo capitalismo hipermoderno, ou de um

empobrecimento do sensível, um enfeiamento do mundo causado pela padronização dos objetos industrializados.

> Riqueza do mundo, empobrecimento das existências; triunfo do capital, liquidação do saber viver; superpoder das finanças, 'proletarização' dos modos de vida. (...) Esse juízo é amplamente compartilhado: a dimensão da beleza se estreita, a da feiura se amplia. (LIPOVETSKY e SERROY, 2015, p. 12)

Porém, o capitalismo artista ou transestético atual caracteriza-se pelo investimento crescente dos mercados da sensibilidade, bem como pela integração generalizada da arte, do estilo e do afeto em todo o universo cotidiano. O capitalismo transestético não deu, contudo, as costas ao lucro, mas pratica: "um novo modo de funcionamento em que explora racionalmente e de maneira generalizada as dimensões estético-imaginárias-emocionais tendo em vista o lucro e a conquista dos mercados." (LIPOVETSKY e SERROY, 2015, p. 14).

Lipovetsky e Serroy acreditam que a nova fase de modernidade, depois do momento industrial produtivista, é a era da hipermodernidade, na qual estaríamos agora. É uma era ao mesmo tempo reflexiva e emocional-estética, o que, de certa forma, não é novidade. O diferencial seria apenas a intensidade do fenômeno, posto que:

> Não há sociedade que não se empenhe, de uma maneira ou de outra, num trabalho de estetização ou de 'artealização' do mundo, trabalho esse que é o que 'singulariza uma época ou uma sociedade', efetuando a humanização e a socialização dos sentidos e dos gostos. (LIPOVETSKY e SERROY, 2015, p. 16)

Eles relembram que a arte nunca teve existência separada da vida. Ela sempre esteve presente na reza, no trabalho, no combate, enfim, todas as atividades da vida sempre possuíram uma dimensão estética. E que os fenômenos estéticos sempre estiveram presentes em todas as sociedades que nos precederam, como constata a antropologia. Esta "artealização", ou estetização da vida teve momentos marcantes, como o da arte ritual, religiosa, depois a arte aristocrática e agora a transestética.

A primeira artealização ou estetização descrita pelos autores foi da estética antiga religiosa, do sagrado, dos rituais e das tradições. Nesse regime estético, a arte estava misturada ao cotidiano, não existindo separação entre mundo da arte e o mundo da vida. "Uma artealização ritual, tradicional, religiosa assinalou o mais longo momento da história dos estilos: uma artealização pré-reflexiva, sem sistema de valores

essencialmente artísticos, sem designo estético específico e autônomo.” (LIPOVETSKY e SERROY, 2015, p. 18).

O segundo momento consiste na estetização aristocrática que teria ocorrido desde a saída da Idade Média até o século XVIII, constituindo os princípios da modernidade estética, com o advento do estatuto de artista separado do de artesão, com a ideia do poder criador do artista-gênio assinando suas obras, com a unificação das artes ao conceito de belas-artes, com obras destinadas a agradar um público endinheirado e instruído, e não mais apenas buscando comunicar os ensinamentos religiosos e responder às exigências dos destinatários da Igreja, como ocorria no momento anterior. A missão propriamente estética da arte ganha relevo; além da emancipação progressiva dos artistas, dessa forma, a aventura da autonomização do domínio artístico e estético põe-se em marcha.

> Remodelam as cidades de um ponto de vista estético, criando praças compostas de casas com fachadas harmoniosas e alinhadas, ruas que proporcionam grandes efeitos de perspectiva: o embelezamento das cidades se tornou um ambiente político central. Impõe-se uma arte urbana, uma *mise-en-scène* teatral da cidade e da natureza que enobrece o ambiente habitado e realça o prestígio, a magnificência, a glória dos reis e dos príncipes. (LIPOVETSKY e SERROY, 2015, p. 19)

Por fim, a moderna estetização do mundo, como o terceiro grande momento histórico a organizar as relações da arte e da sociedade, corresponde à Era Moderna no Ocidente. Encontrando seu esplendor a partir dos séculos XVIII e XIX, ela coincide com o desenvolvimento acelerado de uma esfera artística mais complexa, mais diferenciada, que se liberta dos antigos poderes religiosos e da nobreza, depois, das encomendas burguesas, impondo-se a arte como um sistema com alto grau de autonomia, possuindo suas instâncias de seleção e de consagração (academias, salões, teatros, museus, marchands, colecionadores, editoras, críticos, revistas), suas leis, seus valores e seus princípios próprios de legitimidade, abrindo espaço para o capitalismo artista ou criativo da era transestética do século XXI.

À medida que o campo da arte se autonomiza, os artistas reivindicam uma liberdade criadora tendo em vista que as obras só precisam prestar contas a si mesmas. Porém, Lipovetsky e Serroy (2015, p. 21) lembram que essa emancipação social dos artistas torna-se relativa, pois vem acompanhada da dependência econômica às leis do mercado.

Por outro lado, Régis Debray (1993) descreve três idades da imagem (magia, arte e visual), que correspondem respectivamente aos regimes do ídolo/Logosfera, da arte/

Grafosfera e visual/Videosfera, que coincidem, de certa forma, com as três eras da estetização do mundo que descrevem Lipovetsky e Serroy (2015).

Segundo Debray (1993), a era da imagem primitiva do Regime do Ídolo, da Logosfera, da imagem como magia, vai dos gregos até a criação da imprensa e refletia a eternidade, os arquétipos, o objeto de culto, o conservador, o ritual, o receio do novo, o mesmo que a arte ritual de Lipovetsky e Serroy (2015).

Enquanto o Regime da Arte, Grafosfera, da imprensa, é a era da arte, ilusão da tradição "modelo e ensino", objeto de deleite, busca da inovação, da criação e do surgimento do conceito de gênio na arte, que coincide com a era da Arte Aristocrática, de Lipovetsky e Serroy (2015). "O artístico advém quando a obra encontra em si mesma sua razão de ser. Quando o prazer estético já não é tributário da encomenda religiosa." (DEBRAY, 1993, p. 224).

Por fim, o Regime Visual, da Videosfera, do virtual, da experimentação, do objeto que suscita espanto ou distração, da inovação, da ruptura e do escândalo, do desenvolvimento da informática e do audiovisual, da imagem sintética ou imagem técnica de Vilém Flusser (1985), é o equivalente da era do Capitalismo Artístico ou Transestético de Lipovetsky e Serroy (2015). A era visual também é a era da publicidade, em que a promoção da obra se confunde com a obra. A imagem digital da Videosfera é a simulação do real mesmo antes de este existir, o objeto que vai atrás da imagem, primeiramente se projeta a imagem do objeto, e só depois ele é criado.

> Fotografia, cinema, televisão, computador: em um século e meio, do químico ao binário, as máquinas destinadas a ver tomaram conta da antiga imagem feita pela mão do homem'. Resultou daí uma nova poética, ou seja, uma reorganização geral das artes visuais. Durante a caminhada, entramos na videosfera, revolução técnica e moral que não marca o apogeu da 'sociedade do espetáculo', mas seu fim. (DEBRAY, 1993, p. 260)

Se o olhar sobre a imagem é que é determinante e se é o nosso olhar que muda em cada era, então, qual é o olhar que temos sobre a imagem no Regime Visual? Se como diz Debray (p. 285), para cada geração do olhar existe sua arte padrão, à qual se alinham todas as outras, na era visual da Videosfera, sem dúvida, são o audiovisual e a imagem técnica que dominam nosso olhar sobre a imagem na atualidade.

> Cada época tem um teclado estético (no sentido original da *aisthesis* grega), a saber: uma sensibilidade coletiva, análoga à mentalidade do mesmo nome, determinada simultaneamente por uma escala de

> performances emotivas e por uma escala de prestígios sociais. Quadro comparativo das esperanças médias de renome (do mesmo modo que se fala das esperanças médias de vida) que imanta vocações e carreiras. (DEBRAY, 1993, p. 285)

É fato que os sentidos são educados a cada nova tecnologia, meio de comunicação ou objeto de interação humana. O audiovisual e os meios digitais são o que educa a nossa sensibilidade hoje, para o bem ou para o mal. O que muda para Debray, diferentemente de Flusser, não é a imagem, mas o nosso olhar sobre a imagem, a forma como olhamos a imagem. Assim, para Debray, o fim da arte não é o fim da imagem, mas o começo da história da imagem, pois, para ele, a história da imagem só está começando.

> O audiovisual não tem necessidade de catequizar para se tornar doutrina. O primado do espontâneo sobre o refletido, do indivíduo sobre o coletivo, o desmoronamento das utopias e das grandes narrações, a promoção do presente puro, a retirada para o privado, a glorificação do corpo, etc.: não há uma única característica tão exaltada ou desacreditada dessa nova mentalidade coletiva que não possa ser interpretada como um banalíssimo efeito do visual, (DEBRAY, 1993, p. 321)

Segundo Debray, a imagem arcaica e clássica funciona segundo o princípio de realidade enquanto a imagem visual funciona segundo o princípio do prazer, inversão que traz risco à coletividade. A sociedade eletrônica da imagem ao vivo é como a sociedade primitiva. O mundo tornou-se, com efeito, nossa representação, como a caverna orbital de Dietmar Kamper, "*esse est percipi*", ser é ser percebido, em que a alteridade desaparece e só vemos a nós mesmos. Ao que Debray questiona: "Quando o outro desaparece como é que uma moral ainda pode ser concebida?" (DEBRAY, 1993, p. 300).

4.2 O regime visual e a imagem técnica

Embora Vilém Flusser não seja um autor que trate especificamente sobre a questão estética, suas reflexões sobre a imagem técnica nos ajudam a compreender a estética atual, sobretudo, se como vimos, o regime visual em que vivemos é predominado pelo audiovisual e a imagem técnica, sobretudo dos meios digitais.

O atual fetichismo da imagem tem muito mais pontos comuns com a longínqua era dos ídolos do que com a da arte, com o retorno ao mito, de que nos fala Flusser (1985). No totalitarismo programado de Flusser (2008), tudo é feito para o imaginário visando o imediato, o presente puro, não a reflexão. As consequências são o individualismo

exacerbado, a falta de empatia pelo outro, a falta de senso de comunidade, de coletividade. A imagem técnica ou imagem de síntese é quase um retorno à imagem primitiva, mediadora entre o visível e o invisível, em que, a função mágica da imagem, seria a de: "transformar o mundo em imagem de síntese não será, no final, a maneira de impedi-lo – e a nós – de ver?" (DEBRAY, 1993, p. 328).

Flusser (1985) diz que a consciência histórica surge com a capacidade de transformar imagem (tempo circular) em texto (tempo linear). O domínio da imagem na atualidade coincide com o "fim da história", pois a escrita é ainda mais abstrata que a imagem. Assim, quando o texto não significa imagem, a história pararia. As imagens tradicionais antecedem ao texto, enquanto a imagem técnica o sucede. Porém, com a imagem técnica, a imagem volta ser mágica. O texto desmitizava a imagem ao explicá-la; na pós-história, a imagem ilustra o texto remitizando-a. O programado será sempre realizado como que por acaso. No pós-industrial, o desejo é de informação e não mais de objetos, o que é o mesmo que desejar imagem, desejar ser imagem, desejar ser informação.

A transformação de texto em imagem pode ser notada no nosso dia a dia com o uso cada vez mais frequente das interfaces dos aplicativos digitais, que são textos transformados em imagens. Assim, as imagens técnicas substituem o texto, que vamos aprendendo a utilizar sem raciocinar. O uso da técnica, que Flusser define como texto científico aplicado, vai se naturalizando de tal forma que mal lembramos como era o mundo antes dela, como se ela sempre estivesse aqui.

Nossa dificuldade para entender como de fato funcionam os aparelhos com os quais estamos tão familiarizados, mas que são verdadeiras caixas-pretas a que poucos têm acesso para compreender todo o seu funcionamento, ocorre, segundo Flusser, desde a invenção da fotografia. Porém, foi a invenção da eletricidade que causou esse primeiro grande fosso de conhecimento na humanidade; antes disso, existia uma possibilidade de compreensão geral do funcionamento de tudo o que se fazia, para todos os objetos de uso comum. Mesmo que todas as pessoas não possuíssem a habilidade de um marceneiro ou de um ferreiro, todos conseguiam entender, de forma geral, o funcionamento das coisas que existiam ao redor.

Esse afastamento, esse vácuo, esse fosso entre uso e compreensão do funcionamento só tem aumentado. Quanto mais complexos se tornam os aparelhos, embora com interfaces cada vez mais amigáveis, pois tudo se faz magicamente, menos sabemos como funcionam - e nem estamos interessados em saber, desde que funcionem.

A imagem técnica, para Flusser (1985) é a remagicização do mundo porque tudo parece ocorrer magicamente. Todo aparelho hoje é estruturalmente complexo, mas de operação fácil e simples, fato esse que marca a passagem do *homo faber* para o *homo ludens*, da ação para a sensação, do drama para o espetáculo. O *homo ludens* não quer fazer nem ter, mas vivenciar.

Bens culturais, para o mesmo autor, são aparelhos que informam sem nada produzir. Os aparelhos são, cada vez mais, caixas-pretas porque poucos sabem como de fato funcionam. As máquinas como aparelhos de criar símbolos, estão no centro, ou melhor, a informação está no centro. O usuário apenas domina o *input* e o *output*, mas não chega perto da programação que permanece uma caixa-preta para ele.

> Aparelho é brinquedo e não instrumento no sentido tradicional. E o homem que o manipula não é trabalhador, mas jogador: não mais *homo faber*, mas *homo ludens*. E tal homem não brinca com seu brinquedo, mas contra ele. Procura esgotar-lhe o programa. (FLUSSER, 1985, p. 15)

Para Flusser, a intenção do aparelho na sociedade técnica é programar a sociedade para um comportamento propício ao constante aperfeiçoamento dos próprios aparelhos, daí a necessidade de inovação constante, e da obsolescência programada dos aparelhos, justamente para que o usuário não se canse, não se desinteresse. Jogar contra o aparelho é procurar encontrar brechas no totalitarismo programado ou caverna orbital de Kamper, de individualidade narcísica. Pensa-se em subverter, dessa forma, a intenção ou programação do aparelho, porém, poucos conseguem esgotar ou achar brechas na programação.

Assim, para fugir do totalitarismo programado dos aparelhos, a resposta pode ser com a utilização das próprias potencialidades dos mesmos em função de uma causa não prevista por eles: “Aparelhos são caixas-pretas que simulam o pensamento humano, graças a teorias científicas, as quais, como o pensamento humano, permutam símbolos contidos em sua memória, em seu programa. Caixas-pretas que brincam de pensar” (FLUSSER, 1985, p. 17).

Dessa forma, um dos dilemas de nosso tempo, para Flusser (1985, p. 41), é a dicotomia entre liberdade e determinismo técnico, pois temos a liberdade de usar as funcionalidades do aparelho que já estão programadas, livres para realizar as potencialidades do aparelho. Porém, a verdadeira liberdade no tempo do totalitarismo programado é jogar contra o aparelho, é encontrar brechas na programação. Segundo ele,

é o que fazem os fotógrafos experimentais, que tentam, conscientemente, obrigar o aparelho a produzir imagem/informação que não está na programação, embora, segundo o autor, os fotógrafos não tenham noção de que sua práxis é a única possibilidade de liberdade no totalitarismo programado.

Para Flusser, imagem implica magia; aparelho, em autonomia e jogo; programa, em acaso e necessidade; informação, em símbolo. Assim, a fotografia pode ser definida, para o autor, como: "imagem produzida e distribuída automaticamente no decorrer de um jogo programado, que se dá ao acaso que se torna necessidade, cuja informação simbólica, em sua superfície, programa o receptor para um comportamento mágico." (FLUSSER, 1985, p. 39).

Dessa forma, o novo ser humano deixou de ser um homem de ação para ser um jogador, o que marca a passagem do homo *faber* para o *ludens* e a única coisa que lhe resta da mão são as pontas dos dedos que usa para teclar, clicar, deslizar nos aparelhos, jogar com os símbolos e não mais para produzir. A vida já não é um drama para ele, mas antes um espetáculo; já não se buscam mais ações, mas sensações. Ele não deseja mais fazer ou ter, mas vivenciar. Em lugar de problemas, passa a ter programas. "E mesmo assim continua sendo um homem: vai morrer e sabe disso. Nós morremos de coisas como problemas insolúveis; ele morre de não-coisas como um erro de programação." (FLUSSER, 2008, p. 58).

Flusser (2008) acredita que embora aparentemente a sociedade imaterial, da imagem técnica, tenha duas classes, a dos programadores que jogam e a dos programados que se comportam conforme o programado, na verdade, a sociedade do futuro será sem classes, de programadores programados, o que ele denomina de totalitarismo programado, em que não haverá opressão, pois nos sentimos livres por poder decidir em que tecla apertar, porém, essa liberdade também faz parte da programação.

> O totalitarismo programado, uma vez realizado, deixa de ser identificável por aqueles que nele participam: será invisível. Só é visível no estado embrionário em que se encontra presentemente. Somos, talvez, a última geração capaz de ver o que nos reserva o futuro. (FLUSSER, 2008, p. 65).

As invenções humanas começaram pelo necessário, passaram para o belo, agora é a vez do supérfluo e do exagero. Porém, os três aspectos da necessidade (*faber*), da beleza (*aestheticus*) e do supérfluo (*ludens* ou *hedonus*) sempre andaram juntos, a diferença é que, em determinados períodos, um desses aspectos se destaca. Hoje, as ofertas de experiências estéticas estão variadas, além daquilo que é nomeadamente arte.

A estética está na moda, na tecnologia, na comida, na dança, em todos os aspectos da vida.

4.3 O que ainda resta da Estética?

A Estética hipermoderna teria se tornado uma grande brincadeira; pois o lúdico, que é uma das dimensões do estético, se sobressai na Estética do individualismo, do entretenimento hedonista. Pois, na arte-espetáculo, da experiência sensória, a dimensão lúdica da estética é mais predominante. Assim, tudo seria feito apenas para entreter, para passar o tempo, para entorpecer os sentidos, e a satisfação estaria na novidade; é preciso novidade extrema para manter os sentidos ocupados, entretidos, dopados no mundo simulado do virtual. A era transestética é a era da mercantilização e da individualização extremas, como descrito atrás, vivemos numa época em que tudo acaba por ser absorvido pelo sistema e nada ou pouco se consegue mudar no *status quo*. O capitalismo hipermoderno é flexível e adaptável, está capacitado para absorver qualquer demanda. Se o cliente agora quer alimentos orgânicos, "sem problemas, produz-se alimentos orgânicos". O que também não quer dizer que o capitalismo é comandado pelo consumidor, ele cria a demanda de alguma forma e antecipa os desejos, ou mesmo os gera.

Tudo isso faz com que muitos estudiosos da arte se perguntem se a arte ainda tem função na sociedade contemporânea: "O que está acontecendo com a arte? É ela ainda uma necessidade para nós? Ou um momento já passado do desenvolvimento humano?" (NUNES, 2009, p. 107). A essas perguntas, formuladas por Benedito Nunes, é possível responder que sim, a arte, assim como as inquietações da alma humana, permanece se desenvolvendo em nós como uma necessidade de provocação ao nosso encantamento estético, que nos serve como mediação para compreendermos algumas situações. Sendo assim, a arte tanto se apresenta para o artista como um modo de expressar os prazeres de suas descobertas, da evasão, das emoções, como pode tocar os sentimentos do espectador ou transformar o olhar dos indivíduos sobre experiências que se tem com o mundo que os cerca, oferecendo, para alguns, um alívio às suas próprias inquietações, para outros, apenas deleite e satisfação estética.

Para alguns críticos da arte contemporânea, a arte por não ser mais simbólica teria se tornado mais pobre do que antes. A arte é mito, é ilusão para Debray (1993), mas não se aceita que ela não seja nada. Porém, para ele, o poder da imagem está na capacidade

de produzir efeitos ou modificar costumes, pois imagem é emoção e tem maior capacidade de transformação que o texto, embora ambos tenham andado juntos (DEBRAY, 1993, p. 109). Hoje estaríamos vivendo o fim da arte reflexiva, que nos leva a pensar, a questionar nossos conceitos, exercendo função instrutiva, que nos leva a ação e mudança de postura. A arte do espetáculo, ao contrário, segundo seus detratores, nos narcotiza, nos anestesia, nos distancia da realidade, nos individualiza, nos faz perder o senso de comunidade; é a fuga necessária para sobrevivermos no mundo atual, mas também, artifício utilizado pelo poder hegemônico para se manter e se perpetuar, sem contestação.

Assim, o estudo da Estética hoje seria uma tarefa quase impossível, já que, da maneira como foi criada por Baumgarten, ela tinha como principal função a categorização da arte, e a arte contemporânea não se deixa categorizar, o que para os mais puristas, como vimos atrás, significa o fim da arte. Porém, talvez a coisa não seja bem assim, como afirma Debray (1993, p. 138): "O gosto não é intelectual, mas sensorial, mas as sensações do belo são conceitualizadas pelo tempo, cada tempo organiza e legitima sua estética".

Fato é que, ainda existe arte para a contemplação, além da arte para a experimentação. A arte é apenas um dos escopos do mundo estetizado, sensorializado. O diferencial é que a experiência estética não está hoje apenas no que se conceitua como arte; a oferta está por toda parte com a estetização do mundo, descrita por Lipovetsky e Serroy (2015). Para Debray, depois de Andy Warhol o artista passou a ser um informador, aparece para ser e não é para depois aparecer, o que os tornam, na visão do autor, celebridades e não artistas. Assim, hoje não existiriam mais artistas, apenas celebridades. E o efeito da celebrização de artistas seria:

> O século XIV escutou ou leu grandes obras sem autor, enquanto o século XX acaba por admirar grandes autores sem obra. Como se o crédito reconhecido ao executante substituísse *in extremis* o cuidado elementar da execução. Assim, a imagem se inaugura como um signo anônimo, atravessado por um sentido que a anula; exalta-se adquirindo uma assinatura e, portanto, uma autonomia, recai na indiferença quando os valores da criatividade vêm suplantar o valor próprio das criações. Então, por uma espécie de sobressalto viral, ela voltaria a seus começos para se simplificar de novo como signo. (DEBRAY, 1993, p. 163)

Porém, embora o fenômeno do artista como celebridade seja ainda mais evidente com o advento da internet e das redes sociais, em que desconhecidos são lançados ao estrelato da noite para o dia, parece um pouco presunçoso colocar todos numa "vala comum", pois mesmo entre as celebridades, há a chance de se saber quem possui "um

quê a mais" ou quem é apenas um fenômeno mediático. Mesmo que não exista o belo absoluto, ainda reconhecemos alguma "beleza", quando estamos diante dela.

Debray (1993) observa que, se na arte clássica a referência era o passado e na arte moderna, o futuro, na ultramoderna atual, a referência é o presente, a imanência pura, nela se utiliza o novo como método. O que seria o belo, então, se não existe a beleza absoluta? Aparentemente, o belo seria o sentimento de prazer diante de um objeto, *aisthesis*, experiência sensorial. Assim, a arte teria perdido sua função, ao se transformar em design, de certa forma no momento em que ela deixa seu papel de reflexão e de crítica da realidade e passa a fazer parte do mercado, pensando apenas em agradar esteticamente ou em chocar, mas sem nenhum propósito além de entreter. "Quando tudo é arte, dir-se-á, a arte não tem nome." (DEBRAY, 1993, p. 170).

A crença da libertação pela arte, propagada por artistas como Schiller, ou libertação pelo conhecimento, como sonhavam os pensadores desde o Iluminismo, parece ter sido superada; agora estamos no chamado pós-humano, ou pós-humanismo, em que o homem deixa de ser o centro das atenções. O lugar do absoluto hoje está na relação com a técnica e não mais com as pessoas.

Uns acusam o excesso de academicismo para o fim da arte, com a redução da arte ao ofício, quando o artista ao invés de expressar seus sentimentos livremente, precisa primeiramente traduzi-lo na forma desejada, mesmo que não seja a melhor, tem de mutilá-lo para caber na forma preestabelecida. Outros apontam o excesso de autonomia e a falta de rigor técnico pelo delírio incessante de inovação, de originalidade das vanguardas, pois o artista tem o direito de ousar, não apenas de seguir critérios preestabelecidos e criar novos critérios, mas a total emancipação e autonomia da arte têm sido apontados como causa da precipitação de seu fim. Pelo menos, no sentido convencional da arte. É fato que sem independência de criação e de pensamento não existiria arte e nem artista. Segundo Véron, a redução da arte tanto à representação da realidade, como à adivinhação intuitiva dos tipos ideais, seria um equívoco e a arte entraria em decadência quando:

> deixa de ser a expressão sincera e espontânea do sentimento geral; quando, em vez de traduzir diretamente a impressão comum e a emoção verdadeira de todos ou, pelo menos, da grande maioria, se põe a analisar seus próprios meios e ação, e faz destes meios o fim de seus esforços, perdendo de vista o princípio real da arte, que é a sinceridade e a espontaneidade da emoção. (VÉRON, s/d, p. 13).

Dessa forma, o valor da obra de arte para o autor (s/d, p. 72) se mede pela variedade e intensidade das impressões que produz; quando essas impressões são relacionadas além do senso estético à inteligência, ela produz um prazer mais completo.

O gênio artístico para Véron (s/d, p. 99) é a imperiosa necessidade de exteriorizar, por meio de formas e sinais diretamente expressivos, as emoções sentidas, e a faculdade de encontrar esses sinais e essas formas, por uma espécie de intuição imediata, onde a reflexão e o cálculo não intervêm senão por adição ulterior.

Adorno, em sua *Teoria Estética* (2012), também questiona se a arte ainda pode ser possível após a sua completa emancipação, ou teria perdido seus pressupostos, e por outro lado, admite ser inútil questionar se os objetos da comunicação de massa, como filmes, podem ou não ser considerados objetos de arte.

Para Adorno (2012, p. 27), a estética kantiana torna-se um “hedonismo castrado”, um “prazer sem prazer”, em que infere um princípio utilitário da arte. Segundo o autor, como dizem os burgueses, "ninguém se devotaria à arte se não retirasse nada dela": “O burguês deseja que a arte seja voluptuosa e a vida ascética; o contrário seria melhor” (ADORNO, 2012, p. 30).

Porém, para o autor, com a cultura de massa, a obra de arte foi transformada em simples *factum*, vendendo-se junto o momento mimético; dessa forma, o consumidor de arte pode projetar suas emoções no que lhe é apresentado, diferente do espectdor contemplador de antes, que devia esquecer-se de si ao contemplar a obra de arte, para perder-se nela. E completa: “A identificação que ele realizava era, segundo o ideal, não a de tornar a obra semelhante a si mesmo, mas antes a de se assemelhar à obra. Nisso consistia a sublimação estética” (ADORNO, 2012, p. 35).

Adorno acredita que a busca incessante pelo novo, pela necessidade da arte de refletir sobre suas próprias técnicas, pela noção de que tudo já foi dito e tudo já foi feito, pode levar a arte a uma regressão estética.

> Tão pouco é a arte imagem do sujeito, tão justo é a crítica de Hegel face à expressão de que o artista deveria ser mais do que a sua obra - não é raro que seja menos, de certa maneira o invólucro vazio do que ele objectiva na coisa -, tão verdade continua a ser que nem uma obra de arte pode ter êxito a não ser que o sujeito encha-se de si mesmo. (ADORNO, 2012, p. 71)

Dessa forma, pode-se questionar se a arte contemporânea é vazia porque os artistas e mesmo o mundo hoje são vazios de significado, de sentido. Uma vez que o artista capta valores e impressões inconscientes da sociedade, para Adorno, toda arte é coletiva, mesmo que feita por indivíduo solitário.

Na opinião de Adorno (2012), a música clássica, como a de Beethoven, é a experiência exterior que retorna interiormente, enquanto a *popular music*, como o *jazz*, no elitismo e eurocentrismo do autor, é regressiva à autonomia estética, pois aquém da sublimação: "É impossível explicar a broncos o que é a arte; não poderiam introduzir na sua experiência viva a compreensão intelectual" (ADORNO, 2012, p. 186).

Segundo ele, embora a arte seja de fato uma charada, ela não é para ser decifrada e sim apenas para que se perceba o enigma e admitir que ele é insolúvel, já que a arte é para ser percebida, sentida e não compreendida, pois compreender a arte seria torná-la apenas evidência, o que de fato ela não é.

O mundo contemporâneo do capitalismo industrial e sua arte *kitsch* é acusado por ele de falta de estilo, de rebaixamento estético, mas ele adverte que também a total negação de estilo já seria um tipo de estilo da arte industrial e *kitsch*. Arte como democratização do consumo, ou universalização do consumo estético, sensorial, proporcionado pelo capitalismo artístico, o qual Adorno desaprova:

> O *kitsch* seria a arte que não pode, ou não quer, ser tomada a sério, aquela que, não obstante, mediante a sua manifestação, postula a seriedade estética. Mas, por mais que isto seja evidente, não é suficiente, e aqui não se está apenas a pensar no *kitsch* desprezível e não sentimental. O sentimento seria simulado; mas, o sentimento de quem? Do autor? Mas não é possível reconstituí-lo, nem erigir também a adequação em critério. Toda a objectivação estética se desvia da emoção imediata. O sentimento daqueles que o autor habitualmente faz falar? (ADORNO, 2012, p. 478)

Segundo Adorno, a arte nunca é compreendida pelos que a compreendem como espectadores, pelos que empaticamente se compreendem. Assim como nenhuma teoria, nem mesmo a estética, pode dispensar o elemento de universalidade, também toda arte só se afirma em função de sua qualidade estética: "O que foi arte pode tornar-se *kitsch*. Esta história do declínio talvez seja uma das correcções da arte, o seu verdadeiro progresso" (ADORNO, 2012, p. 479).

Para Adorno, não apenas a estética como também a cultura nasce "como jogo". Nesse sentido, a cultura *kitsch*, que busca apenas o entretenimento, portanto o lado lúdico, pode até ser vista como um progresso natural da arte e não apenas como um rebaixamento de nossa sensibilidade estética.

> A necessidade histórica de a arte atingir a maioridade opõe-se ao seu carácter lúdico sem, no entanto, dele se desembaraçar de um modo completo; em contrapartida, o puro recurso a formas lúdicas está regularmente a serviço de tendências sociais restauradas ou arcaizantes. (ADORNO, 2012, p. 481)

Mesmo Adorno já admitia a necessidade do alargamento do conceito de estética que não pode mais ser vista apenas como o estudo da arte, pois a arte que adere ao seu conceito e se recusa ao consumo transforma-se em antiarte.

A cultura *kitsch* do entretenimento, da indústria cultural, é apontada como a responsável pela degradação dos costumes, pelo rebaixamento estético, pela alienação dos nossos tempos. Historicamente, a degradação dos costumes é vista como o primeiro sinal de ruina das civilizações. Estaríamos voltando à cultura do "pão e circo" (*panem et circenses*), da anestesia pelo lúdico das tecnologias, para que se tenha um escape da realidade degradante. Se no passado o circo, os festivais de aberração serviam para fazer o povo esquecer um pouco a realidade e a fome, hoje os meios de comunicação de massa possuem esse papel, além do papel de controlar a massa de despossuídos também cuidam para educá-las.

Há a predominância do *touch*, de criar o mundo em um toque, fazer e desfazer, simular, preencher o vazio da existência, distração, entretenimento. O homem se vê entretido e imerso no mundo simulado e, muitas vezes, alheio ao mundo que o cerca.

É certo que o mundo medial começou a ser construído desde o início da cultura humana, quando o homem começou a criar um universo de representações ao lado do mundo natural, nas palavras de Huizinga: "Por detrás de toda expressão abstrata se oculta uma metáfora, e toda metáfora é jogo de palavras. Assim, ao dar expressão à vida, o homem cria um outro mundo, um mundo poético, ao lado do da natureza", (HUIZINGA: 2012, p.7).

Na visão de Huizinga (2012), o homem primitivo brinca e o homem civilizado abandona o jogo, a cultura torna-se séria:

> O conjunto da civilização torna-se mais sério, e a lei e a guerra, o comércio, a técnica e a ciência perdem o contato com o jogo; mesmo o ritual, que primitivamente era seu campo de expressão por excelência, parece participar desse processo de dissociação. Por fim, resta apenas a poesia, como cidadela do jogo vivo e nobre. (HUIZINGA: 2012, p. 149).

Huizinga (2012) acreditava, portanto, que quanto mais civilizado, menos lúdico seria o mundo; entretanto não é bem isso o que percebemos com os meios de comunicação digitais, que são totalmente voltados para o lúdico. Não vale nem mesmo para guerra, que sugere ser cada vez mais jogada como um videogame.

O próprio Huizinga percebeu que os meios de comunicação estavam levando a civilização de volta para o mundo do jogo ao tornar todas as espécies de relações humanas

“extraordinariamente fáceis” e exacerbando o caráter competitivo da sociedade: “A técnica, a publicidade e a propaganda contribuem em toda a parte para promover o espirito de competição, oferecendo em escala nunca igualada os meios necessários para satisfazê-lo.”, (HUIZINGA: 2012, p. 222).

Porém, paralelamente à arte tradicional de museus e galerias e também à arte de entretenimento da indústria cultural, a partir dos movimentos de contracultura dos anos 1960 e 1970, ocorrem expressões de arte urbanas voltadas para o coletivo e ocupação dos espaços públicos, entre elas a cultura *hip-hop*. Nesse sentido, depois do fim das vanguardas artísticas do século XX, o que surgiu de mais impactante no cenário da estética foi a cultura *hip-hop*, que abrange dança, música, vestuário, arte gráfica. Expressões desde *flash mob* à *street dance*, passando pelos *graffitis* e a pichação, o *rap* e o *funk* com seus “pancadões”, fazem parte da estética *hip-hop*, uma arte de rua que junta improviso, criatividade, movimento do corpo, como um fenômeno cultural surgido nas periferias dos grandes centros urbanos do mundo inteiro, fenômeno que trataremos nos próximos capítulos.

Parte 2

Cultura *Hip-Hop*

5. *Hip-hop*: a voz da periferia

"Ah! Olhando pro meu povo vejo a tristeza
Estampada em cada rosto que perdeu a beleza
A vida é embaçada pra quem tá no veneno
Uma mãe vendo os seus filhos com fome sofrendo
Os mais ricos do mundo só fazem investimentos
Diversão pra boyzinho, pra coisa ruim e armamento
Quanto ao meu povo investimento é zero
Dia a dia não é fácil dia a dia não é belo
Vários moleque na rua sem endereço drogado
Mendigo gente sofredora também largado
Se arrastando e com vontade de viver
Muita gente dá de frente, finge que não vê
De que adianta vida boa e ter tudo da hora
Se o meu povo tá no veneno, ah meu Deus e agora
Eu peço ao Senhor que dê paz e alegria
Cuida de nós
O povo da periferia

Refrão

Deus olhai o meu povo da periferia
É tanta gente triste nessa cidade
É tanta desigualdade desse outro lado da cidade

Mas eu tenho fé, eu tenho fé eu acredito em Deus
Olhai por esses filhos teus
Senhor
Ó pai senhor olhai o meu povo sofrido da
Periferia!"

(*Povo da Periferia*, de Ndee Naldinho)

O grito da periferia não se restringe a um local geograficamente delimitado como periférico. Do ponto de vista da geografia, o termo "periferia" designa os espaços distantes dos centros urbanos, ou seja, a faixa externa à região urbanizada, enquanto, para a sociologia, designa os locais onde a força de trabalho se reproduz em precárias condições de habitação e de sobrevivência. Em ambos os casos, "periferia" designa "exclusão", estar à margem, no quebra-galho, no provisório que se tornou permanente.

Estando à margem, o indivíduo se sente um excedente, excluído, alijado do convívio dos eleitos, o que o obriga a criar leis próprias, códigos particulares de conduta, tanto morais como linguísticos ou culturais, como da cultura dos guetos, dos despossuídos. Apesar da aparente estagnação, a periferia é viva, é mutante, está sempre em movimento, é um ambiente em constante transformação.

Na periferia, convivem múltiplos universos, há diversidade no sentido mais amplo, verdadeiro caldeirão "tudo junto e misturado", que a narrativa unilateral dos meios de comunicação, sem pluralismo, homogeneizada, não dá conta. Em uma mesma rua, por exemplo, é possível se ouvir *rap*, *funk*, sertanejo, forró e música evangélica, todos em alto volume, como se fosse uma competição. E, de certa forma, as periferias do mundo inteiro se parecem, e mesmo as periferias do passado e as de agora, mantendo diversos elementos em comum, como veremos mais adiante.

Foi para dar voz aos povos da periferia e por seus próprios meios, que surgiu o *hip-hop* (que significa em inglês "movimento de quadris") nos anos 1970, no bairro do Bronx, em Nova York, como forma de resistência e protesto contra a situação precária das comunidades periféricas de negros e latinos: desde então, o *hip-hop* vem se espalhando pelas principais periferias do mundo, inclusive no Brasil. Apesar de oficialmente o *hip-hop* ter surgido na década de 1970, alguns de seus elementos surgiram ainda em 1960, como o *rap*, o *graffiti* e o *funk*.

O *hip-hop* possui três elementos principais: música, dança e arte gráfica. A música é representada pelo *rap* e, de certa forma, pelo *funk*, além dos DJ e MC (DJ - *disc jockey* que cria batidas rítmicas, com pequenos trechos de música, com ênfase em repetições (*grooves*), e MC – mestre de cerimônia, indivíduo que usa o microfone para animar o público, originalmente em festas jamaicanas e posteriormente levado para os Estados Unidos por imigrantes desse país), mas também pelo *Beatbox*, técnica de percussão vocal do *hip-hop*, com a imitação do som de instrumentos musicais por meio da boca. Outro elemento caracterizador do *hip-hop* é a dança de rua, representada pelo *break* (praticado pelos dançarinos *b-boys e b-girls*). Enquanto a arte gráfica é representada pelo *graffiti* (ou grafito, palavra de origem italiana que significa "escrita feita a carvão") e pela pichação, que, na sua origem, não apresentavam diferenciação entre si.

O DJ Afrika Bambaataa é considerado o criador do *hip-hop* como movimento social e não apenas como expressão cultural, ao fundar a ONG *Zulu Nation*, em 12 de novembro de 1973, nos Estados Unidos, cujo lema era "Paz, União e Diversão". Seu objetivo era o de promover a autoafirmação dos afrodescendentes por meio da dança, da música e do *graffiti*. Também é creditada a Bambaataa a criação do próprio termo "*hip-hop"*.

Um pouco antes, em 11 de agosto de 1973, ocorreu aquilo que seria considerado o primeiro evento do *hip-hop*, em uma rua do Bronx: a festa de aniversário de Cindy Campbell, irmã do DJ Kool Herc, nome artístico do jamaicano Clive Campbell, o qual

teria levado para a América o hábito das festas de rua com carros de som, verdadeiras discotecas portáteis. No dia 11 de agosto de 2017, o Google homenageou os 44 anos do *hip-hop* usando o Doodle[4] com dois *pick-ups*, apresentando um desafio de dez níveis em que os usuários poderiam tocar, virtualmente, desde um disco em uma única batida até uma mixagem completa com vários ritmos e, conforme fosse avançando no desafio, o usuário ganharia um troféu Google.

Há uma controvérsia quanto ao fato de o *funk* poder ser incluído como um dos elementos da cultura *hip-hop*, visto que o *funk* tem uma postura menos politizada que o *rap*. Os *rappers* consideram que os *funkeiros* estão em busca apenas de diversão e sucesso fácil, sem muita consciência política. Entretanto, *funk* e *rap* possuem origem comum, especialmente em referência ao modo de fazer música a partir da base de outras, num processo de colagem. Também existe resistência em se admitir a pichação como um dos elementos do movimento *hip-hop*, uma vez que esse movimento a desaprova por considerá-la apenas uma transgressão pela transgressão, sem intenção de transformar a realidade.

O *rap* (*rhythm and poetry* - ritmo e poesia) e o *graffiti* são considerados expressões genuínas do movimento *hip-hop*, o qual é composto pelas letras do *rap* e pelas expressões visuais do *graffiti*, que procuram traduzir todo o sentimento de revolta e de desejo de luta por melhores condições de vida para a população esquecida da periferia: "O graffiti subverte o espaço urbano com suas inscrições não permitidas por toda a cidade, demarcando territórios e expondo afiadamente a existência de uma população historicamente invisibilizada." (MOASSAB, 2011, p. 159).

Quando o DJ Afrika Bambaataa lançou o *hip-hop*, não poderia imaginar a dimensão que o movimento tomaria, passadas mais de quatro décadas. Criada como forma de resistência e protesto contra a situação precária das comunidades periféricas de negros e latinos dos Estados Unidos, a cultura *hip-hop*, desde então, vem se espalhando pelas principais periferias do mundo, incluindo o Brasil. Para além de um projeto político organizado, a própria movimentação, saindo de dentro das periferias, já é, em si, uma revolução.

---

[4] *Doodle* é a palavra inglesa para rabisco ou esboço de desenho realizado ao acaso, quando uma pessoa está distraída ou ocupada. Em datas especiais a logo da página inicial do Google aparece com um desenho interativo. O primeiro *Doodle* foi desenvolvido em 1999 pelos fundadores do Google para homenagear o **Festival Burning Man**, em Nevada. *Doodle* em homenagem ao *hip-hop* disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=tA_ku_FkSw8. Acessado em 22//7/2018.

O *hip-hop* chegou ao Brasil na década 1980 com o *break* e o *rap*, no centro e na periferia de São Paulo, e se espalhou pela periferia de outras capitais quase que simultaneamente. O disco *Hip-Hop Cultura de Rua*, de 1988, é considerado a marca de chegada do movimento no Brasil. São vários os *rappers* que participam do álbum, entre eles, Thaíde e DJ Humberto, o DJ Hum, até hoje dois dos principais nomes do *hip-hop* nacional. A bem da verdade, o *hip-hop* chegou ao Brasil primeiramente pela dança. Um grupo de artistas de rua encabeçado pelos *b-boys* como Nelson Triunfo e o próprio Thaíde, realizava suas performances de *break* na estação São Bento do metrô, no centro de São Paulo. O *graffiti* também chegou antes do *hip-hop*, ainda na década de 1970, como arte transgressora e contestadora nos muros da cidade de São Paulo, demonstrando a insatisfação dos jovens com o regime militar vigente na época. O *graffiti* brasileiro está entre os melhores do mundo como é o caso de artistas como Kobra, Os Gêmeos e Nina, entre outros.

Apesar da resistência, não é incomum, tanto no Brasil como nos Estados Unidos, o surgimento de expressões culturais revolucionárias originadas nas camadas populares. No Brasil, tanto a periferia como a área rural, deram grandes expressões artísticas culturais, especialmente no campo musical, como o forró, a música caipira, o sertanejo que vieram das comunidades rurais e invadiram a cidade. O samba, o *rap* e o *funk*, nasceram de forma marginal nas periferias dos grandes centros urbanos, especialmente Rio e São Paulo, assim como o *axé music* na Bahia, independentemente das discussões quanto às diferenças da qualidade musical entre esses gêneros, todos têm em comum as origens, que foram formas de expressão próprias da região ou da periferia, ao cantarem seus lamentos, suas dores, seus cotidianos, criando sua própria narrativa. Mesmo que alguns tenham influência estrangeira, como o *rap* e o *funk* possuem características próprias, ganharam uma cadência e um ritmo próprio dos brasileiros. Também nos Estados Unidos o *jazz*, o *blues*, o *soul*, o *funk* e o *rap*, e mesmo o *rock*, que se admite hoje surgiu da guitarra de Chuck Barry, morto em 18/03/2017, todos têm grande influência dos afrodescendentes que depois ganharam projeção no *show business*.

5.1 Quem tem medo do "papo reto" do *rap*?

"Chegou fim de semana todos querem diversão
Só alegria nós estamos no verão, mês de janeiro
São Paulo, zona sul
Todo mundo à vontade, calor céu azul
Eu quero aproveitar o sol
Encontrar os camaradas prum basquetebol
Não pega nada
Estou a uma hora da minha quebrada
Logo mais, quero ver todos em paz
(...)
Vamos passear no parque
Deixa o menino brincar
Fim de semana no parque
Vamos passear no parque
Vou rezar pra esse domingo não chover

Olha só aquele clube que da hora
Olha aquela quadra, olha aquele campo, olha

Olha quanta gente
Tem sorveteria, cinema, piscina quente
Olha quanto boy, olha quanta mina
Afoga essa vaca dentro da piscina
Tem corrida de kart dá pra ver
É igualzinho o que eu vi ontem na TV

Olha só aquele clube que da hora
Olha o pretinho vendo tudo do lado de fora
Nem se lembra do dinheiro que tem que levar
Do seu pai bem louco gritando dentro do bar
Nem se lembra de ontem, de hoje e o futuro
Ele apenas sonha através do muro"

(*Fim de semana no parque*, Racionais MCs)

A origem do *rap* como gênero musical é atribuída aos jamaicanos, cujo estilo musical, por sua vez, está ligado à cultura oral africana. Por volta de 1960, com o surgimento dos primeiros sistemas de som, eram realizadas festas nas ruas das periferias da Jamaica e nesses eventos coletivos, os chamados *"toasters*", os mestres de cerimônia, discursavam sobre a situação política do país e sobre outros assuntos relacionados àquelas comunidades, como violência, drogas e sexo. A migração de muitos jovens jamaicanos para os Estados Unidos, no início da década de 1970, entre eles, o lendário DJ Kool Herc, ainda em 1967, levou consigo o hábito da realização de festas de rua. Tal hábito foi rapidamente incorporado pelos hispânicos e afroamericanos de bairros nova-yorkinos, como Harlem, Brooklin e, especialmente, Bronx, onde vivia Herc, regiões muito carentes

de opções de lazer para os jovens, dando origem às famosas *block parties* e, mais tarde, ao movimento *hip-hop*.

Inicialmente, as músicas não eram gravadas, a execução ocorria numa mistura de "ao vivo e gravado", como descrito por Herschmann (2000), os *rappers* desferiam suas rimas ao microfone, quase sempre de improviso, com uma base musical comandada pelo DJ. Em 1979, a música *Rapper's Delight*, do grupo *Sugarhill Gang*, passou a ser considerada o marco inicial do *rap* nos Estados Unidos, tornando-se sucesso mundial. Entretanto, o primeiro *rap* registrado em disco, ocorreu por volta de 1978, no álbum da banda *Fatback*, que trazia uma faixa do lendário *rapper* do Harlem, King Tim III, a música *King Tim III Personality Jack*.

As primeiras letras de *rap* eram mais debochadas e irreverentes, semelhantes às do *funk* brasileiro, porém, aos poucos as letras foram ganhando o papel de denúncia social, com uma representação crua da realidade, de forma visceral, quase brutal, e passaram a incomodar muita gente. A música *The Message*, do grupo *Grandmaster Flash & The Furious Five*, de 1982, foi o divisor de águas entre o *rap* irreverente e o *rap* consciente nos Estados Unidos. O *rap* é um dos poucos gêneros musicais em que a letra, a mensagem, é mais importante que o som, embora toda a cena do *rap* forme uma estética única e original, composta do visual do *rapper* e seu gestual, os *grooves, scratchs e samplers* do DJ.

Outro momento memorável para história do *rap* foi o lançamento da música *Planet Rock*, do DJ Afrika Bambaataa, em 1980, que deu início à revolução na forma como se faria música na era pós-moderna ao utilizar as baterias elétricas *drum machines*, criando o gênero que seria conhecido como *Electro Funk*. Neste caso, demonstrando que a batida importa, que é possível unir letra pujante, questionadora, com uma batida eletrizante. Não por menos, o show de Bambaataa, em 1982, no Rio de Janeiro, foi o impulso que os cariocas precisavam para criar o *funk* nacional. Portanto, a ligação entre o *rap* e o *funk* vem dos primórdios do *hip-hop*. A dissidência entre um ritmo mais forte, mais consciente, mais engajado em questões sociais, e um ritmo mais alegre, mais dançante, também sempre esteve nas várias manifestações culturais dos povos da periferia, para quem a diversão, por mais simples que seja, torna-se uma estratégia de sobrevivência, diante de um cotidiano difícil e cheio de limitações.

A música *Rapper's Delight* é um exemplo do *rap* mais irreverente; seus primeiros versos já mostram isso:

> Eu disse um quadril, balança, movendo, movendo/ para o quadril, quadril mova sim não pare/ rolando para o balanço bang-bang disse pula o balanço/ ao ritmo do balanço a batida/ Agora o que você ouve não é um teste/ Estou fazendo rap ao ritmo da batida/ E eu, o balanço, e meus amigos vão tentar mover seus pés[5].

Da irreverência até chegar ao discurso consciente de denúncia da realidade degradante dos bairros pobres nova-yorkinos em *The Message*:

> Cacos de vidro em toda parte / Pessoas urinando nas escadas / Você sabe que eles simplesmente não se importam / Eu não posso tirar fora o cheiro, eu não posso levar o barulho/ Não tenho dinheiro para me mudar / Acho que não tenho escolha / Ratos na sala da frente, baratas atrás / Viciado no beco com um taco de beisebol / Eu tentei fugir, mas eu não podia chegar longe / Porque o homem com o caminhão de reboque tomou de volta meu carro / Não me empurre, porque eu estou perto da beirada / Eu estou tentando não perder a cabeça / É como uma selva, às vezes, isso me faz pensar / É como continuar afundando![6]

O grupo *Public Enemy*, tornou-se o principal representante do *rap* engajado norte-americano, com letras que trazem denúncias das injustiças e das dificuldades das populações menos favorecidas.

No Brasil, o *rap* remonta ao final da década de 1980 e início de 90. Os primeiros *rappers* a fazerem sucesso foram Thaíde e DJ Hum, seguidos por Racionais MCs, RZO, Pavilhão 9, Detentos do Rap, Câmbio Negro, Xis & Dentinho, Planet Hemp e Gabriel, o Pensador, MV Bill e Marcelo D2. O *rap* brasileiro também influenciou outros gêneros como, por exemplo, o Movimento Mangue Beat, presente na música de Chico Science & Nação Zumbi.

O grupo Racionais MCs, formado em 1988, por Mano Brown, Edi Rock, Ice Blue e DJ KL Jay, é o principal representante do *rap* nacional. Com uma visão aguçada para o que acontece na periferia de São Paulo, desde a década de 1980, ganhou reconhecimento e influenciou gerações de jovens da periferia do Brasil inteiro, que reconheceram nas

---

[5] Tradução livre de **Rapper's Delight, de Sugarhill (**I said a hip, hop, the hippie, the hippie /to the hip hip hoppa ya don't stop / the rockin to the bang-bang boogie said up jumps the boogie / to the rhythm of the boogie the beat / now what you hear is not a test--I'm rappin to the beat / and me, the groove, and my friends are gonna try to move your feet).

[6] Tradução livre de **The Message, de Grandmaster Flash (**Broken glass everywhere / People pissing on the stairs / you know they just don't care / I can't take the smell, I can't take the noise / Got no money to move out / I guess I got no choice / Rats in the front room, roaches in the back / Junkie's in the alley with a baseball bat / I tried to get away, but I couldn't get far / Cause the man with the tow-truck repossessed my car / Don't push me, cause I'm close to the edge / I'm trying not to lose my head / It's like a jungle sometimes, it makes me wonder / How I keep from going under).

letras do grupo a realidade de seu cotidiano, criando-se uma consciência sobre sua condição.

O álbum *Sobrevivendo no Inferno*, de 1997, vendeu cerca de 500 mil cópias e trouxe três das principais músicas do grupo: *Fórmula Mágica da Paz, Capítulo 4 Versículo 3 e Diário de um Detento*, que, juntamente *com Fim de Semana no Parque e Um Homem na Estrada* compõem os principais sucessos do grupo. O álbum fala, de forma crua, visceral, de pobreza, de tristeza, de uma realidade pintada em cores tão fortes que chega a causar mal-estar e mesmo repulsa a alguns, além de reconhecimento para aqueles que essas músicas deram voz, algo que era vivido, sentido, mas nunca antes verbalizado, anunciado. Dessa forma, o *rap* foi a voz da periferia que injetou autoestima, autoafirmação a milhares de jovens, que, até então, nunca haviam se sentido representados.

Mano Brown, em depoimento ao jornal francês *Le Monde*, afirma que a estratégia principal do negro na periferia dos anos de 1980 e 90 era apenas sobreviver à miséria social e simbólica, ao que ele denominou de "perifobia", que causou verdadeiro genocídio em periferias como Capão Redondo, bairro onde ele nasceu, e que chegou a ser considerado um dos locais mais violentos do País. Junto a isso, as pessoas da periferia não tinham consciência da realidade e sentiam vergonha de si mesmas e do lugar onde viviam, mas, aos poucos, foram ganhando autoestima pela influência do negro americano, e, claro, fica subentendido, pelo *rap* dos Racionais. Brown confessa que, para ele mesmo, a música foi uma estratégia de sobrevivência:

> Esse lance de se sentir feio é foda, as pessoas não se gostavam, tinham vergonha. Eu não planejava, socialmente eu sou realista, vejo a coisa como é, não brinco. Artisticamente eu ouso mais. (...) Tem prós e contras, o lado humano, os problemas dos anos 80 estavam encobertos, o genocídio. Ser preto era muito perigoso, poderia morrer e nem saber porquê, pelo medo que eles tinham de você. [7]

O discurso hiperpolitizado do *rap* assustou muita gente e dificultou sua inserção nos meios de comunicação de massa. Uma das primeiras gravadoras a dar uma chance para o *rap* nacional foi a Zimbabwe, uma empresa independente. As rádios também tiveram muita resistência ao gênero no início, especialmente porque, além do discurso engajado, as letras de *rap* ultrapassam, em média, os oito minutos, ao passo que as

[7] Entrevista do Mano Brown para o Le Monde, disponível em: http://www.pragmatismopolitico.com.br/2018/03/aula-de-sociologia-com-mano-brown.html. Acessado em 11/05/2018.

músicas comerciais têm uma duração média de três minutos. De certa forma, a necessidade de autogestão, como uma característica do gênero *hip-hop*, que buscou criar seus próprios meios de disseminação, ocorreu tanto pela resistência do *mainstream* (tendência hegemônica da indústria musical) como pelo desejo de manter a postura engajada do *rap*, o que nem sempre é possível quando este se torna comercial. Nesse sentido, além das gravadoras e produtoras independentes, quase sempre criadas pelos artistas do gênero, também as rádios comunitárias tiveram papel crucial para a divulgação e disseminação tanto do *rap* como do *funk*.

> Enquanto o funk produz eventualmente alguma crítica social permeada pelo bom humor e a ironia, as músicas produzidas pelo *hip-hop* são quase sempre marcadas pelo tom de protesto, politicamente mais engajadas, dramáticas e agressivas, explicitando uma indignação não necessariamente presente no *funk*. Além disso, as letras dos *rappers* são mais extensas (superam facilmente a marca dos cinco minutos), fato que tem dificultado sua presença no formato dos programas das rádios comerciais (HERSCHMANN, 2000, p. 198).

Pelo fato de a batida do *funk* ser mais alegre, mais descontraída, esse estilo musical teve sua inserção nos meios de comunicação de forma mais fácil; já o *rap* é mais denso e dessa forma, menos comercial. "Pelo que indicam algumas fontes (...), o *rap* poderia ser aceito somente à medida que sofresse uma adequação, uma limpeza/higienização/desodorização do seu discurso" (CAMARGOS, 2015, p. 71).

A partir da metade da primeira década dos anos 2000, o *rap* nacional se revigorou com novos nomes, como Emicida, Projota, Criolo, Rashid, Rael e consagrou outros artistas, como MV Bill e Marcelo D2, ex-Planet Hamp. Desta vez, embora ainda engajado, mostra um estilo mais leve e um discurso suavizado, mais afeito à tão esperada "cosmetização" mercadológica, o que rendeu a presença do *rap* em programas de televisão e de rádios, fora do circuito exclusivo do gênero *hip-hop*. Fenômeno também presente no *rap* americano, representado por astros como Jay-Z.

Outra grande novidade no Brasil foi a presença feminina no *rap*, representada por nomes como Negra Li, Karol Conka, Iza, MC Soffia, entre outras. MC Soffia, hoje com 14 anos, começou a compor ainda aos seis. Filha de pais militantes do movimento negro, desde cedo Soffia tomou conhecimento do mundo *hip-hop*. Momento marcante foi sua participação na abertura das Olimpíadas no Rio de Janeiro, em 2016, ao lado de Karol Conka. As letras de suas músicas tratam de racismo, machismo e preconceito em geral, e mostram o drama invisível de crianças negras, especialmente as meninas, para aceitarem

seu próprio cabelo e sentirem-se bonitas com o cabelo natural. E faz rimas, como em *Menina Pretinha*:

"Menina pretinha, exótica não é linda
Você não é bonitinha
Você é uma rainha

O meu cabelo é chapado, sem precisar de chapinha
Canto rap por amor, essa é minha linha
Sou criança, sou negra
Também sou resistência
Racismo aqui não, se não gostou, paciência"

No entanto, nada abalou mais o mundo *rap* do que o lançamento do *single Boggie Naipe*[8], em 2016, de Mano Brown, em carreira solo, que enveredou para o estilo *funk soul*, ao mostrar que "os manos" também sofrem de amor. A faixa *Mal de Amor*, por exemplo, traz versos como: *"Quem levou a pior fui eu / Um dia fomos um só/ Pensei/ Que jogo louco é o amor/ Quem ama sai perdedor"*.

O último álbum do Racionais MCs, *Cores & Valores*, é de 2014, e o *rap* romântico de Mano Brown, além de receber críticas por ter deixado um pouco de lado o discurso mais agressivo, mais contundente de crítica social da década de 1990, também aumentou um sentimento de orfandade por parte dos fãs. No entanto, Mano Brown defende a mudança em entrevista para o jornal francês *Le Monde*: "Hoje, os negros querem falar de outras coisas. Querem viver coisas novas, buscando tecnologia, beleza, querem ser *hype*. Mudou porque tinha de mudar. É maior que nós, a mudança é viva. Eu vivi muita coisa, vi o *rap* chegar, eu o vi crescer".

Entretanto, no Brasil, antes do movimento *hip-hop*, ainda na década de 1970, a chegada da *soul music* americana, fomentando o Movimento *Black,* causou turbulência no País. É o caso do histórico Baile da Pesada, da casa de shows carioca Canecão, com seus animados jogos de luzes e som de toca-discos (a chamada "orquestra invisível", antes os bailes eram realizados com orquestras ao vivo, ASSEF, 2003, p 22), que deu o pontapé inicial ao que seria denominado "Revolução da Mente", do movimento musical Black Rio.

[8] *"Boogie"* é um estilo musical advindo do blues, com ritmos próprios e bem peculiares e *"Naipe*", "pessoa com estilo muito original". Disponível em (www.boogienaipeprodutora.com.br/about-us/). Acessado em 21/07/2018.

Quando a temporada do baile saiu do Canecão para dar lugar ao show de Roberto Carlos e passou a ocorrer no subúrbio carioca, o evento foi recebido com entusiasmo, porque era justamente nessa região que estava o seu público-alvo, o qual se identificou de imediato com seu balanço. Segundo Essinger (2005), tal fato fomentou a criação das primeiras equipes de som, que tinham como característica empilhar caixas de som, formando enormes paredes ou muralhas que se tornaram a marca registrada do baile, produzindo um barulho ensurdecedor. As equipes Revolução da Mente - inspirada em *Revolution of Mind*, de James Brown -, a Soul Grand Prix e a Black Power criaram o Movimento Black Rio. No meio do baile, passavam cenas de filmes *black*, os DJs conversavam com a plateia sobre a questão negra, exibiam *slides*, fotos e pôsteres, tudo para despertar a mente para o estilo "*black is beautiful*" e levantar a autoestima do negro.

Um exemplo das ações do Movimento Black Rio foi a criação da *Noite do Shaft*, em 1972, por Dom Filó, no clube Renascença, nome dado em referência ao filme *Shaft*, de Gordon Parks, que conta a história do detetive negro James Shaft. "Assim, na Noite do Shaft, além da discotecagem, havia a projeção, num paredão branco, de *slides* com cenas de filme e fotos dos frequentadores tiradas no próprio baile e paravam para dar mensagens", (ESSINGER, 2005, p. 22).

O Movimento Black Rio teve como principais representantes Tim Maia, Tony Tornado e Gerson King Kombo, este com seu *Mandamento Black*: *"Dançar como dança um black / Amar como ama um black / Usar sempre o cumprimento black / Falar como fala um black / Viver sempre na onda black / Ter orgulho de ser black / Curtir o amor de outro black!"* Apesar de ter iniciado no Rio de Janeiro, não demorou muito para o Movimento *Black* se espalhar por diversas capitais brasileiras, como São Paulo, Porto Alegre (Black Porto), Belo Horizonte (Black Uai) e Salvador (Black Bahia).

Com o país vivendo a fase mais árdua da ditadura militar, as reações não demoraram a ocorrer. No Rio de Janeiro, Filó e Nirto, os organizadores da Soul Grand Prix, algumas vezes, foram encapuçados e levados por policiais ao Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) para interrogatórios. Segundo Nirto, (*apud* ESSINGER, 2005, p.35), quando o movimento começou a ter exposição nos meios de comunicação, passou a ser visto como algo perigoso e sem freios. Assim, começaram as ações para desarticulá-lo, especialmente atiçando a rivalidade entre o samba e a *soul music*, com o apoio das gravadoras, acusando o movimento de "estrangeirismo". A música *"Sou mais samba*", de 1977, de dois grandes nomes da Portela, Candeia e Dona Ivone Lara, é um

exemplo. Uma pseudodisputa simbólica em defesa da brasilidade do samba, em que a letra fala por si:

Eu não sou africano, eu não
Nem norte-americano!
Ao som da viola e pandeiro
sou mais o samba brasileiro!

Menino, tome juízo
escute o que vou lhe dizer
o Brasil é um grande samba
que espera por você
podes crer, podes crer!

À juventude de hoje
dou meu conselho de vez:
quem não sabe o be-a-bá
não pode cantar inglês
aprenda o português!

Este som que vem de fora
não me apavora nem rock nem rumba
pra acabar com o tal de soul
basta um pouco de macumba!
Eu não sou africano!

O samba é a nossa alegria
de muita harmonia ao som de pandeiro
quem presta à roda de samba
não fica imitando estrangeiro
somos brasileiros!

Calma, calma, minha gente
pra que tanto bambambam
pois os blacks de hoje em dia
são os sambistas de amanhã!
Eu não sou africano!

A que parece, na atualidade, a disputa entre samba e *soul* está apaziguada, inclusive com a criação, em 2016, da banda carioca "*Soul Mais Samba*", que, no DVD de estreia, contou com participação especial de grandes nomes, inclusive do samba, como Arlindo Cruz, Seu Jorge e Paula Lima.

Entretanto, segundo Nirto (*apud* ESSINGER, 2005, p.39), o golpe de misericórdia contra o Movimento Black Rio e a *soul music* seria deferido justamente por outro movimento musical, também vindo dos Estados Unidos e também majoritariamente negro: a discoteca. A Era Disco tornou-se verdadeira febre mundial e inaugurou uma fase

de hedonismo extremo, com seu ritmo alegre e descontraído, que tinha a aceitação das diferenças como lema, visto que todos os dançarinos eram bem-vindos, de negros a homossexuais, apesar disso, tal movimento não tinha uma atitude de engajamento, como ocorria no movimento *black* e na *soul music*.

Segundo Essinger, o ritmo alegre e dançante foi mundialmente impulsionado por filmes, como *Os Embalos de Sábado à Noite*, com John Travolta, que retratava o cotidiano de um jovem da periferia, sem perspectiva, cuja única ambição era fazer sucesso nos bailes, com as coreografias inventadas com os amigos, o que permite fazer um paralelo com os jovens das favelas cariocas de hoje, que criam suas coreografias para os bailes. Aqui no Brasil, a novela *Dancin' Days*, da Rede Globo, com a atriz Sônia Braga como protagonista, também impulsionou o ritmo, no mais perfeito estilo conservador: "Pare de querer mudar o mundo, apenas dance para esquecer a miséria do cotidiano". Na época, diversas casas de shows pelo país aproveitaram essa tendência, inclusive com matinês para os mais jovens.

Aparentemente, o Movimento *Black* foi muito combatido no país porque se acreditava que ele estaria importando um problema considerado exclusivo do negro norte-americano, uma vez que, no Brasil, vivia-se a tão proclamada "democracia racial", de Gilberto Freire. Pois, é comum para o brasileiro acreditar que vivemos em um país cordial, sem a segregação racial vivida no Norte da América e quem não consegue subir na vida é porque não se esforça, não é trabalhador. Seguindo esse senso comum, muitas vezes condenamos aqueles que lutam pelos próprios direitos ou pela coletividade, pois os consideramos baderneiros, desordeiros, confundindo "passividade" com "pacificidade". Dessa forma, é possível considerar que o brasileiro de fato não é tão "pacífico" quanto pensa ser e sim "passivo", "acomodado", pois em muitos momentos, deixamos de lutar por nossos direitos, por pura acomodação e ainda condenamos facilmente aqueles que lutam por si e pela coletividade.

Movimentos tão viscerais, tão radicais, costumam provocar reações também radicais por parte do *establishment* (poder político, econômico e social instituído), que se ocupa da tarefa de neutralizar qualquer potencial revolucionário das expressões culturais surgidas de forma orgânica e independente da indústria cultural, que procura incorporar essas manifestações culturais independentes com o intuito de esvaziá-las ideologicamente. Na atualidade, pode-se fazer um paralelo entre o funk e o *rap* nacionais. O primeiro, embora também ligado à cultura *hip-hop*, teve o papel de esvaziamento do discurso, buscando apenas o entretenimento sem conscientização. No Rio de Janeiro, o

funk, com sua música mais alegre, mais dançante e não necessariamente politizada, foi se nacionalizando e se distanciando do referencial *hip-hop*. Apesar disso, parte da juventude carioca mais politizada permaneceu fiel ao *hip-hop*. Em São Paulo, o *hip-hop* se afirmou como importante discurso político que vitalizou as reivindicações do movimento negro, especialmente por meio de grupos, como Racionais, e das posses, isto é, grupos formados por *rappers*, grafiteiros e dançarinos de *break*, que se espalharam pelas periferias de São Paulo a partir da década de 1990 e que foram responsáveis pela disseminação da cultura *hip-hop*, atualmente chamados de "coletivos".

> Assim, ao longo da década de 1990, à medida que o funk e o hip-hop se nacionalizavam e se popularizavam – um no Rio e o outro em São Paulo -, funkeiros e *b-boys* se distanciavam: criou-se a dicotomia entre 'alienados' e 'engajados'. Não que isso corresponda realmente ao que vem ocorrendo. O simples fato de o funk produzir uma música alegre, romântica e bem-humorada não implica uma postura apolítica. De qualquer forma, os *b-boys* e outros grupos que se alinham ao movimento negro (como os charmeiros) acusam o funk de produzir uma música despreocupada, que promove apenas o entretenimento. De certa forma, os funkeiros deixaram de ser bem-vindos em outros bailes, (HERSCHMANN, 2000, p. 26).

Assim, o próprio movimento negro, mais politizado, mais engajado, expulsou os funkeiros; hoje, figuras do *hip-hop,* como MV Bill, procuram se aproximar da "galera funkeira" para que eles, de forma irreverente e por terem mais aderência entre os jovens, possam tratar de temas sensíveis para as comunidades, como a gravidez precoce, as doenças sexualmente transmissíveis, o uso abusivo de drogas e álcool, entre outros.

5.2 O som de "preto e favelado" chega para abalar geral

"É som de preto
De favelado
Mas quando toca, ninguém fica parado
Tá ligado!"

(*Som de Preto,* de Amilcka e Chocolate)

O *funk*[9] como ritmo musical surgiu nos Estados Unidos da mistura do *soul*, do *jazz e do R&B (rhythm and blues)*, ainda na década de 1960, e se popularizou pelo mundo nos

[9] O adjetivo *funk* ou *funky*, em inglês, por muito tempo foi considerado um termo indecente, um "palavrão", por se referir ao cheiro que os corpos exalam durante a relação sexual.

hits de James Brown. Inicialmente, o *funk* era um ritmo lento e sensual, depois foi se tornando um ritmo forte, apimentado e dançante, e, desde então, ganhou diversas versões: *miami bass, funk melody, freestyle* e até *funk-rock* ou *funk-metal*, com bandas como *Head Hot Chilli Peppers* e *Faith No More*.

No Brasil, o ritmo chegou na década de 1970 com a *soul music* e o Movimento Black Rio, no Rio de Janeiro, porém, o "batidão" do *funk* carioca - apesar de inspirado no *miami bass*, uma variante do *rap*, originário da Flórida, nos Estados Unidos, que tem um ritmo mais latino que negro, como o *rap* nova-yorkino - é inconfundível, pois ganhou no Brasil uma batida própria a partir da década de 1990, com o nosso: *Tchu-TCHA! Tcha-Tchu-Tchu-TCHAA! Tchu-TCHA! Tcha-Tchu-Tchu-TCHAA!*

Como afirma Julio Ludemir (2013, p. 17): "Som alto e corpos se mexendo no mesmo ritmo, o *funk* é fenômeno de grupo. A excelência veio com o tamborzão na década de 1990, uma adaptação genuinamente brasileira à batida gringa". Silvio Essinger (2005, p.260), também concorda que, além do uso das baterias eletrônicas Volt Mix e Hassan, a revolução para tornar o *funk* carioca único e passar a ser reconhecido, internacionalmente, como a Música Eletrônica Brasileira, foi o tamborzão, as passagens rítmicas de atabaques, mostrando a conexão África-Brasil que nacionalizou o *funk* e é o diferencial da origem americana.

O *funk* começou na década de 1970 com o Baile da Pesada na casa de shows Canecão, no Rio de Janeiro, promovido pelos DJs Big Boy e Ademir Lemos, trazendo uma mistura das novidades do *rock* e do *soul*, entremeados por intervenções ao microfone, sempre aos domingos, juntando cerca de 5 mil jovens. Depois, como já informado, o baile foi despejado do Canecão para dar lugar aos shows de Roberto Carlos, tendo os bailes migrado para quadras de escolas de samba e para clubes do subúrbio, passando a ter, em média, 15 mil pessoas por baile. Os DJs mais conhecidos da época eram Mister Funky Santos, Missiê Limá e Maks Peu. No final da década de 1970, surgiram as primeiras equipes de som, como a Soul Grand Prix e a Black Power e também Dynamic Soul, Uma Mente Numa Boa e Célula Negra, dando origem ao Movimento Black Rio.

O *funk* teve início com os bailes organizados pelas equipes de som nos ginásios esportivos e nas quadras de escolas de samba dos subúrbios do Rio de Janeiro, mas, com o tempo, passaram a ser realizados na rua, juntando um grande contingente de pessoas nas diversas áreas periféricas da cidade. Na década de 1990, o movimento *funk* contava

com uma média de um milhão e meio de jovens e 800 bailes por finais de semana na periferia da cidade do Rio e na Baixada Fluminense.

No início, os bailes só tocavam sucessos americanos, o primeiro *funk* nacional, foi o *Melô da mulher feia,* dos DJs Malboro e Abdullah, de 1989, gravado para o primeiro volume da coletânea Funk Brasil, realizada por Malboro, um deboche politicamente incorreto, inconcebível no mundo de hoje.

> A danada da mulher tinha um bundão. E de longe o teco-teco parecia um avião. Que corpinho, que corpinho. Violão, violão. Mais a cara, mas a cara. Parecia um canhão. Mulher feia cheira mal como urubu. Eu sou feia mais não dou pra qualquer um.

Entretanto, Abdullah também fez canções açucaradas como *Fico assim sem você: "Avião sem asas, queijo sem goiabada, sou eu, assim sem você! Namoro sem beijinho, Bochecha sem Claudinho, sou eu, assim sem você"*, Essa canção, depois da morte de Claudinho, foi gravada por Bochecha e também por Adriana Calcanhoto, considerada a madrinha do *funk melody*.

Segundo Ludemir (2013), quando os bailes foram proibidos nos subúrbios da classe média, passaram a ser realizados nas favelas, com patrocínio dos traficantes. No entanto, havia nisso também um lado positivo: "o funk subiu ao morro e se renovou esteticamente", (2013, p.19). Ao lado da evolução dos temas, também ocorreu uma evolução técnica, com a inclusão do tamborzão (tambores elétricos), que deu uma batida única ao *funk* carioca, junto às coreografias erotizadas da garotada.

Ludemir também aponta que os grandes *hits* do *funk* "bombaram" primeiramente nas rádios comunitárias e depois conquistaram os bailes para chegar aos grandes veículos de massa, isso na década de 1990. Entretanto, hoje, o que se observa é que, muitas vezes, primeiramente eles "bombam" na internet, especialmente se forem acompanhados por um vídeo engraçado ou uma boa coreografia que chame a atenção; são vídeos geralmente realizados de forma amadora, mas nem por isso menos criativa. O que não significa que as rádios comunitárias tenham perdido sua importância nas periferias como um veículo de comunicação alternativo, visto que trazem assuntos mais próximos da realidade dessas comunidades.

Embora o funk seja menos politizado que o *rap*, não deixa de ser uma revolução, nesse caso, uma expressão cultural, o desejo de celebrar a vida, mas de forma individual, em que jovens buscam a superação, sonham em ser respeitados e ficarem ricos da noite para o dia. De repente, o menino da favela passou a ter mais uma opção para sonhar com a fama e a riqueza e não apenas ser jogador de futebol famoso, que precisa de habilidade

natural, que poucos a têm, para sonhar em tornar-se funkeiro famoso, criar um *hit* instantâneo, e ganhar o mundo.

Os MCs de um *hit* só, são todos vindos de comunidades pobres, a maioria sem o primeiro grau completo, que largaram os estudos para trabalhar, entre nove e 12 anos de idade, muitos empacotadores de supermercado, feirantes, ajudantes de pedreiro, que da noite para o dia, tiveram sucesso e ganharam algum dinheiro. No entanto, de acordo com o levantamento de Essinger, realizado do início do *funk* até 2005, fugir do cinturão de pobreza não era uma tarefa tão simples. Muitos funkeiros ficaram pelo caminho, alguns se envolveram com o mundo do crime, acabaram presos ou assassinados, outros retornaram à sua vida de invisibilidade e de trabalhos precários.

Na virada do milênio, o *funk* ganhou um aliado excepcional: a internet. Especialmente nas redes sociais, por meio de canais no *You Tube* e no *Facebook*, canções se tornaram *hits* de forma repentina, como vídeos caseiros, mas muito criativos, ganharam milhões de visualizações e lançaram muitos MCs ao estrelato, alguns com fama de apenas um *hit*, outros conseguindo mais do que um sucesso instantâneo, tendo suas vidas e carreiras transformadas para sempre. Criar a própria plataforma de divulgação é importante, especialmente porque muitas letras de *funk* nem rádios e nem canais televisão estavam dispostos a divulgar.

> A democratização da informática ajudou bastante o funk. Com um computador mediamente equipado, qualquer um podia se transformar em produtor – era só ter um programa como o Sound Forge, para contar e modificar os trechos musicais que seriam usados, e um outro como o Acid, para colá-los e de peça em peça, fazer uma música. Que uma vez pronta, pode ser rapidamente copiada num CD, (ESSINGER, 2005, p. 269).

Para a popularização do *funk*, depois dos Festivais da Galera, que descobriram muitos MCs e das batalhas de passinhos, que misturam ao ritmo do batidão os passos do frevo, da ioga e até da capoeira, mais duas figuras foram importantes para disseminar o *funk* para além das comunidades cariocas: o DJ Malboro, com a coletânea Funk Brasil, que teve cinco volumes, lançando muitos MCs e a equipe de som Furacão 2000, do empresário Rômulo Costa. Os Festivais da Galera incentivaram muitos garotos da comunidade a criar suas próprias letras, o que previa Malboro com seu movimento de nacionalização do *funk*. Essinger (2005, p. 95) afirma que outro incentivador da nacionalização do *funk* foi o DJ Grandmaster Raphael, da Furacão 2000, que estimulava os jovens de favela e de bairros pobres que frequentavam o baile a escrever seus próprios

raps, e animava os bailes com gincanas, gritos da galera, prêmio para a galera mais animada. Segundo Essinger, os garotos escreviam as letras, as gravavam em fitas cassetes e levavam para os programas de rádio de *funk*; se fossem tocadas nas rádios e se os ouvintes ligassem pedindo para tocar, as músicas ficavam famosas e passavam a ser incorporadas aos bailes.

Os *melôs* escrachados foram importantes para popularizar o *funk* entre os jovens, mas a aceitação do gênero nos diversos estratos da sociedade só veio com o *funk melody* de duplas como Claudinho e Bochecha (*Só Love, Só Love... Só Love, Só Love ... Só Love, Só Love, Só Love, Só Love!*) e MC Leozinho (*Ela só pensa em beijar, beijar, beijar, beijar! e Se ela canta eu danço!*), um estilo mais afeito a balada romântica.

Outro empurrãozinho importante são os fãs famosos, como os jogadores de futebol, que passam a cantar e a fazer as dancinhas e coreografias de algumas músicas para comemorar os gols, agora não mais só de grupos de pagode, mas de funk também, além de postarem vídeos fazendo as tais dancinhas. Assim, muitos gritos de guerra dos bailes passam a ser ouvidos também nos estádios de futebol, como "Ah, eu tô maluco, ah eu tô maluco!", "Tá, dominado, tá tudo dominado!" e "Uuh, Tererê!, Uuh, Tererê!". Artistas pop, como Lulu Santos e Fernanda Abreu, passaram a se interessar pelo cenário do *funk*.

Entretanto, segundo Micael Herschmann, foi o *Rap da Felicidade* o grande divisor de águas ao quebrar a última barreira social e ficar conhecido no país inteiro, cantado por pessoas de todas as gerações e classes sociais, além de marcar presença, sem restrições, em qualquer programa de rádio ou televisão.

A forma já é uma revolução, independentemente do conteúdo, pelo próprio protagonismo dos jovens da periferia, com espírito empreendedor, que, de alguma maneira, passam a querer, como dito acima, além de ser jogador de futebol, que requer talento nato e sorte, passa a sonhar em enriquecer como MCs, embora de fato, poucos consigam um lugar ao sol.

O *funk* é apenas um desejo de celebrar a vida, apesar de todos os perrengues de quem vive nas comunidades carentes. Nesse sentido, a revolução não está no conteúdo, mas na forma, no próprio ato criativo e empreendedor da gente da favela e da periferia de todo um país; são pessoas acostumadas a viver à margem, no trabalho informal, com a necessidade de malabarismos para sobreviver, mas com suas próprias regras de conduta, estranhas para quem não é do grupo.

Se a festa é sinônimo de liberdade, com espaço e tempo próprios, descontínuos do espaço-tempo habitual, espécie de suspensão, libertação de códigos e regras do cotidiano, também as festas populares costumam ser o momento em que desaparecem as divisões de classe, todos irmanados na multidão, como as quadrilhas no Nordeste, e os carnavais de rua das grandes cidades. Nos bailes *funk* ou pancadões não é diferente: nesses eventos, a juventude se sente à vontade para se expressar por meio de danças e brincadeiras, muitas delas erotizadas como o "trenzinho", além do famoso "quadradinho de oito", próprio do molejo da garotada das comunidades, que inventam coreografias para arrasar nos bailes e para os concursos de passinhos.

O fenômeno de andar em bando também é próprio desses jovens em busca de reconhecimento nos locais onde vivem, como também por medo de transitarem sozinhos pela cidade, como descreve Herschmann, (2000, p. 165): "Alguns afirmam somente se sentirem seguros no seu bairro, junto à sua comunidade, e que, quando vão às praias, bailes de clubes e estádios de futebol, o mais prudente é estar entre amigos. Sentem-se mais fortalecidos para um possível encontro com a polícia ou galeras rivais ou mesmo amigas".

Atualmente, fenômenos como Anitta podem ser descritos como a integração total do movimento *funk* ao show business. A cantora é mais pop que funkeira e é a figura mais proeminente da música brasileira da atualidade no cenário mundial, a ponto de a ausência dela no Rock'in Rio 2017, no Rio de Janeiro, causar burburinho na imprensa e nas redes sociais. A cantora surpreendeu novamente, ao lançar o clipe *Vai Malandra,* em dezembro de 2017, retornando à sua origem *funk* e agradando a fãs e críticos, usando trancinhas, biquíni de fita isolante e mostrando celulite, como uma jovem comum da comunidade tomando banho de sol na laje. Também no clipe dessa música foi lançado o novo fenômeno do *funk*, com a bênção da Anitta, a Jojô Toddynho, agora Marontini, com a música *Que tiro foi esse?*. Apesar da polêmica causada por uma possível apologia à violência no Rio, a funkeira argumenta que a frase é apenas uma gíria da comunidade para descrever quando alguém chega ao baile com um visual de arrasar, ou seja, "Sambando na cara das inimigas e desfilando com as amigas", como afirma a música.

No alto de seu 1,5 m e uns quilinhos a mais, seios fartos que não faz questão de esconder, a funkeira se diz adepta da filosofia "gordelícia". Com língua afiada, Jojô diz que o *funk* é uma libertação de tudo o que acontece nas comunidades e acrescenta: "Meu padrão sou eu e não a sociedade. Todos dizem que não têm preconceito, mas quando

aparece alguém com o meu padrão – negra, gorda e periférica –, a máscara cai", depoimento ao programa TV Fama, da Rede TV, do dia 01/02/2018.

***Funk* e a violência –** Na década de 1990, surgiu o que ficou popularmente conhecido como "baile de corredor", em que grupos divididos em lado A e lado B se enfrentavam nos bailes e onde, muitas vezes, a briga ultrapassava o local do evento, pois os grupos continuavam se enfrentando pelas ruas dos bairros vizinhos, assustando os moradores; muitas dessas brigas acabavam em mortes ou ferimentos graves, rivalidades muitas vezes trazidas das torcidas de futebol ou entre comunidades.

Os motivos alegados para a proibição dos bailes foram a falta de tratamento acústico dos locais dos bailes, as confusões na saída e no trânsito próximo aos eventos, o consumo de drogas e dúvidas sobre o financiamento do baile, o que levou à criação, em 1995, de uma CPI municipal para investigar a ligação do funk com o tráfico de drogas. Entretanto, Herschmann (2000, p. 101) afirma que, mais do que a violência e o barulho, o que assustava a classe média carioca era saber que seus filhos estavam subindo o morro para dançar *funk*. Assim, pais clamaram às autoridades pela proibição dos bailes, entre eles, o baile do Morro Chapéu Mangueira, que não tinha problemas de violência e cuja reclamação era pelo barulho; extraoficialmente, contudo, era a presença de jovens de classe média no baile, o que assustava, uma vez que o morro fica ao lado bairro do Leme.

> Correndo o risco de fazer uma generalização precipitada, acho plausível afirmar que o grau de 'exotismo' de um fenômeno social é uma função quase direta da possibilidade de vê-lo transformado em estereótipo por grupos para os quais esse fenômeno é considerado exótico, (HERSCHMANN, 2000, p. 102).

Um episódio emblemático dessa época ocorreu em outubro de 1992, quando grupos rivais de *funkeiros* se encontraram na Praia do Arpoador, situada entre Ipanema e Copacabana, e transformaram o local em praça de guerra. O episódio foi nomeado pela imprensa como "arrastão", por acreditar que se tratava de um assalto. De certa forma, era de fato um assalto, porém simbólico, em que jovens pobres e suas práticas "selvagens", tomaram de surpresa uma praia de bacanas, deixando os moradores aterrorizados. Assim, a cidade dividida entre morro e asfalto, quando se reencontra, é sempre um choque violento, pois esses jovens ferem as sensibilidades do asfalto, que se nega a ver o que ocorre todos os dias ali ao lado, nas comunidades pobres. De sua parte, o morro sofre o revide institucional, solicitado pelos moradores do asfalto para manter os "vândalos" longe de seu território.

Com o apelo dos moradores dos bairros onde os bailes ocorriam, as autoridades proibiram o baile *funk* nos clubes do subúrbio. Segundo Ludemir (2013), foi assim que o *funk* subiu o morro, com a proibição nos clubes dos subúrbios, como citado anteriormente, eles passaram a ser realizados nas comunidades e em muitos casos, acredita-se, com o patrocínio dos traficantes locais. E foi assim também que surgiram os "Proibidões", letras de *funk* de forte conteúdo erótico ou de apologia ao crime, muitas vezes por encomenda dos traficantes, patrocinadores dos bailes. Muitas vezes o compositor do *funk* cria duas versões: "o Proibidão", que não é gravada e é cantada apenas nos bailes, e uma versão mais leve para gravar e tocar nas rádios. Um exemplo recente foi a do *funk Deu Onda*, do MC G15, em que a frase "meu pau te ama", foi trocada para "papai te ama". É possível dizer que muito da resistência ao *funk* advém de preconceitos. Mesmo os ditos "Proibidões" possuem diversas versões, as consideradas de apologia ao crime, as versões mais erotizadas ou irreverentes com palavras de duplo sentido, de teor sexual ou preconceituoso, as depreciativas de alguma minoria, como mulheres, gays, etc., que podem ser consideradas politicamente incorretas, etc. Porém, essas mesmas características estão presentes em vários estilos da música brasileira, do forró ao sertanejo, passando pelo brega e mesmo pela MPB e não se cogita em proibi-los. Segundo Essinger (2005, p. 269), o *funk* proibidão ou neurótico, apesar de chocar os mais moralistas, é próprio da sagacidade, espiritualidade e alegria das expressões culturais brasileiras. E o espírito debochado do carioca encontrou no pancadão uma forma genuína de expressão.

Mesmo o fato de os criminosos terem "apadrinhado" o *funk*, por assim dizer, pode ser considerado como mais um exemplo do abandono do Estado às comunidades pobres do país, deixando a população refém do poder paralelo. No Rio de Janeiro, há familiares separados porque não podem visitar os parentes que vivem em comunidades dominadas por facções rivais, algo que deveria ser impensável em um país democrático.

Nas comunidades pacificadas a partir de 2010 para a Copa do Mundo de 2014, a primeira providência das autoridades foi proibir os bailes *funk*, sem, contudo, levar alguma outra opção de lazer. Esse, provavelmente, foi um dos principais motivos para que as Unidades de Polícia Pacificadora (UPPs) perdessem o apoio da comunidade onde se instalaram, juntamente com algumas ações arbitrárias como o caso "Amarildo", morador da Rocinha, que sumiu após ser levado para depor em uma UPP.

***Funk* paulista** – Na segunda década do século XXI, surgiu na região metropolitana de São Paulo e na Baixada Santista, e se popularizou a partir de 2011, o fenômeno musical denominado "*funk* ostentação", que trata do consumo de luxo, muitas vezes só imaginado. No entanto, a ostentação, muitas vezes, é marcada pelo visual dos MCs e pelos clipes e não necessariamente nas letras das músicas, uma vez que muitas falam do cotidiano dos garotos pobres de favela.

O MC Guimê, da cidade de Osasco, é um dos principais expoentes do *funk* paulista. Sua música *País do Futebol* foi tema de abertura da novela transmitida no horário das 19 horas, pela Rede Globo, *Geração Brasil*, em 2014, que traz versos como:

> No *flow*/ Por onde a gente passa é show, fechou/ E olha onde a gente chegou/ Eu sou país do futebol, negô/ Até gringo sambou/ Tocou Neymar é gol/ Ó minha pátria amada, idolatrada/ Um salve à nossa nação/ E através dessa canção/ Hoje posso fazer minha declaração/ Entre *house* de boy, beco e vielas/ Jogando bola dentro da favela/ Pro menor não tem coisa melhor/ E a menina que sonha em ser uma atriz de novela.

O jovem produtor musical paulista Kondizilla compreendeu, como ninguém, a linguagem do *funk* ostentação e produz os videoclipes de *funk* mais visualizados da internet do momento, publicados no seu canal no *You Tube*. Ele também possui uma marca de roupas e acessórios com o mesmo nome.

Com o fenômeno do "funk ostentação" e a popularização do gênero na periferia de São Paulo, surge a versão paulista dos bailes *funk*, os "pancadões" que se tornaram motivos de guerra nos bairros onde são realizados. Em alguns bairros da periferia, ruas são fechadas e bailes *funk* são realizados com centenas de jovens, carros de som e música muita alta, entrando em conflito com os moradores que querem dormir, mesmo porque embora as festas sejam realizadas geralmente nos fins de semana, muitas pessoas precisam trabalhar no dia seguinte ou têm crianças pequenas em casa. Invariavelmente, a polícia é chamada para dispersar o público e algumas tragédias já foram registradas nessas ações. A população acusa esses bailes de promoverem desordem, violência, consumo de drogas e álcool por menores e mesmo sexo explícito, além da sujeira e de garrafas quebradas deixadas na rua depois da festa.

Outro fenômeno paulistano, também relacionado ao movimento *funk*, foram os famosos "rolezinhos", em 2013, em que um grande contingente de jovens combinava de se encontrar, pelas redes sociais, em locais públicos, como shoppings e parques, a exemplo dos *flashes mobes*, que ocorrem em diversas partes do mundo. Dois dos jovens organizadores dos rolezinhos foram assassinados, o que pode ter contribuído para o fim

do fenômeno. Tanto no caso dos pancadões, como do rolezinho, o problema central permanece: a pouca opção de lazer para os jovens da periferia e o fato de que eles não são bem-vindos em outras áreas da cidade, especialmente se estiverem em grupo, o que mostra muito sobre a sociedade em que vivemos. Aparentemente, a única solução que a classe média, assustada, consegue vislumbrar é a repressão policial, os xingamentos nas redes sociais, e até a busca de apoio legal para manter sua visão de mundo de "condomínio fechado".

5.3 Criminalização de expressão cultural da periferia

A mais recente tentativa de criminalização do *funk* chamou a atenção do público geral para uma constante no Brasil e mesmo nos Estados Unidos: a perseguição às expressões artístico-culturais da periferia. O *funk* é uma expressão cultural e não deseja ser mais do que isso. Entretanto, não é de hoje que ele é criminalizado. Apesar das críticas dos seguidores do movimento *hip-hop*, o *funk* também se mostra como uma arte de resistência pela autoafirmação, embora tenha um viés mais comercial e individualista, o da salvação individual por mérito próprio, como sugere o mito liberal; nesse ponto, favela e asfalto se igualam, porém, o fato de o *funk* não ser engajado não o torna menos político; a simples existência de uma expressão cultural genuína e organicamente forjada sob condições tão adversas, dando um sopro de esperança para jovens com pouquíssimas perspectivas de futuro, já pode ser considerado, em si, um ato político.

Com o fenômeno dos "Pancadões" na periferia de São Paulo, tramitou no Congresso Nacional, em 2017, um projeto de lei de iniciativa popular (solicitado por um morador de São Paulo, irritado com o barulho dos pancadões no seu bairro), pedindo a criminalização do *funk*, a exemplo do que acontecera à capoeira, ao samba e ao *rap* em certa medida.

O Congresso permite propostas de leis enviadas pelos cidadãos se estas conseguirem 20 mil assinaturas de apoio em quatro meses. O texto, escrito no estilo dos *posts* raivosos das redes sociais e citando a própria imprensa como testemunha (veja-se a seguir), recebeu seus *likes* virtuais no portal do Senado, mas seus apoiadores não compareceram às audiências públicas para debater o assunto.

> **(Sic)Criminalização do funk como crime de saúde pública a criança aos adolescentes e a família** / É fato e de conhecimento dos Brasileiros difundido inclusive por diversos veículos de comunicação de mídia e internet com conteúdos podre alertando a população o poder público do

> crime contra a criança, o menor adolescentes e a família. Crime de saúde pública desta "falsa cultura" denominada "funk".[10]

O projeto foi rejeitado e arquivado no dia 21/09/2017, por ter sido considerado inconstitucional o fato de criminalizar uma expressão cultural, segundo o artigo 5º da Constituição Federal que trata dos Direitos e Garantias Fundamentais.

A mesma discriminação que sofre o *funk* também sofreu o *rap* em seu início, inclusive nos Estados Unidos, com o gênero *gangsta rap,* cujo maior representante é *Snoopy Dogg,* gênero esse que possui um estilo de batida mais pesada e letras que falam de crimes relacionados a drogas, brigas entre gangues e violência policial. Os argumentos das autoridades para a repressão são os mesmos utilizados no Brasil: apologia ao crime, atentado à moral e aos bons costumes e vadiagem. A resposta dos artistas, tanto nos Estados Unidos como aqui, também é a mesma: "Só retratamos a realidade das periferias". No Brasil, não apenas cantores de *funk*, mas também de *rap* já foram acusados de apologia ao crime organizado, assim como o samba foi discriminado, no passado, por "vadiagem".

Em 1994, durante o festival Rap no Vale, no Vale do Anhangabaú, em São Paulo, o grupo os Racionais MCs foi detido pela polícia por alegação de incitação ao crime e à violência pela música *Um homem na estrada,* que conta a história de um ex-detento que vive sobressaltado porque sabe que para tudo o que possa acontecer na comunidade, ele será sempre o suspeito número um para a polícia e poderá morrer nas mãos dessa corporação antes que consiga provar sua inocência. Ele afirma: "Eu não acredito na polícia, raça do caralho!". O verso foi considerado pelas autoridades como de incitação contra a polícia, o que Mano Brown, líder do grupo, rebateu, na época, para a imprensa, com a frase "não canto o crime, canto a realidade", classificando a ação da polícia como um "desrespeito à liberdade de expressão".

Outro episódio envolvendo os Racionais foi o famoso show na Praça da Sé, em São Paulo, durante a Virada Cultural de 2007, que terminou em violência. A confusão teria começado quando a polícia repreendeu violentamente um grupo de adolescentes que havia feito de arquibancada uma banca de jornal para ver o show, ao que o público reagiu com xingamentos. A polícia, então, resolveu dispersar o público de cerca de 50 mil

---

[10] Disponível em:(http://legis.senado.leg.br/sdleg-getter/documento?dm=5299757&disposition=inline). Acessado em 22/07/2018.

pessoas com bombas de gás e tiros, causando uma confusão generalizada e atos de vandalismo.

Na época, a imprensa foi rápida em condenar o público pelo episódio chamando as pessoas de "baderneiros", inclusive afirmando que os músicos incitaram o público contra a polícia. Entretanto, houve também quem descrevesse a ação da polícia como desastrosa e despreparada, ou mesmo já predisposta ao conflito, que provavelmente não ocorreria se o show não fosse de um grupo de *rap*. Há relatos de que, mesmo antes do show, a hostilidade entre os fãs do grupo e a polícia já era visível.

> (...), tanto o funk quanto o hip-hop são acusados de promover festas, músicas e danças que incitam a violência. A diferença é que o funk é considerado perigoso por produzir uma conduta inconsequente, que glorifica a delinquência, e o hip-hop é considerado perigoso por sua postura radical e hiperpolitizada, por produzir um discurso que incita o racismo, a intolerância, a revolta violenta das minorias, (HERSCHMANN, 2000, p. 192).

Há também reações positivas contra a discriminação sofrida pelo *funk*, como a fundação, em 2008, da Associação dos Profissionais e Amigos do Funk (APAFunk), que lutou para que o governador do Rio de Janeiro, na época, Sérgio Cabral, sancionasse a Lei nº 5.544/09, de setembro de 2009, que definia o *funk* como movimento cultural e musical de caráter popular. Apesar disso, o preconceito contra o *funk*, mesmo no Rio de Janeiro, nunca diminuiu.

Preconceitos ou preferências musicais à parte, o *funk* nas comunidades carentes do Rio de Janeiro é um negócio que movimenta a economia local, desde as equipes de produção do baile a salões de cabeleireiros e pequenas lojas de roupas no gosto da turma funkeira. Um levantamento realizado pela FGV (Fundação Getúlio Vargas), em 2011, mostrou que o ritmo, na época, movia um mercado de 10 mil empregados e arrecadava R$ 1 milhão por mês, no Rio de Janeiro. Atualmente, com o crescimento do gênero musical, especialmente pela "pegada" mais pop, como a de Anitta, com carreira internacional, esses valores são certamente maiores. Apesar da perseguição sofrida no Brasil, o *funk* carioca é reconhecido, internacionalmente, como o legítimo representante da Música Eletrônica Brasileira. "Enquanto os funkeiros continuam marginalizados por aqui, no exterior, eles são venerados por terem descoberto a fórmula da MEB – Música Eletrônica Brasileira", (MEDEIROS, 2009, p. 112).

5.4 *Graffiti*: de vandalismo a arte urbana

"O suporte do graffiti é a mente
A cidade só recebe a visita
Pois quando não a sinto minha
Me sinto assim visita não desejada
Assim como um graffiti e um pixo que brotam na parede
De quem ama uma vida cinzenta."

(*O vulto do revide*, do *rapper* Criolo)

Na década de 1960, enquanto o mundo se dividia entre capitalismo neoliberal e comunismo totalitário, existia uma terceira vertente que rejeitava essas duas opções, encabeçada pela juventude ocidental, de contestação cultural e comportamental, de busca de liberdades individuais, com lemas como "Viva e deixa viver" e "É proibido proibir". E foi no seio da contracultura que a arte de rua encontrou seu campo de manifestação com a proposta de utilização do espaço público como possibilidade de expressão artística, como suporte para a arte, numa sinergia entre corpo e cidade.

Houve uma apropriação simbólica do espaço urbano num processo de democratização da arte, transformando a cidade em um museu a céu aberto, visto que os artistas de rua rejeitam a sacralização dos museus e desejam libertar a arte do local fechado e torná-la pública novamente. Arte ao acesso de todos, por outro lado, impositiva, já que a arte de rua é, por essência, transgressora, não autorizada, e, por isso, uma estética marginal. Entretanto, trata-se de uma arte transitória, efêmera, focada no próprio ato. No caso do *graffiti*, por exemplo, desgasta-se com o tempo, ou é apagada pelas autoridades ou coberta por outros desenhos, embora exista uma ética das ruas que impeça os artistas de pintarem sobre os desenhos dos colegas.

A arte de rua não se resume ao *graffiti* ou aos murais, mas, estende-se a toda arte que escolhe a rua como forma de expressão, como no caso de artistas que fazem performances teatrais, cantam ou dançam na rua. O *graffiti* como forma de comunicação e de protesto sempre esteve ligado ao ato de resistência de maneira clandestina, não autorizada, incluindo os grafismos feitos em banheiros públicos. O *graffiti* mais antigo que se tem notícia foi esculpido por soldados semitas em uma parede de um penhasco egípcio, há quatro mil anos (HUNTER, 2013, p. 10). No entanto, podemos ir mais longe e dizer que os primeiros *graffitis* são os desenhos nas cavernas.

Na Roma Antiga, palavras de ordem e de protesto eram escritas nos muros da cidade. Os murais do Renascimento eram arte de rua; depois, a arte foi se tornando individualizada, com os retratos feitos sob encomenda e as decorações de palácios, saindo do espaço público para o privado. Nas ruínas de Pompeia, foram encontrados diversos grafismos de nomes, poesias, lamentos, lista de compras e críticas políticas. "Os *graffitis* romanos foram possíveis graças à liberdade de expressão, um direito garantido com o poder de autodeterminação herdado da Grécia Antiga, sociedade que priorizava a liberdade individual de seus cidadãos, o direito à filosofia e à democracia", (SZACHER, 2012, p. 14).

O *graffiti* de protesto retorna durante as revoltas estudantis na França nas décadas de 1960 e 1970, quando os manifestantes divulgam suas ideias com pôsteres e palavras pintadas, utilizando a *pochoir* (que significa "estêncil" em francês). Paralelamente, quase que no mesmo período, o *graffiti* ressurge também nos Estados Unidos, com as *crews* (gangues) de Nova York.

A arte de rua é vista hoje como a expressão artística do século XXI, a que melhor condiz com o espírito do nosso tempo, uma forma de expressão que nasce, em geral, clandestinamente, e, aos poucos vai se institucionalizando e ganhando respeito no cenário artístico mundial. "Grande parte do meu trabalho tem tendência política. Acho que vivemos numa época em que acontecem muitas coisas ruins. A arte do grafite é uma forma de alcançar as massas e mudar a mente das pessoas. Tenho prazer em tentar fazer isso.", disse Man One, grafiteiro de Los Angeles (*apud* GANZ, 2008, p.80).

1. **Reprodução da foto de Basquiat na capa da Times/** Foto: Arquivo Pessoal

O artista americano Jean-Michel Basquiat, além de seu colega Keith Haring, foi um dos primeiros a criar a ponte entre cultura *hip-hop* e cultura *pop*, que está centrada no

tema do excesso de consumo, utilizando imagens de cartazes, revistas e objetos do dia a dia.

2. Basquiat mistura escrita e pintura em suas criações / Foto: Arquivo Pessoal

Filho de mãe porto-riquenha e pai haitiano, Basquiat nasceu no Brooklin, em Nova York, em 22 de dezembro de 1960, e morreu em 12 de agosto de 1988, aos 27 anos de idade. Ainda na adolescência, Basquiat e o amigo Al Diaz começaram a grafitar frases irreverentes, poéticas ou enigmáticas em Manhattan, com a assinatura SAMO (*Same Old Shit* – "a mesma merda de sempre"), causando grande curiosidade no público da época.

3. O neoexpressionismo de Basquiat / Foto: Arquivo Pessoal

Basquiat estava totalmente inserido na cena *hip-hop* da Nova York do final dos anos 1970 e início de 80. Autodidata, tendo o talento do artista para o desenho aparecido ainda na infância, passou a ser reconhecido após participar da exposição Times Square Show, em 1980, em que realizou grandes painéis em prédios da Times Square, em Nova York. Com estilo definido pelos críticos como neoexpressionista, Basquiat misturava desenho e escrita em sua obra, considerada a primeira arte radical da década de 1980,

utilizando como temática a negritude e retratando músicos de *jazz* e pugilistas. Basquiat costumava pintar uma coroa na cabeça dos heróis retratados em suas obras, misturando elementos tanto da cultura pop como da cultura *hip-hop*; trabalhou com artistas como Keith Haring, Barbara Krunger e Andy Warhol e também teria namorado a então desconhecida cantora Madonna.

Uma frase famosa atribuída a Basquiat explica, de certa forma, seu estilo: "*Believe it or not but I can really draw. I try to fight against that usually* " - "Acredite ou não, eu sei desenhar. Mas quase sempre tento lutar contra isso". Na sua curta vida, Basquiat também teve uma banda de rock e atuou no filme *Downtown 81*.

Em 2018, o público brasileiro pôde conhecer um pouco mais sobre o artista, com a exposição *Jean-Michel Basquiat – Obras da Coleção Mugrabi*, no Centro Cultural Banco do Brasil, em São Paulo, de 25 de janeiro a 7 de abril.

Paralelamente, pode-se dizer que existem dois movimentos desde o final de 1960: de um lado, o movimento de contracultura, em que algumas manifestações são relacionadas à cultura *punk* e ao anarquismo, liderado por jovens e artistas, que usam a rua, os espaços públicos como forma de expressão, e, de outro, a cultura *hip-hop*, um movimento mais engajado e de resistência dos jovens das periferias dos grandes centros urbanos. Em alguns momentos, os dois movimentos se misturam.

Por essência, o *graffiti* é a escrita, de slogan político ou frases de efeito, porém, há o *graffiti* figurativo, como os afrescos e murais da Antiguidade e o *graffiti* moderno, com imagens que vão do surreal, ao hilário, passando pela candura do estilo de quadrinhos ou de ilustração de livros infantis ao fotorrealismo. Os diferentes processos criativos e as diversas técnicas de *graffiti*, vão das distorcidas e intrincadas letras do *wildstyle*, *bubble style* e 3D, a etiquetas, estêncil, adesivos, além das *piece* (letra ou personagem bem elaborado que serve como marca do artista, como identidade visual do artista) e *throw-up* (desenhos rápidos e em qualquer superfície, como um vômito, mas que pode ter uma grande carga expressiva, dependendo do poder de síntese do artista). O estêncil tornou-se a técnica por excelência do *graffiti*, porque o molde, matriz, máscara de papel ou acetato, pode ser feito em casa e aplicado rapidamente na rua, com palavras ou desenhos de protesto, e vai de carimbos simples a complexos murais. Alguns artistas criam os desenhos antecipadamente, outros os criam diretamente no local, especialmente aqueles artistas do chamado *freestyle* ou *handfree*. "O grafite para mim é uma forma de escapismo. Me distancio do que vejo neste mundo para ir a outro mundo, onde posso escrever tudo,

onde posso fazer minhas letras voarem no céu.", diz o sul-africano Sky 189 (*apud* GANZ: 2008, p.356).

O caráter revolucionário e efêmero do *graffiti*, uma arte de caráter temporário, é apontado pelos próprios artistas. "A maior ironia do grafite é o fato de você usar tintas permanentes para fazer uma obra que é tudo, menos permanente. Isso é tão frustrante quanto engraçado", disse Buff Monster, de Los Angeles (*apud* GANZ, 2008, p.39).

O principal objetivo da arte de rua contracultural, mais do que protestar, como quer o *hip-hop*, é ocupar os espaços vazios ou abandonados da cidade, caracterizando-se como um movimento de ocupação, sinônimo de urbanidade contemporânea. Geralmente, são movimentos liderados por artistas que já possuem uma técnica ou desenvolvem técnicas para grandes murais ou miniaturas das mais variadas, como estêncil, pôster, etc. Trata-se de uma atuação de resgate dos espaços públicos abandonados, muitas vezes em parceria com os poderes públicos. Alguns artistas envolvem a comunidade, incentivando-a a participar da pintura de murais. A arte de rua procura aceitação e engajamento da sociedade, enquanto o *hip-hop* ao contrário, procura mais a autoafirmação pela transgressão, deseja contestar, conscientizar pelo protesto, pelo choque, como afirma Hunter (2013, p. 101): "Armados com latas de *spray*, estênceis, tintas e pincéis, artistas à paisana decoram distopias, com humor irônico e habilidades frequentemente aprendidas com a prática".

Assim, nos países mais desenvolvidos e sem tantas tensões sociais, o *graffiti* surgiu para ocupar os espaços públicos abandonados, portanto, como arte de rua, com um caráter mais de arte urbana engajada do que de cultura *hip-hop* de contestação. Foi inspirado pela cultura *hip-hop* americana e, muitas vezes, realizado por artistas, que, ao conhecerem a pintura com *spray* em viagens à América ou por filmes, como *Wild Style*, *Style Wars*, *Beat Street*, entre outros, resolveram experimentar e se apaixonaram pelo estilo. Muitos artistas utilizam o dinheiro ganho em prêmios para criar projetos e desenvolvê-los nas comunidades de onde vêm, como confirma o depoimento do artista Mine, integrante da UNC – *Urban Nightmares Crew*, de Toronto, Canadá:

> A paisagem dos subúrbios era cinza e entediante. Senti que era hora de mudar. Não usava o grafite como desculpa para chocar ou insultar. Só queria cobrir com tinta tudo o que via para causar uma tensão na vida cotidiana – sabe, fazer as pessoas pararem um pouco para sentir o aroma das flores. Infelizmente, alguns acham que as flores do grafite são fedorentas! (*apud* GANZ, 2008, p.117).

Na Europa, em países como França, Alemanha, Holanda e Inglaterra, tanto o *rap* como o *graffiti* tiveram mais influência do movimento *punk* do que da cultura *hip-hop*. A arte de rua, principalmente na Europa, é realizada por artistas que escolhem a rua como suporte, como plataforma para suas obras. O *graffiti* é uma arte pública, Berlim e Amsterdam são consideradas as cidades mais amigáveis para a arte do *graffiti*, enquanto Roma se tornou uma das cidades mais "bombardeadas" do mundo. "Alguns querem transmitir uma mensagem, outros apenas acrescentar um elemento artístico a um muro ou a uma cidade inteira"(GANZ, 2008, p.18).

Muitos artistas do *graffiti* ao redor do mundo começaram de forma clandestina e autodidata na juventude, depois se profissionalizaram e passaram a ser reconhecidos como artistas plásticos, como artistas de rua, e não mais como "vândalos desordeiros", como eram vistos no tempo de arte clandestina. Alguns deles continuam autodidatas, experimentando, buscando técnicas novas, criando outros estilos. Outros partiram para o estudo formal da arte. Alguns criaram ainda grifes de roupas e calçados com estilo *hip-hop*. Hoje, muitos dos primeiros grafiteiros ou são *free-lancers*, ou trabalham como designers para empresas do setor de moda, em artes gráficas, profissionalizando-se após a legitimação do *graffiti* como arte urbana, outros tornaram-se fotógrafos ou ilustradores.

> Alguns municípios adotaram a arte de rua como uma maneira eficaz de manter a pichação longe ou a focar a atenção para o potencial de locais negligenciados, seja para negócios ou para habitação. A arte de rua recupera o espaço público para o imaginário coletivo, e é em grande parte separada de frustrações com a política, a situação bancária e a econômica. (HUNTER, 2013, p. 123)

Assim como na origem americana, os *graffitis* sul-americano e africano refletem uma forte oposição às classes sociais dominantes por parte dos que vivem na periferia. Outra característica do *graffiti* nesses locais é a dificuldade de conseguir *spray*, o que leva os artistas a diversificarem os estilos e as técnicas com materiais alternativos. Dessa forma, pode-se perceber, que nas áreas mais pobres, o *graffiti* permanece com suas características originais de contestação, guardando uma semelhança mais forte com a cultura *hip-hop* em áreas de maior desigualdade social e de conflitos políticos.

> É como pegar aquilo que as pessoas odeiam e que ninguém quer ver e colocar bem na cara delas. Na África do Sul, há milhões de pessoas vivendo em barracos improvisados... É tão difícil ver isso o tempo todo e não poder mudar! O que posso fazer para salvar essa merda de mundo? Por isso, pinto barracos, disse a artista Faith 47, da Cidade do Cabo. (*apud* GANZ, 2008, p.337)

A arte de rua quase sempre tem a característica de ser coletiva e engajada, de criação colaborativa. No início do *graffiti,* nas ruas de Nova York, as *crews*, ou gangues de grafiteiros, cobriam os muros e trens com suas *tags*, assinaturas, em estilo selvagem, 3D, *freestyle*. Na origem, as *crews*, que saíam em grupo, munidas de latas de *spra*y para deixar suas marcas pela cidade, utilizavam os trens de carga ou urbanos como suporte para suas intervenções artísticas não autorizadas. Os protestos *whole cars*, trens pintados de cima a baixo, geralmente com *wildstyle*, "letras selvagens", tinham como intuito propagar a contestação por onde os trens passassem; porém, apesar de terem ganhado adeptos e admiradores no mundo inteiro, também despertaram a ira de toda uma comunidade, que os via como vândalos desordeiros, "um mal a ser combatido". Um dos capítulos mais dramáticos dessa guerra foi protagonizado pelo prefeito de Nova York, na década de 1990.

> Li bastante coisa sobre a arte inspirada pela política ou pelo marxismo, e sinto que o grafite é único, pois é uma forma de arte verdadeiramente revolucionária. Ele se apropria do espaço e dos materiais, desafiando e derrotando o sistema capitalista durante algum tempo. Subverte a propagada comum e se apropria do espaço capitalizado. É uma arte temporária por seu próprio caráter de rebeldia, disse Kasino, de Sydney, Austrália. (*apud* GANZ, 2008, p.348)

No entanto, a fronteira entre o que se considera expressão legítima da arte e mero vandalismo é muito tênue. No Brasil, existe, atualmente, a diferenciação entre pichação e *graffiti*, mas, na origem, não existia tal distinção, sendo o *graffiti,* essencialmente, escrita, palavras de contestação não autorizada. A arte de rua é, por natureza, não autorizada, contestatória, clandestina. Assim, levar artistas de rua para a galeria aproxima cada vez mais o *graffiti* da cultura *pop* em vez da arte de rua, o que faz o *graffiti* perder, de certa forma, seu caráter contestatório. O Beco do Batman, na Vila Madalena, bairro boêmio de São Paulo, é um exemplo do *graffiti* como arte *pop*.

4. **Beco do Batman, na Vila Madalena, em São Paulo** / Fotos: Arquivo Pessoal

O *graffiti* brasileiro – Surgiu na década de 1970, como uma arte transgressora e contestadora nos muros de São Paulo e logo se espalhou por outras capitais, demonstrando a insatisfação dos jovens com o regime militar, embora, naquele momento, não existisse propriamente uma ligação do *graffiti* com a cultura *hip-hop* e o *graffiti* fosse praticado por artistas e estudantes universitários.

Essa primeira fase do *graffiti* brasileiro representava o momento vivido pelo país em que artistas se engajaram na luta política. Tratava-se de novas produções e estratégias dos artistas para resistir às limitações impostas pela censura, que começavam a ver a rua como suporte artístico, e os muros, como telas. Eram inscrições artísticas realizadas no tecido social, intervenção urbana e contestação política, ressignificação da relação entre o artista e o público, o artista e a cidade.

5. **A bota de Vallauri despertou muitos jovens para o mundo do *graffiti*** / Foto: Autor Desconhecido

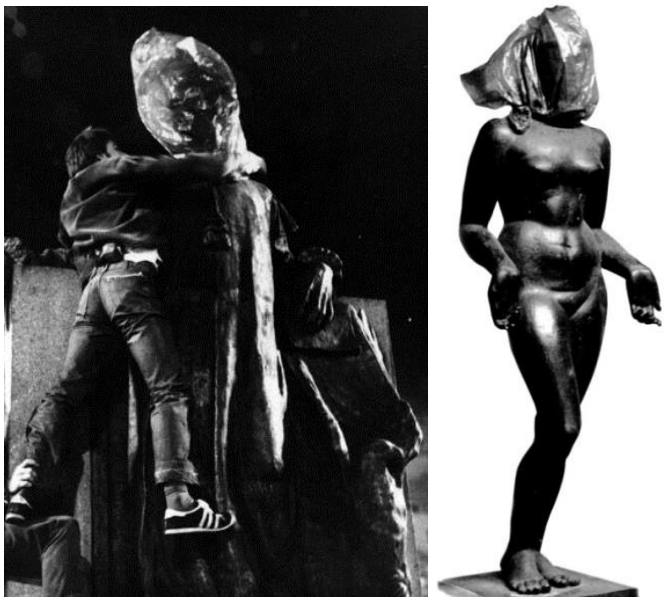
O desenho de uma bota preta de cano longo e salto alto do artista plástico Alex Vallauri foi o símbolo desse primeiro momento, também um exemplo de *piece* como identidade visual, como assinatura do artista. Fazem parte da primeira geração de grafiteiros, além de Vallauri, Maurício Villaça, Carlos Matuck, Waldemar Zaidler, Rui Amaral e John Howard, entre outros. O dia 27 de março foi proclamado o dia do *graffiti,* em referência ao dia seguinte à morte de Vallauri, em 1987, aos 37 anos de idade, quando artistas amigos o homenagearam, tomando de assalto o Buraco da Paulista (túnel entre as avenidas Paulista e Doutor Arnaldo), celebrando a vida e a obra do grafiteiro mestre de uma geração de artistas. Entretanto, a data não é levada muito em consideração nem mesmo pelos grafiteiros. "Ao que parece, os grafiteiros desdenham qualquer oficialização de uma arte que é, na essência, marginal. Institucionalizá-la estaria na contramão de sua tendência natural, que é ser transgressora" (MEDEIROS, 2013, p. 56).

Nesse período, também o grupo Tupinãodá foi precursor de coletivos de artistas, tendo sua primeira formação em 1982, criado pelos artistas José Carratü, Eduardo Duar e Milton Sobage, que realizavam muitos trabalhos a giz, reforçando a ideia da efemeridade da arte de rua. Ao longo de sua existência, o grupo teve várias formações, chegando a possuir até oito integrantes por vez; artistas como Jaime Prades, Carlos Delfino, Ciro Cozzolino, entre outros, passaram pelo Tupinãodá. O grupo encerrou suas atividades em 1991.

Outro coletivo que abalou a cena paulistana foi o 3NÓS3 formado pelos então estudantes de Artes Plásticas, Hudinilson Júnior, da FAAP, Mário Ramiro e Rafael França, da ECA. Eles foram os pioneiros no Brasil da arte de intervenção urbana. O grupo seguia os preceitos da arte conceitual e da *earth art* (um movimento artístico surgido na década de 1960, nos Estados Unidos, que propõe integrar o ambiente natural na própria arte, o ambiente como mídia, uma espécie de fusão entre arte e natureza).

Em 27 de abril de 1979, o grupo cobriu com sacos de lixo as estátuas da cidade em protesto à passagem do governo Ernesto Geisel para João Figueiredo. Apesar de terem sido tachados de vândalos na época, as estátuas embrulhadas em sacos de lixo chamou a atenção para os monumentos, que há muito estavam esquecidos pela cidade. Em depoimento para o livro *Estética Marginal Volume#2*, Hudinilson confessou que eles chegaram a pensar em jogar tinta nas estátuas, mas mudaram de ideia por medo da repressão, que na época era muito acirrada. "Ninguém olhava as estátuas, mas, com os sacos de lixo, o povo olhou", relata Hudinilson (*apud* SZACHER, 2012, p. 76).

Eles realizaram outras intervenções pela cidade, sempre no sentido de chamar a atenção do público, como colar fita isolante na porta de galerias de arte, em xis, em sinal de interditado. Isso poderia ser interpretado como se eles estivessem interditando a arte da galeria, porque a verdadeira arte precisava estar na rua, ou querendo dizer que a arte estava aprisionada nas galerias e interditada para a maioria das pessoas da cidade. Algumas de suas intervenções recebiam até patrocínio de empresas. Hudinilson justifica assim seus atos na época: "se não há espaço para nós, vamos tomá-lo" (*idem*).



6. **Intervenção realizada pelo coletivo 3NÓS3, em 1979 /** Fotos: Acervo Mário Ramiro

Com a abertura política, a arte de rua praticada por artistas e intelectuais volta para a galeria, e a rua passa a ser tomada pela cultura *hip-hop*, transgressiva, contestadora, mas com outras temáticas, como a negritude, as questões sociais e, mais recentemente, a questão feminina. A 18ª Bienal de Artes de São Paulo, em 1985, deu um espaço para a arte urbana, com a participação de Alex Vallauri, com a instalação "A festa da Rainha do Frango Assado", Carlos Matuck, com a "Siesta" e Waldemar Zaidler, com o painel "Joaquim, Mário e Affonso". Outro momento de incorporação da arte urbana pela galeria de arte foi a exposição "A Trama do Gosto: um outro olhar sobre o cotidiano", no início de 1987, pouco antes da morte de Vallauri. Ocasionalmente, artistas surgidos na rua também ganham o *status* de artistas plásticos e passam a frequentar o circuito da cultura *pop*, como a exposição dos Gêmeos, em 2006, na famosa Galeria Fortes Vilaça, em São Paulo, que causou rebuliço no mundo da arte.

A primeira geração do *graffiti* ligada à cultura *hip-hop* ocorreu somente no final da década de 1980 para 90, com os irmãos Gêmeos, Vitché, Tomada, Tinho, Binho, entre

outros; porém, mesmo entre eles, muitos tiveram como inspiração os desenhos de Vallauri. No Brasil, no começo desse *graffiti* da cultura *hip-hop,* essa manifestação artística era praticada pelas chamadas "posses", hoje denominadas "coletivos", uma espécie de criação coletiva e colaborativa, embora as posses geralmente englobassem as outras vertentes do *hip-hop* (*break*, *rap*, discotecagem), e não apenas o *graffiti*. Atualmente, há os coletivos de artistas formados por estudantes de arquitetura, artes plásticas e artistas plásticos que propõem apresentar ao público um contato direto com a arte contemporânea e realizar um diálogo com a cidade. Existem também os coletivos formados por jovens da periferia mais relacionados à cultura *hip-hop*, além dos coletivos femininos.

7. **Mural dos Gêmeos em Estocolmo, Suécia /** Foto: Divulgação

O *graffiti* brasileiro está entre os melhores do mundo e é capaz de criar tendências. Os irmãos Gustavo e Otavio Pandolfo, os Gêmeos, grafitam, desde 1986, nas ruas dos bairros paulistanos de Cambuci, Bixiga e Liberdade, com seus emblemáticos personagens gigantes com estética de desenho animado e sempre de pele amarela, em lugares possíveis e impossíveis. Em entrevista para a revista *Caros Amigos*, nº91, de 2004, os Gêmeos declararam que costumam usar imagens lúdicas quando trabalham na periferia (com desenhos coloridos, dançantes) e imagens trágicas quando trabalham em áreas nobres da cidade (imagens mais agressivas, representando garotos cheirando cola ou cenas de abuso policial), e explicam: "Os engravatados que se sentem os reis da cocada preta atrás do

volante têm que ver a miséria, mas quem está cansado de ver miséria tem que ver o mundo mágico" (*apud* MEDEIROS, 2013, p.41). Um dos momentos de grande consagração para a dupla foi a participação, com outros artistas de renome mundial, do projeto Chromopolis, organizado pela revista Carpe Diem, com o apoio do Ministério da Cultura da Grécia, para as Olimpíadas de Atenas, em 2004.

Outro expoente do *graffiti* brasileiro é Eduardo Kobra. Criado no bairro da periferia da zona sul de São Paulo, o artista começou a pichar com 13 anos de idade: "Era minha forma de dar o meu grito", diz em entrevista ao Repórter ECO, da TV Cultura, de 15/03/2018. Autodidata, Kobra utiliza diversas técnicas e é um dos pioneiros do 3D de pavimento no Brasil. Ele trabalha com projeção para ampliar o desenho e também com a técnica do quadriculado e do desenho à mão livre. Alguns de seus murais seguem o estilo do fotorrealismo, retratando figuras como Mandela, Gandhi, John Lennon, Anne Frank, entre outros.

8. *Graffitis* do Kobra na rua Sumidouro e avenida Faria Lima, em Pinheiros - SP / Fotos: Arquivo Pessoal e Priscila Vieira

Tendências contemporâneas do *graffiti* são os coletivos - de negros, de mulheres – assim como novas temáticas, como meio ambiente e feminismo, além das questões sociais. Atualmente, além dos coletivos, o cenário do *graffiti,* como já mencionado, traz artistas formados por estudantes de arquitetura, artes plásticas e aqueles que se propõem apresentar ao público um contato direto com a arte contemporânea e um diálogo com a cidade. Existem também os coletivos formados por jovens da periferia, que estão mais relacionados com a cultura *hip-hop*, e os coletivos femininos. "Grupos artísticos com atuação nas periferias e no centro uniram-se diminuindo as distâncias da cidade e propondo uma nova forma de celebração artística coletiva fora do mercado de arte urbana" (MEDEIROS, 2013, p. 47).

Como funciona a criação colaborativa nos coletivos de *graffiti*? A integrante do coletivo Água Branca, Lúcia Neto (LEITE, 2013, p. 152) explica:

> O coletivo Água Branca tem como proposta o intervir no espaço público, deixar sua marca não como conjunto de blocos de imagens de diferentes artistas e sim como construção interativa entre os artistas, um contínuo no qual cada um passa a ser uma célula, com seu DNA pessoal somado ao de outros, dentro de um corpo complexo e articulado. O consenso se abre muito além do pintar/colar lado a lado – elaboramos interações entre, sob e sobre imagens. Um trabalho cuidadoso que exige de todos um pensar mais acurado, meticuloso, para que, pouco a pouco, a ordem se estabeleça no caos e tudo se encaixe, cada um no seu espaço e em todos os espaços.

Apesar de a cultura *hip-hop* ser uma expressão de arte alternativa, contestatória, transgressora, os padrões da sociedade se repetem, e, assim, a presença feminina é bem limitada. No início, existiam pouquíssimas mulheres *rappers*, DJs ou grafiteiras; a presença feminina estava mais associada à dança, com as *b-girls*. No mundo inteiro, mulher no *graffiti* e nas demais manifestações do *hip-hop,* é um fenômeno novo, exceto por algumas pioneiras, talvez pela própria agressividade da arte. Os grupos eram eminentemente masculinos, e as mulheres participavam mais como admiradoras do que como atuantes. De acordo com um levantamento de 2012, realizado pela pesquisadora Katia Suzue (LEITE, 2013, p. 107), existiam 44 mulheres grafiteiras, em São Paulo, algumas atuando sozinhas e outras em coletivos. Uma das precursoras do *graffiti* paulistano é Nina Pandolfo, embora hoje ela não se considere mais grafiteira. Ainda na década de 1980, as duas primas Marcia Chicoaka e Carmen Fukunari fizeram parte do grupo de artistas grafiteiros e saíam para grafitar pelas ruas de São Paulo ao lado de Mauricio Villaça, Ozi, Celso Gitahy, entre outros; há também Cláudia Reis, que fez parte do coletivo Tupinãodá.

9. Nina Pandolfo e seu estilo onírico / Foto: Divulgação

Falou-se atrás se o *graffiti* figurativo seria, de fato, *graffiti* ou seria mural. No Brasil, como visto, convencionou-se chamar de *graffiti* as intervenções figurativas e de

"pichação" as intervenções gráficas, sejam elas de protesto, de escracho ou apenas *tags*, sem distinção. Atualmente, os próprios artistas do *graffiti* figurativo se autodenominam muralistas, mesmo os surgidos na periferia. Dito de outra forma, o que é produzido por jovens da periferia é considerado vandalismo, e o que é produzido por artistas da classe média ou não, é considerado arte urbana engajada.

5.5 A guerra cinza contra os pichadores

"Se essa rua fosse minha, eu mandava grafitar!"

Tota, grafiteiro e arte-educador do ABC

Assim como nos Estados Unidos, a reação contra o *graffiti/*pichação, no Brasil, sempre foi intensa e com diversos capítulos. Na gestão de Jânio Quadros, na prefeitura de São Paulo, a partir de 1985, por exemplo, as frases de protestos realizadas, na madrugada, por artistas e estudantes solicitando redemocratização do País eram imediatamente apagadas durante o dia. Os manifestantes contavam, então, com a presteza da imprensa para registrar os atos, ou passariam despercebidos. Em 1995, na gestão de Paulo Maluf, foi aprovada uma lei que proibia a comercialização de *spray* para menores de idade, além de exigir a criação de um cadastro de compradores e ainda prever a punição para os donos dos imóveis pichados que não limpassem suas propriedades. Era comum ver nos muros da cidade placas com os dizeres "Senhores pichadores, para cada semana que não tivermos de pintar este muro, o dinheiro será revertido para uma instituição social". Não se sabe se o dinheiro, de fato, era revertido e nem mesmo se o apelo era respeitado pelos pichadores. Ao que parece, um muro branco continua sendo uma tentação muito forte para quem gosta de grafitar, quase um convite. Como afirmou certa vez o poeta Paulo Leminski, "Um muro branco é um desperdício de ideia".

Nacionalmente, a pichação é tipificada como crime pela Lei Ambiental (Lei nº 9.605, de 12/02/1998)[11], que, no artigo 65, prevê pena de três meses a um ano de detenção e multa para quem pichar edificações urbanas. Se a pichação ocorrer em monumentos tombados pelo patrimônio histórico, a pena é de seis meses a um ano de detenção, mais multa. Em 1999, o Ministério Público de São Paulo chegou a criar um Comitê Antipichação que previa oficinas de história da arte para a garotada da periferia. Em

[11] Disponível em: (http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/L9605.htm). Acessado em 22/07/2018.

alguns governos, como de Erundina, Marta Suplicy e Fernando Haddad, as ações contra a pichação foram mais voltadas para a educação, por exemplo, com oficinas de arte nas periferias.

Mais recentemente, outro exemplo da dificuldade de diálogo e do radicalismo de foi o programa "Cidade Linda", do prefeito da cidade de São Paulo, João Dória, do PSDB, que decidiu reeditar a guerra contra quem ele denominou de "vândalos", mandando cobrir com tinta cinza o maior mural a céu aberto da América Latina, na avenida 23 de Maio, que continha *graffitis* de artistas consagrados, sem diferenciar *graffiti* de pichação, fato esse que gerou protestos de alguns, especialmente dos artistas de rua, mas também apoio de muitos outros "cidadãos de bem ou de bens", que consideram esse tipo de arte impositiva e agressiva.

Uma das alternativas apresentadas pelo prefeito seria a construção de grafitódromos, em locais determinados pela prefeitura, uma forma talvez de isolar e invisibilizar a expressão de arte urbana, tentativa de exclusão em guetos de tudo o que enfeia a cidade, tentativa de aprisionar, de segregar num espaço "apropriado", uma arte genuinamente da rua e para a rua, como foi a tentativa de criação dos camelódromos, na década de 1990, uma vez que os camelôs também são vistos como algo que enfeia a cidade, que mostra sua face degradante. No caso dos camelódromos, uma medida inócua, visto que é o desemprego que empurra as pessoas para o trabalho informal.

A operação Cidade Linda atua, dessa forma, de maneira higienista, buscando assepsia social da cidade. Os pobres permanecem vivendo segregados na periferia e busca-se apagar tudo o que lembra sua existência nas áreas nobres da cidade, precisa ser apagado, mesmo que de cinza, o que traz um simbolismo macabro, pois uma cidade cinza é vendida como mais linda do que uma cidade com desenhos coloridos.

10. Pichação de escracho na casa de Dória / Foto: G1 - Reprodução TV Globo

Entretanto, não se vende a ideia de "cidade linda" como uma cidade com ruas sem buraco, de calçadas bem feitas, sem esgoto a céu aberto, e não apenas nos bairros ditos

“nobres”, mas em toda a cidade, com creches para todas as crianças, com médicos para o atendimento básico da população. Outro episódio envolvendo o ex-prefeito, que se licenciou em abril para concorrer às eleições de 2018, e as pessoas que ele chama de “vândalos”, foi a inscrição no muro de sua casa, no dia 15/07/2017, dos dizeres: “SP não está à venda”, nesse caso, uma forma direta de protesto, denominada “escracho” e como todo o protesto, tem por essência ser não autorizado, transgressor, no sentido de contestação e mesmo rompimento da ordem estabelecida.

É suposto que todos nós possuímos uma concepção de beleza; de um belo que agrade a alma e torne a vida mais leve e que haja o feio, geralmente identificado com o desorganizado, o tumultuado, o insalubre, que envenena a alma, distorce a percepção, quebra o encanto e a inocência da infância, destrói esperança, endurece corações. Na periferia não é diferente. Lá também as crianças partilham da mesma concepção de beleza, as meninas adoram as princesas da Disney, castelos, mundos mágicos. Os meninos gostam dos super-heróis, mas quando abrem a porta de casa para rua o que veem é esgoto a céu aberto, córrego malcheiroso, lixo, mato, insetos e, em muitos casos, pessoas armadas e vendendo drogas nas esquinas. Em casa, muitas vezes, o que a criança enfrenta é moradia precária, alimentação insuficiente, família desestruturada com brigas e xingamentos. O ambiente mais bonito que frequentam, por incrível que pareça, é a escola do bairro, que muitas vezes é saqueada e vandalizada. Mesmo lá, nem sempre estão seguras, como nas escolas da periferia do Rio de Janeiro, onde as crianças correm o risco diário de serem alvejadas por balas perdidas, em meio ao conflito entre polícia e bandidos.

Nada é mais urbano do que o *graffiti* e as pichações nos centros e nas periferias das grandes cidades do mundo, símbolos da transgressão e da irreverência própria dos jovens. E nada é mais agressivo para o pensamento pequeno-burguês do que a pichação, porque ela vai contra os dois princípios básicos da sociedade capitalista, que são o direito à propriedade e a ideologia da assepsia das cidades; a pichação fere esses dois princípios, incomoda, agride as sensibilidades.

A pichação é o jovem dizendo “Não aceito os seus códigos”, e quando o ato é praticado contra monumentos nacionais, mais do que vandalismo, é uma agressão simbólica, que diz não aceitar os símbolos, as codificações preestabelecidas, é como dizer: “este monumento não me representa, nem sei que herói da pátria vocês estão cultuando aqui, nem mesmo a maioria de vocês sabe”. Trata-se de jovens que, armados com uma lata de *spray*, no meio da noite, deixam suas marcas e despertam para si a ira de toda uma cidade.

A pichação é sentida pela sociedade como uma agressão simbólica e selvagem, sem sentido, porém talvez o sentido seja justamente o de incomodar, tornar-se visível pela afronta. A pichação faz a cidade se lembrar da cidade esquecida da maioria, o lugar do feio, do desorganizado, a chaga aberta, a mancha, a ferida que se quer esconder, isolar, fingir que não existe no mundo asseptizado, onde tudo precisa ser limpo, porque queremos viver na "Cidade Linda", e quem não tem direito de viver na cidade linda não pode lembrar sua existência aos moradores eleitos. A pichação e o *graffiti*, em alguma medida, são essa lembrança cruel, como são os moradores de rua e os vendedores ambulantes, mostrando a evidente pobreza que sitia os grandes centros urbanos, rodeados de periferias.

No entanto, não se vê muitas políticas públicas voltadas para que não haja pessoas em condições de rua ou para que os jovens da periferia tenham opções de lazer mais interessantes do que pegar uma lata de *spra*y e sair pichando a cidade, arriscando a própria vida. Ao que parece, deseja-se apenas que eles não existam, que desapareçam, e é preciso pintar de cinza os rastros deixados por esses seres estranhos, seres da noite, contraventores, quase sobrenaturais, que conseguem façanhas incríveis, como pichar em grandes alturas, em lugares inimagináveis e de difícil acesso, para deixar sua marca, compreensível apenas para quem pertence ao seu grupo.

O motivo da pichação pode ser visto como um grito por visibilidade e, talvez, um pedido de socorro, uma necessidade de expressão, de pôr para fora toda a revolta, que a vida no limite, a vida à margem, impõe aos jovens da periferia. O estilo agressivo, selvagem, dá um ar decadente à cidade, visto que nos faz lembrar a miséria da nossa sociedade, apesar do aparente "progresso" de áreas mais valorizadas, talvez, por isso, as pessoas se sintam tão agredidas, por serem forçadas a se lembrar de algo que desejam esquecer.

Essas manifestações causam incômodo, desconforto, até mesmo uma espécie de aversão, ao nos trazer um sentimento de decadência, sobretudo a pichação e o *wildstyle* com suas letras de cores berrantes e aparentemente sem sentido, pelo menos para os não iniciados. Paradoxalmente, os grafiteiros, em particular, no caso das *tags*, queriam que todos vissem suas produções, mas poucos podiam entendê-las; o mesmo aconteceu com a pichação no Brasil, a busca por tornar-se visível, mas camuflado ao mesmo tempo, como mensagens em código que poucos podem decifrar.

A pichação está mais relacionada à anarquia, no sentido de selvageria, de transgressão pela transgressão, sem nenhum interesse que não o de transgredir ou o de se

mostrar. Justamente por isso, muitos artistas querem desvincular sua arte do *graffiti* da pichação, negando sua origem, preferindo designar seu estilo como neo-*graffiti*, pós-*graffiti*, arte urbana ou muralista. No entanto, para muitos artistas, como no caso da homenagem a Alex Vallauri, um *graffiti* autorizado é uma contradição, já que a origem do *graffiti* é o protesto clandestino, a liberdade de realizar a intervenção urbana não autorizada, e seria esse o valor, numa interação entre arte e cidade, entre a arte e as pessoas.

A grande questão é se, para o pichador, o importante é agredir, ou simplesmente se mostrar, se, de fato, não se trata apenas de um jogo de coragem para arriscar a própria vida, talvez não tão diferente do que o praticam os jovens da classe média nos caríssimos esportes radicais, um jogo para deixar sua marca, participar de um grupo seleto, com códigos próprios, muitas vezes compreendidos somente entre os que pertencem a esse grupo. A diferença é que se trata de um esporte barato, em que se busca a adrenalina do perigo de queda, ao pichar lugares de difícil acesso, e do próprio risco de ser pego pela polícia. Trata-se apenas de um desejo de transgredir, ou é apenas um jovem desorientado pedindo socorro? Talvez um pouco de tudo isso. Assim, o pichador seria um narcisista, e, como todo narcisista, um suicida por natureza.

O *flash mob* ou "rolezinhos", como ficou conhecida a manifestação do fenômeno em São Paulo, também é uma forma de o jovem da periferia dizer que existe e que a cidade também é sua, de ele ocupar a cidade e se tornar visível, mesmo que passe a ser julgado como selvagem, desajustado, baderneiro. Entretanto, o *flash mob,* no fundo, é só uma grande brincadeira de jovens, "só para perturbar", não tem nenhum propósito, nenhuma estratégia de transformação da realidade, porque os verdadeiros motivos que tornam esses jovens invisíveis, não são atacados. Depois de realizarem suas performances, voltam para sua invisibilidade, e tudo pode não ter passado de um jogo de cena.

A seguir, o depoimento do grafiteiro R., que começou como pichador na adolescência e pediu para ser identificado apenas pela inicial de seu nome:

"A fase de pichador foi nos anos 1990. Tinha 13 para 14 anos. Meus amigos também eram dessa faixa etária. No começo era somente no bairro, e não importava o tipo de tinta, não precisava ser necessariamente o spray, *era o que tinha de sobra nas casas de amigos, como "nugget" (graxa de sapato). A vontade de riscar era grande, e utilizávamos qualquer material que daria a possibilidade de rabiscar. Alguns amigos utilizavam até diamante de cortar vidro para riscar em vidros.*

Tudo começou na própria rua em que morávamos e, logo depois, por todo o bairro e em bairros vizinhos, e, assim, cada vez mais longe de nossas casas; quanto mais longe, mais desafiador e reconhecimento maior.

Sempre gostei das estéticas das letras, do local em que as colocávamos, sem precisar de curador de arte, mas, na época, a gente não entendia disso, fazíamos mesmo por farra, para depois provocar, desafiar os colegas. Existia reconhecimento da turma aos que tinham mais pichações e em locais mais difíceis, difíceis pelo fato de terem difícil acesso ou por serem bem vigiados.

Analisando hoje, vejo que, no início, muitos faziam porque o amigo fazia, mas logo se afastaram desse tipo de coisa, não se identificavam. Quem ficava, tinha a característica de ter problemas familiares. Não tínhamos a noção do vandalismo que era feito. Aos poucos, com o amadurecimento, alguns já não pichavam escolas, hospitais, locais públicos, por consciência do ato, e, aos poucos, foram parando, não achando mais sentido. Outros continuaram pelo vício de fazer, ou para manter fama, ou pela oportunidade que se abre, para alguns, de conhecer e praticar outros campos da arte.

Escrevíamos nossos apelidos, ou o nome de nossas turmas. Dentro das turmas, você poderia utilizar números para identificar qual integrante estava presente naquela pichação. Exemplo: TBS 1,2 – sendo que a turma chamada TBS poderia ter 5 integrantes ou mais, e, no caso, só estavam presentes os números 1 e 2; a numeração era dada por ordem de ingresso em cada turma. Foi uma fase, pois permanecia mais a pichação do nome da turma, ou sua abreviatura, com o apelido dos integrantes presentes.

Não existia a ideia de protestar; no começo, apenas pichávamos o nome das turmas e nossos apelidos. Minhas ideias mudaram quando conheci o grafite, depois, e as intervenções urbanas. Nessa época, comecei a perceber um pouco o que os políticos faziam com nosso povo e que era possível protestar com a arte de uma forma incrível, pois uma imagem muitas vezes pode impactar mais que palavras.

Existe muita influência da turma, se você passa muito tempo na rua acaba tendo influência, pois a pichação é muito própria da vida urbana. Eu mesmo gostaria de ter aprendido música nessa época, mas não tínhamos acesso a esse lado cultural, as escolas não estimulam a cultura, mesmo sendo escola pública de um bairro de classe média. A influência vinha da rua, observando os mais velhos. A adrenalina você só vai conhecer durante o processo de executar. A música foi por falta de incentivo, quando cheguei perto, já tinha a cabeça mais no trabalho do que em qualquer outra coisa.

Agora faço apenas o Grafite. Desenhos, letras estilizadas sempre me atraíram, mas hoje pratico o conceito de muralismo, não me preocupo em utilizar cores, letras com estéticas de rua, mas, além da intenção decorativa, busco sempre algum ingrediente transgressivo, provocador, trazendo alguma mensagem social e reivindicativa.

O processo se inicia com a escolha do tema, com a mensagem que quero passar, pesquisa do conteúdo, depois a procura do local, porém, muitas vezes já se tem uma ideia de onde pintar. Quem gosta desse tipo de arte está sempre atento às possíveis locações. Eu admiro várias técnicas, mas a que eu utilizo é a técnica de estêncil e faço estudo de figuras geométricas em 3D. Iniciei um curso universitário de Artes Visuais que me despertou interesse para outras técnicas e a própria história da arte, que mostra como a arte era representada em cada época."

6 Arte de resistência e comunicação contra-hegemônica

O potencial político/revolucionário do *hip-hop* está justamente em não esperar que alguém de fora venha salvar a periferia, mas em buscar construir, por seus próprios meios, por suas formas de resistência, de autoafirmação, de denúncia das desigualdades e dos abusos sofridos (tanto a violência física por meio de instituições, como a polícia, como a violência simbólica dos meios de comunicação hegemônicos). Nesse contexto, há o enfrentamento realizado por várias frentes de resistência, como as associações de moradores, coletivos de comunicação, saraus literários, entre outras.

Entretanto, Andréia Moassab (2011) argumenta que o *hip-hop* não pode ser considerado um movimento social por não possuir, de forma bem definida, as três dimensões do conceito clássico desse tipo de movimento, a saber: identidade, adversário e projeto. A autora, no entanto, cita a tentativa de institucionalização do *hip-hop* no Brasil, em 2003, no III Fórum Social Mundial, em Porto Alegre, com a criação do Movimento Hip-Hop Organizado Brasileiro (MHHOB).

> Ele não é formado a partir de organizações de base e outras hierarquias comumente observadas em outros movimentos sociais (lideranças locais, estaduais e nacionais), tampouco tem encontros periódicos no sentido de se auto-organizar, criticar e definir estratégias. Por outro lado, o hip-hop apresenta claramente uma plataforma política, ao combater insistentemente o preconceito contra a periferia e os negros, a violência policial e as desigualdades, tendo uma imensa capacidade de sensibilização e conscientização de grande parcela da população jovem e pobre do país. (MOASSAB, 2011, p. 65)

Para além da discussão de o *hip-hop* ser um movimento social, cultural ou comunicacional, a expressão "cultura *hip-hop"* mostra-se mais adequada porque nela se englobam tanto a dimensão política quanto a estética, a comportamental e a comunicacional. Independentemente dos gostos ou preferências estéticas, não se pode falar, no caso, de uma "arte inferior", porque a cultura *hip-hop* é o que existe de mais pulsante, de mais verdadeiro, de mais visceral na atualidade. Essa cultura é a arte das periferias das grandes cidades, que simboliza toda uma atitude, uma espécie de revolução. Como aponta Debray (1993, p. 285): "Curiosamente, o modo de expressão considerado como o mais vulgar é, muitas das vezes, o mais inovador de uma época".

O motivo que levou a cultura *hip-hop* a se espalhar com tanta facilidade pelas comunidades marginalizadas do mundo inteiro é que todas elas possuem dramas em comum, como falta de estruturas básicas de saúde, educação e lazer. Além da violência

policial e simbólica (discriminação, incluindo mediática) e da criminalidade. Trata-se de grupos de pessoas que são sistemática e historicamente invisibilizados, segregados do convívio dos eleitos e também silenciados, sem direito sequer às próprias narrativas, mas que, agora, sentem a necessidade de dizer "Chega!": "Eu só quero é ser feliz, andar tranquilamente na favela onde nasci. E poder me orgulhar e ter a consciência que pobre tem seu lugar!", eis o refrão do *Rap da Felicidade*, de Cidinho e Doca, composto em 1995, o qual pode ser considerado como um manifesto da periferia em busca da autoafirmação de sua identidade e um clamor pelo direito de existir e ser feliz, mesmo em condições adversas.

De acordo com a pesquisa do Data Favela de 2013[12], 81% dos moradores gostam da comunidade em que vivem, 66% não estão dispostos a abandonar o lugar onde moram, e 62% têm orgulho do local onde vivem; ainda, 94% dos moradores de favela se consideram felizes (MEIRELLES & ATHAYDE, 2014, p. 30-31).

Também dados do Data Favela revelam que, no final de 2013, 50% dos domicílios de favela possuíam conexão com a internet, e 52% dos moradores podiam ser classificados como internautas. Entre os jovens de 16 a 19 anos, a taxa era de 78% e 50% realizavam a conexão via celular; além disso, 85% dos internautas da favela tinham perfil na rede social virtual *Facebook*.

A estética da periferia é a estética *hip-hop*, marcada pelo enfrentamento e não pela passividade, pela conciliação. Trata-se de uma revolução de dentro para dentro (de autoafirmação de seu papel social e de seu valor como comunidade) e de dentro para fora (denunciando abusos sofridos, exigindo reparação). Tal estética não é silenciosa, é barulhenta, chamativa, extravagante, agressiva, transgressiva, marginal; o verdadeiro grito dos excluídos: "Estamos aqui, existimos, e não adianta nos ignorar porque vamos impor nossa presença, queira, ou não".

Como apontou Moassab (2011), não se trata mais da "dialética do malandro", de Antônio Cândido, da conciliação, do jeitinho, do gingado, do levar vantagem em tudo. Agora se trata da dialética da marginalidade[13], que busca a superação das desigualdades pelo confronto, pela resistência, pela transgressão e não pela conciliação.

> Já o modelo da dialética da marginalidade pressupõe uma nova forma de relacionamento entre as classes sociais. Não se trata mais de

[12] Pesquisa realizada em 2013 pelo Instituto Data Favela, em 63 favelas de todo o Brasil com 2 mil pessoas.
[13] O conceito da "dialética da marginalidade" foi criado pelo professor de Literatura Comparada da Universidade Estadual do Rio de Janeiro, João Cezar de Castro Rocha, que afirma que a dialética da malandragem está sendo substituída, ou, ao menos, desafiada pela dialética da marginalidade, que luta pela aceitação do direito de ser diferente e não de querer ser igual (*apud* MOASSAB, 2011, p. 156).

> conciliar diferenças, mas de evidenciá-las, recusando-se a improvável promessa de meio-termo entre o pequeno círculo dos donos do poder e o crescente universo dos excluídos. Nesse contexto, o termo marginal não possui conotação unicamente pejorativa, representando também o contingente da população que se encontra à margem, no tocante aos direitos mais elementares, sem dispor de uma perspectiva clara de absorção, ao contrário do malandro. (...) deve-se ressaltar a ambigüidade do termo: o marginal pode ser tanto o excluído quanto o criminoso, e até os dois simultaneamente. (ROCHA, 2004, p. 2)

Segundo Rocha, a dialética da marginalidade tem como objetivo o dilema coletivo e se caracteriza por um esforço sério de interpretação dos mecanismos de exclusão social, pela primeira vez, realizado pelos próprios excluídos e cita como exemplo a cultura *hip-hop*, especialmente o *rap* e os movimentos sociais. "A cultura brasileira contemporânea tornou-se o palco de uma sutil disputa simbólica: de um lado, propõe-se a crítica certeira da desigualdade social; de outro, acredita-se no retorno à velha ordem da conciliação das diferenças", (ROCHA, 2004, p. 3).

Nesse sentido, existe uma crítica dos pichadores, os quais consideram os grafiteiros traidores, porque "se aburguesaram", "se venderam ao sistema", buscaram a aceitação justamente dos que queriam combater. Diferentemente, os pichadores não têm intenção de agradar e nem de ser aceitos pelo asfalto: querem se autoafirmar como sujeitos do próprio destino, do próprio querer, da própria existência, expressos por frases como: "eu existo, imposto pelo eu resisto", "eu imponho minha presença", "a mosca na sopa". Como o morador de rua nas calçadas dos bairros nobres, a pichação no muro branco do bairro de classe média é a presença de algo cuja existência se quer esquecer, mas que persiste, insiste em se mostrar, impondo sua presença como sujeira, como mancha, incomodando e, às vezes, angustiando, como os pedintes nas portas de restaurantes caros, onde os abastados gastam, sem culpa, em uma noite, o que a maioria das famílias brasileiras possui para sobreviver por um mês inteiro.

A socióloga Vera Malagui acredita que, no lugar de "invisível", pode-se dizer que o jovem da periferia, na verdade, é "hipervisível", uma vez que não pode ir a um *shopping* sem ser seguido por seguranças, não pode ir a uma praia sem ser visto com desconfiança, especialmente, quando está em grupo. A pesquisadora considera que, em particular, no Rio de Janeiro, esse *apartheid* é ainda mais evidente. "Acho que sempre houve uma *apartheid* no Rio. E nunca foi invisível. Ele sempre foi hipervisível. As elites sempre têm uma visão hiperbólica das classes populares" (*apud* MEDEIROS, 2009, p. 29).

Pensando nessa visão "hiperbólica" que se tem das classes populares, existe o pensamento corrente entre as classes mais abastadas que as pessoas da periferia os

invejam, desejam ser como eles, por isso mesmo seriam pessoas "perigosas", o que não é bem por aí, as pessoas da periferia apenas desejam o direito de existir, e o direito de ter direitos, ou seja, de serem tratados como cidadãos. A prova é que muitos jovens da periferia que por um lance de sorte conseguem algum dinheiro e sucesso não abandonam suas raízes.

Outro efeito dessa visão exagerada e exotizada das classes populares, faz com que muitos acreditem que os jovens da periferia são seres quase sobrenaturais, ou no mínimo como o "sujeito esquizo", de Deleuze e Guattari (2010), o sujeito disfuncional que não aceita regras, não se deixa apanhar, não se deixa domesticar, potencialidade pura contra quem nenhum discurso faz efeito. Esse jovem seria um sujeito dotado de uma ira primitiva e, principalmente, de uma selvageria visceral, que criaria suas próprias leis, suas próprias regras, cujo único bem possuído é a vida, mas que não teria medo de arriscá-la constantemente, seja escalando prédios para pichar e deixar sua marca, que só é compreendida pelos que conhecem o código, seja surfando em trem, seja no sexo não seguro nos bailes *funk*, nas drogas, no crime ou na contravenção. Ele viveria o aqui e o agora. Sujeito da ação, esse jovem seria, assim, dotado de uma energia quase sobrenatural, viciado em adrenalina, se arriscando sem medo ou para quem, o medo, faz parte do viver cotidiano. Seria como um jogador nato, que aposta seu único bem, a própria vida. Viveria intensamente sem recear o amanhã, sem temer consequências, sendo vazio de qualquer sociabilidade, além do bando dos que pensam como ele. A camaradagem, para a qual qualquer ser fora do grupo seria tratado como potencial inimigo, como "alemão". Indivíduo que não respeitaria a própria vida e nem a do outro, "bicho solto". Resumido no código das ruas Lealdade, Humildade e Procedimento (LHP), que significa lealdade às pessoas que compõem o grupo, mas não obrigações; humildade como comedimento e não como subserviência e procedimento como operação inteligente do código, usando de acordo com a situação (FRANCO, 2013, p.175).

Entretanto, o jovem da periferia não é um animal estranho; é uma pessoa como outra qualquer. Como em qualquer outra parte da sociedade, ou região da cidade, há os jovens mais idealistas, os mais revolucionários, os mais conservadores, os mais estudiosos; outros ainda são mais revoltados e desorientados, e se tornam presa fácil do crime por viverem numa região mais exposta à violência. Há jovens de todos os tipos, como em todos os lugares.

Esse argumento de animal indomesticável, que é parte do discurso de repressão, é perigoso, porque é geralmente utilizado para que as autoridades não façam nada para

mudar a realidade das periferias e para que se legitimem os abusos das autoridades policiais diante dos "diferentes": legitima-se o desrespeito aos direitos fundamentais do homem, já que são considerados sub-humanos. Na periferia, a criança é realmente muito mais exposta a todos os tipos de violência, mesmo a institucional. Por isso, iniciativas de autoafirmação que venham de dentro da própria comunidade, de quem conhece a realidade local, são necessárias e têm sempre a maior chance de sucesso.

No entanto, não se trata de seres extra-humanos, nem sub-humanos, porém, observando as estatísticas de violência das periferias brasileiras, que segundo o *Atlas da Violência 2018*[14], produzido pelo Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea) e pelo Fórum Brasileiro de Segurança Pública (FBSP), demonstra que a violência no Brasil tem cor e local definidos, que os sociólogos tem chamado de genocídio do jovem negro periférico. O risco de um jovem negro e pobre ser assassinado é duas vezes e meia maior que de um jovem branco. Entre cada 100 pessoas assassinadas no Brasil, 71 são pobres, negros e jovens das periferias. Dessa forma, é possível questionar se os jovens da periferia estariam sendo tratados como "*homo sacer* – ser matável, porém insacrificável ou a vida nua", de Agamben (2002, p. 120-121), aqueles que, apesar de humanos, estão excluídos da comunidade humana, razão pela qual eles podem ser mortos impunemente, ou seja, quem os mata não é punido, por essa mesma razão, não se pode sacrificá-los, porque não seriam uma oferenda sacrificial digna.

Nesse sentido, os conceitos de fascismo social[15] e simbólico, de que nos fala Boaventura de Sousa Santos (*apud* MOASSAB, 2011, p. 131), é bastante esclarecedor.

---

[14] Disponível em: (http://www.forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2018/06/FBSP_Atlas_da_Violencia_2018_Relatorio.pdf). Acessado em 21//7/2018.

[15] Boaventura de Sousa (*apud* Moassab, p. 132) descreve seis formas do fascismo social: *apartheids* social e territorial, paraestatal, de insegurança, contratual e fascismo financeiro. Os *apartheids* social e territorial consistem na segregação e exclusão dos mais pobres para a periferia, para as zonas selvagens e sem infraestrutura. Enquanto os fascismos paraestatal e de insegurança consistem no tratamento desigual dado pelas próprias forças do Estado, como a polícia, entre periferia e condomínio fechado, por meio da manipulação discricionária da insegurança das pessoas e grupos sociais já vulnerabilizados pela precariedade do trabalho, produzindo-lhes elevados níveis de ansiedade e insegurança. O fascismo contratual consiste no contrato de direito civil no qual uma das partes é muito mais forte do que a outra, tendo a prerrogativa de impor condições onerosas, quando não despótica, à parte mais fraca, que no Brasil, certamente se agravará muito mais com a lei da terceirização irrestrita, aprovada na reforma trabalhista de 2017, que visa flexibilizar a Consolidação das Leis do Trabalho (CLT). E, por último, o fascismo financeiro representado pelos mercados financeiros, visa apenas à especulação financeira por meio do espaço-tempo instantâneo e global, e à lógica do lucro. O autor denomina "Estado-Empresarial", o estado privatista, comprometido apenas com o mercado de capitais e não com a comunidade e tampouco com o bem-estar social, embora toda a sociedade pague a conta.

Para ele, as sociedades ocidentais contemporâneas são politicamente democráticas, porém socialmente fascistas, visto que, apesar de serem democraticamente organizadas, podem conviver em seu interior com instituições fascistas, ou, ainda, podem ter uma organização espacial ou financeira também fascista. Dessa forma, o fascismo social, para ele, "é um regime social de relações de poder extremamente desiguais, que concedem à parte mais forte o poder de veto sobre a vida e o modo de vida da parte mais fraca" (SANTOS *apud* MOASSAB, 2011, p. 132).

Enquanto isso, o fascismo simbólico é descrito como o regime desigual em relação às possibilidades de produção e circulação de sentidos, proporcional à desigualdade das relações de poder. Uma das vertentes de tal fascismo, por exemplo, é o ato de fazer as pessoas crerem que estão condenadas à sociedade de mercado global e que dela não existe saída. De certa forma, o fascismo simbólico é o que dá sustentação às demais formas de fascismo, porque age sobre o imaginário da sociedade, como descrito por Moassab (2011, p. 134): "Trata-se de um fascismo de alto risco, pois se impõe difusamente nas entrelinhas do cotidiano mediante o uso de dispositivos sofisticados de subjetivação simbólica".

Aqui, entra o papel histórico dos meios de comunicação hegemônicos, que, segundo Moassab (2011), têm como principal função zelar pelos interesses da classe dominante, especialmente voltados para o mercado e para o consumo, de forma a naturalizar as relações desiguais na sociedade. Além disso, esses meios de comunicação têm a função de fazer encarar o outro estigmatizado como sendo inimigo que deve ser eliminado, exotizado ou estereotipado em categorias, como são representados, especialmente, os jovens pretos e pobres da periferia nos noticiários e programas policialescos. É contra essa violência simbólica sofrida pelas populações das periferias do mundo inteiro que a cultura *hip-hop* se insurge.

Dessa forma, para Moassab, a naturalização de preconceitos e de estigmas, torna-se a mais poderosa forma de violência simbólica, moral e psicológica, acarretando danos permanentes na subjetividade e na formação identitária de indivíduos, ou mesmo de grupos inferiorizados. Em tal contexto, torna-se difícil vencer essas marcações sociais especialmente quando as pessoas subjugadas interiorizam e aceitam como verdade a visão de mundo que as inferioriza. Por isso, uma das frentes do movimento *hip-hop* é justamente a luta pelo direito à própria narrativa, e esse é o principal objetivo dos coletivos de comunicação da periferia e de organizações como a Central Única de Favelas (CUFA), no Rio de Janeiro, que trabalha para a elevação da autoestima e para a

ressignificação simbólica da identidade de grupo nas comunidades como forma de combate à opressão.

Assim, constata-se a importância de se produzir a própria informação sem a mediação dos meios hegemônicos, seja por intermédio da música (*funk, rap*), do audiovisual (oficinas de audiovisual da periferia) ou da literatura (saraus literários nas periferias), a fim de estabelecer outra maneira possível de veicular comunicação; nesse caso, uma comunicação contra-hegemônica. "O que torna uma comunicação contra-hegemônica são suas múltiplas vozes capazes de ressignificar e produzir realidades, de partilhar conhecimento, de produzir o comum no discurso e na ação" (MOASSAB, 2011, p. 197).

Entretanto, é difícil mensurar até que ponto o *hip-hop* e sua comunicação alternativa ou contra hegemônica pode vencer a comunicação hegemônica e, mais importante, até que ponto essa comunicação consegue ser transformada em ação e tomada de consciência da população da periferia.

Por outro lado, acredita-se que exista um maior potencial de transformação quando os que ouvem são os mesmos que falam. O *hip-hop* seria a verdadeira comunicação como ação transformadora, de discurso tornando-se conscientização e mudança de atitude. Assim, pode-se dizer que, mais do que simples resistência, a cultura *hip-hop* pode ser encarada como "estratégia de sobrevivência", como observado pela socióloga Vera Malaguti (*apud* MEDEIROS, 2009, p. 107), quando analisa o movimento *funk* na periferia carioca.

Outras violências simbólicas do fascismo social são a criação de desejos consumistas e individualistas e a subjetividade narcisista e desengajada, efeito principalmente da narcotização mediática. "Nessa sociedade de controle, faz-se necessário demonstrar as construções simbólicas dominantes. A resistência não se dá mais contra as instituições, mas na desconstrução dos regimes de fascismo simbólico" (MOASSAB, 2011, p. 155).

Para os críticos da sociedade de consumo, o caráter de individualismo hedonista, fomentado pelos meios de comunicação, dificulta as lutas coletivas visto que há uma espécie de narcotização pela produção simbólica unilateral desses meios voltada para o consumo, a qual impediria as pessoas de perceberem a dominação desse tipo de ideologia. E o aspecto lúdico dos meios de comunicação com as redes sociais reforçaria ainda mais o processo.

Dessa maneira, uma das formas de luta do movimento *hip-hop* é o uso dos meios digitais, especialmente da internet e redes sociais, como ferramenta de formação e transformação de consciência. A luta do movimento *hip-hop* não trata de tutelação, as pessoas de periferia não necessitam de tutores, de pessoas que falem por elas; ao contrário, necessitam agir, lutar pelo direito às próprias narrativas. Por isso, é tão importante a busca de autoafirmação e do sentimento de pertencimento, de se poder dizer "sim, o pobre tem seu lugar". A solução possível precisa ser coletiva e não individual, além de ter que sair do seio das próprias comunidades.

> Ademais, a base da construção da resistência é a partilha de conhecimento, de modo que a comunicação passa a ocupar o cerne da resistência: o conhecimento dividido e multiplicado, ou seja, o quinto elemento do hip-hop, é uma das condições de sua existência enquanto movimento social. (MOASSAB, 2011, p. 27)

Um exemplo desse potencial revolucionário ocorreu no final de 2010, quando três jovens moradores do Morro do Adeus, no Rio de Janeiro, deram um exemplo de como encontrar a oportunidade de empoderar-se e tornar-se porta-voz da própria narrativa, ao realizar a cobertura, via Twitter, em tempo real, do cerco e da invasão da polícia ao Complexo do Alemão para implantação da Unidade de Polícia Pacificadora (UPP). René Silva tinha 17 anos e liderou a equipe do jornal *Voz da Comunidade*, que, de um dia para o outro, saltou de 180 para 20 mil seguidores, e "#VozDaComunidade" alcançou o *Trending Topics* Brasil, lista de tópicos mais tuitados no país (MEIRELLES; ATHAYDE, 2014, p. 94).

São Paulo também possui alguns exemplos de tentativas das comunidades periféricas criarem suas próprias narrativas, como os projetos de comunicação "Você Repórter da Periferia", "TV Doc Capão" e "Repórter da Quebrada"[16].

O "Repórter da Quebrada", por exemplo, é um projeto do coletivo de comunicação "Periferia em Movimento", criado por jornalistas do extremo sul da cidade de São Paulo. O texto de apresentação do grupo no *site* diz o seguinte:

> Incomodados com a narrativa limitada, geralmente negativa e superficial, apresentada pela mídia convencional sobre nossa realidade, nos organizamos e amadurecemos enquanto coletivo para contar nossa própria história e lutar por uma mídia mais democrática e plural. Como

[16] Links de acesso aos sites em referência: TV Doc Capão (https://web.facebook.com/tvdoccapao/info/?tab=overview), Periferia em Movimento / Repórter da Quebrada (http://periferiaemmovimento.com.br/reporterdaquebrada/) e Desenrola e Não me Enrola / Você Repórter da Periferia (https://www.youtube.com/watch?v=f7jla5_ljyw). Acessados em 21//7/2018.

> meio alternativo à mídia convencional e com uma perspectiva 'de dentro pra dentro', nós acompanhamos, refletimos, apoiamos e difundimos as ações sociais, culturais, políticas e econômicas de iniciativa popular que visam à garantia dos direitos fundamentais nas bordas das cidades, especialmente no Extremo Sul de São Paulo.

Também o "Você Repórter da Periferia", projeto de jornalismo comunitário desenvolvido pelo coletivo de comunicação "Desenrola e Não me Enrola", oferece oficinas teóricas e práticas de jornalismo para jovens de todas as regiões da periferia de São Paulo. Essas oficinas são focadas em desenvolver as habilidades de jornalismo *web*, redação para redes sociais, videorreportagem, técnicas de reportagem, fotojornalismo, filmagem, edição de vídeos, revista digital e produção de conteúdo móvel. O "Você Repórter da Periferia" realiza cobertura jornalística de temas de interesse das comunidades periféricas da cidade.

Enquanto isso, surge a "TV Doc Capão", criada em 5 de março de 2012, por iniciativa do jovem André Luiz Santos, com ajuda de amigos, num quartinho nos fundos da própria casa na periferia de Capão Redondo. A TV Doc Capão é ganhadora de dois prêmios: o de Programa Popstilo, de 2014, e o prêmio da ONU, de Articulador Social, em 2012. O canal se define como:

> Um coletivo de jovens que se propõe, com a utilização dos meios de comunicação multimídia, a conscientizar e incentivar a participação dos jovens dentro de sua comunidade como protagonistas de uma história diferenciada, contribuindo para uma sociedade mais justa e democrática.

Os objetivos expressos pelos coletivos sobre a necessidade de se dar uma resposta ao modo como os meios de comunicação representam a periferia corroboram com as conclusões da tese de Gustavo Souza da Silva, intitulada *Pontos de vista em documentários de periferia: estética, cotidiano e política* (2011), que traça o panorama dos documentários produzidos sobre a periferia de todo o Brasil de 2000 a 2010. Nesse período, as periferias das grandes cidades passam a ser representadas em filmes e vídeos produzidos por núcleos e entidades independentes de oficinas de audiovisuais, impulsionados também por novas políticas culturais e com financiamentos por meio de editais voltados para produções culturais alternativas realizadas fora do circuito tradicional de cultura.

O referido autor afirma que o ponto de vista dos documentários da periferia está alicerçado em três pilares: estética, cotidiano e política. A política seria justamente a necessidade da periferia de dar uma resposta à forma como ela é representada pelos meios

de comunicação hegemônicos. Paradoxalmente, com relação à estética, o pesquisador aponta uma forte influência da televisão de massa na estética dos documentários da periferia, pelo fato de os programas serem produzidos nas oficinas de audiovisual por pessoas fortemente influenciadas por esse meio, tomando emprestado, até mesmo, a linguagem do telejornalismo. Tal influência se dá pela interferência da televisão ou por falta de familiaridade com a linguagem do cinema, uma vez que os alunos da periferia têm mais intimidade com a televisão que com o cinema. Silva esclarece também que, no início, as oficinas eram dirigidas por professores de fora das comunidades, mas que, com o tempo, ex-alunos das oficinas tornaram-se professores e passaram a montar seus próprios núcleos de produção audiovisual.

Outra marca da estética dos documentários da periferia seria o que Silva denominou "estética do improviso", utilizada pela precariedade de recursos e mesmo por falta de conhecimentos técnicos ou da linguagem do cinema, o que, muitas vezes, leva os realizadores dos documentários a encontrar soluções criativas e inovadoras.

Com relação ao aspecto político do ponto de vista adotado, tanto nos documentários da periferia realizados pelas oficinas, como nos vídeos realizados pelos coletivos acima citados, ambos têm em comum o desejo de interferir na realidade e modificar o imaginário sobre a periferia, tanto para o público interno como externo; pelo menos, os participantes das oficinas ou coletivos modificam a forma de se verem e de verem a realidade em volta, principalmente ao se abrirem perspectivas de novas percepções para além do seu pequeno mundo, o qual pode parecer intransponível e imutável, embora, contraditoriamente, a periferia seja o mais mutante dos espaços urbanos.

Se os principais objetivos dessas produções são a afirmação da identidade, em especial dos jovens da periferia, e a quebra de estigmas criados pelos meios de comunicação hegemônicos, os quais reforçam os estereótipos de violência com relação à população periférica, a questão a ser discutida é sobre a abrangência dessas produções, ou seja, até que ponto essa comunicação alternativa consegue inserir pautas no contínuo atmosférico mediático. Além do mais, interessa saber qual a capacidade dessas iniciativas de fazer frente ao imaginário criado e constantemente reforçado pelos meios tradicionais, sobretudo nos programas policiais da televisão aberta, que insistem em mostrar a periferia apenas no que nela há de mais negativo. Cabe ressaltar que esses programas têm maior audiência justamente nas próprias periferias.

Moassab (2011, p. 190) acredita que o *hip-hop* seja um fenômeno comunicacional em que está em jogo o entendimento da realidade comum aos negros, aos pobres e aos periféricos, numa comunhão em que todos produzem um conhecimento num movimento pluridirecional de adição, de soma de várias partes, com produção de sentidos e partilhas, com designação e produção de realidade.

> Com efeito, a comunicação fora de lugar dos periféricos tem levado a uma (re)construção simbólica e concreta do mundo, emergindo como um vetor real de resistência de diversos grupos contra a ordem hegemônica estabelecida, moldando os valores do 'nós' por meio da partilha de saberes. (MOASSAB, 2011, p. 191)

Entretanto, os resultados práticos não aparecem logo, e, as estratégias de luta nem sempre são eficientes ou suficientes para uma mobilização real da periferia. A linguagem mais contundente do *rap* também pode ter um efeito mais desagregador que agregador, uma vez que nem todos os que vivem na periferia o consideram um estilo agradável, e, por isso, acaba-se por criar um nicho restrito. Nesse sentido, algumas letras de *funk* e um bem expressivo *graffiti* possuem maior poder de transformação, do que uma letra de *rap* com muitos palavrões ou pichações, que são compreendidas ou aceitas por bem poucos, o que não diminui a importância do *hip-hop* como um movimento de resistência: "o movimento hip-hop é, atualmente, um dos protagonistas na luta pela democratização simbólica dos espaços segregados da cidade e pela ressignificação dos seus habitantes como cidadãos." (MOASSAB, 2011, p. 99).

Para Moassab (2011) o conceito de empoderamento (termo do inglês "*empowerment*" cunhado pelo movimento feminista dos Estados Unidos nos anos 1990) está intimamente vinculado ao de identidade e de autoafirmação. Empoderamento seria uma forma de resistência ao preconceito e às desigualdades sociais por meio da autoafirmação da própria identidade, com o fortalecimento coletivo e não apenas individual. "Em linhas gerais, empoderar-se significa alguém adquirir controle sobre sua própria vida, adquirir habilidades de fazer coisas e de definir sua própria agenda" (MOASSAB, 2011, p. 117).

Na periferia, a mulher é que tem maior protagonismo, embora sem reconhecimento disso. A grande maioria das mulheres da periferia brasileira é chefe de família, responsável pelo sustento de todos os seus membros. As mulheres pobres da periferia são pai e mãe por necessidade e não por opção. De acordo com a pesquisa do

Instituto Data Favela[17], as mulheres da favela, são, em sua maioria, jovens e negras, chefiam quase 40% dos lares e, entre elas, 20% criam, sozinhas, os filhos (MEIRELLES & ATHAYDE, 2014, p. 88).

As principais características das pessoas da periferia são o empreendedorismo e o autodidatismo. Dificilmente, todas as pessoas da casa possuem trabalho formal ou mesmo formação profissional, o que as obrigam a se virar como podem para buscar o sustento próprio e da família. Daí o empreendedorismo nato e o autodidatismo, que começam pela construção da própria moradia. O empenho, a meta, é sempre a sobrevivência, e quem vive nessas condições como mero sobrevivente, vive eminentemente no presente, no hoje, no aqui e agora, sem grandes esperanças, sem grandes expectativas, mas também sem grandes medos, porque o bom sobrevivente é calejado, está acostumado aos reveses da vida: se a chuva levar tudo o que possuía, limpa a lama e recomeça, agradecendo pela casa ainda ter permanecido de pé, ou mesmo por não ter perdido a vida e segue em frente. Se o fogo queimar tudo, até a casa, recomeça como puder, o importante é seguir em frente, como diz a canção popular: "*Levanta, sacode a poeira e dá a volta por cima"*.

De igual maneira, tudo se torna, também, motivo para a felicidade, uma vez que para quem vive acostumado à precariedade, a mínima regalia já é um luxo. Olhar em volta e perceber que as casas, antes de madeira, agora são de tijolos; as ruas, antes de terra, agora são asfaltadas; ver que algumas casas da comunidade têm pintura externa, dando um ar mais amistoso para o bairro, tudo isso já alegra o coração. Se a linha de ônibus tanto tempo reivindicada finalmente chegou; se um membro da família possui um carro para levar as crianças ao médico, ou para ir ao mercado fazer a compra do mês; se o filho do vizinho passou no vestibular ou em um concurso público; se o time do coração ganhou ou se o time adversário perdeu, tudo se torna motivo de satisfação e de alegria.

6.1 A revolução estética-linguística-comportamental da periferia

Outro potencial revolucionário do *hip-hop* também está na transgressão da própria linguagem, como na definição de "literatura menor", de Deleuze e Guattari (2015, p. 35), que afirmam: "Uma literatura menor não é uma língua menor, mas, antes, o que uma

[17] Pesquisa realizada em 2013 pelo Instituto Data Favela, em 63 favelas de todo o Brasil com 2 mil pessoas.

minoria faz em uma língua". Dessa forma, na literatura menor: "A linguagem deixa de ser representativa para tender para seus extremos ou seus limites" (2015, p. 47).

As três características da literatura menor definidas pelos autores – a desterritorialização da língua, a ligação do individual no imediato-político, o agenciamento coletivo de enunciação – estão presentes na cultura *hip-hop*, tanto no *rap* como no *graffiti*. Dessa forma, o *hip-hop*, como uma literatura menor, é um movimento ao mesmo tempo político e coletivo, uma estética menor e de política das minorias. De fato, isso define bem tanto o que o *hip-hop* fez nas *tags* do *graffiti* como o que fez nas letras de *rap*: uma brincadeira com a língua, uma torção, levando a linguagem aos extremos. Quanto à noção de desterritorialização, ela está muito presente na origem da cultura *hip-hop*, já que o bairro do Bronx, em Nova York, era formado principalmente de imigrantes latinos e afrodescendentes, que, embora vivendo no país praticamente desde a fundação, continuam sendo tratados como minorias desterritorializadas.

O mesmo pode ser dito da periferia das grandes capitais brasileiras que são formadas por pessoas vindas de diversos Estados, especialmente das regiões Norte e Nordeste e que, de certa forma, também se sentem desterritorializados, formando grupos de acordo com os locais de origem, numa tentativa de manter as raízes. No entanto, a cultura *hip-hop* é realizada por seus filhos. Eles sentem que a cidade não os aceitam, porém eles não se sentem nordestinos ou nortistas como os pais. Essa angustia do não pertencimento muitas vezes só é percebida quando o jovem filho de migrante entra no mercado de trabalho e começa a conviver com as pessoas que de fato se sentem pertencentes à cidade e que os veem como nordestinos ou nortistas, pois é o olhar do outro que nos estigmatiza, nos criam estereótipos.

Os próprios autores citam os negros americanos como exemplo de literatura menor: "Em suma, o alemão de Praga é uma língua desterritorializada, própria a estranhos usos menores (cf., em outro contexto hoje, o que os negros podem fazer com o inglês norte-americano)" (DELEUZE e GUATTARI, 2015, p. 36).

Nesse sentido, a cultura *hip-hop*, em todas as suas vertentes – *rap*, *funk*, *graffiti*, pichação, dança – é movimento político não só pelo conteúdo, mas, sobretudo, pela forma. O próprio ato, independentemente do conteúdo das mensagens, já é uma manifestação política de resistência, de autoafirmação, de subversão, "Resistir, para existir".

Também na cultura *hip-hop*, os temas são de agenciamento coletivo e de desejo maquínico, visto que os jovens buscam autoafirmação, protagonismo, direito às próprias narrativas, enfim, necessidade de expressão, não apenas para si, mas para a comunidade.

Em sua origem, o *hip-hop* pode ser considerado uma cultura orgânica, especialmente porque nasce em uma região com grande diversidade cultural e de desterritorialização total. Latinos, negros e imigrantes, segregados nas periferias constroem seus próprios meios de forma improvisada, autodidata, empreendedora, criativa, como verdadeiras máquinas desejantes em ação. Mesmo no Brasil e em outras periferias do mundo, apesar de sua origem norte-americana, a cultura *hip-hop* se espalha de forma orgânica, criando suas próprias condições proporcionadas pelos temas e problemas comuns de todas as periferias do mundo: violência, drogas, desemprego e precariedade nas áreas essenciais como educação, saúde e moradia.

O *hip-hop* também é um fenômeno comportamental, "de atitude, mano!", presente desde o vestuário até o gestual. A identidade de grupo está presente nas calças largas, nos bonés altos usados com a aba para trás ou de lado, em acessórios como correntes, brincos, *piercings*, nos tênis transados, na tatuagem, em jaquetas incrementadas. É o visual extravagante do jovial urbano, de cabelos coloridos, visual planejadamente desarranjado, o próprio sinônimo de urbanidade cosmopolita, e que pode ser visto, com pequenas variações locais, nos principais centros urbanos do mundo. Uma forma de demonstrar como as marcas já se apropriaram da moda *hip-hop* é o visual "ostentação" de MCs famosos, garotos vindos de favela, que passam a usar tênis de R$ 4 mil, mas que mantém um visual *street;* alguns tornam-se garotos propaganda das marcas e outros criam a própria marca.

A moda *hip-hop* cria "manos e minas" *fakes*, assim como a estética *hippie* foi capturada no passado pelo capitalismo da moda, tornando-se objeto da apropriação cultural por grandes marcas e por pessoas de fora dessa cultura, que usavam o estilo, mas não seguiam a filosofia, nem sabiam o que ela representava para o grupo. Assim também é o estilo *hip-hop*, com calças e camisas largas, bonés, cores berrantes, impulsionado por *rappers* e *funkeiros* famosos – que garotos querem copiar, sendo ou não da periferia. Carros rebaixados, toneladas de som, etc., já foram apropriados pelo mercado de consumo. No entanto, o termo "apropriação cultural", refere-se, nesse caso, apenas à exploração mercadológica de signos de outra cultura, porém, sem a intenção de qualquer interdição de uso do estilo por quem não pertence ao grupo.

A transgressão da linguagem também está no próprio som e não apenas nas letras do *rap* e nas escritas das *tags* indecifráveis. O *samplear*, ato de copiar e colar trechos de músicas e o próprio *Beatbox* também são formas de transgressões linguísticas. O *hip-hop* é um fenômeno cultural, comunicacional e também estético-comportamental, e está intrinsecamente relacionado ao surgimento dos dispositivos eletrônicos, tanto na criação como na divulgação de sua cultura.

O *hip-hop* é um fenômeno de cultura jovem urbana, visto que os jovens são os mais sensíveis, os mais abertos às novas tecnologias e, principalmente, à experimentação. Talvez não existisse *hip-hop* se não existissem os dispositivos eletrônicos, começando pelos toca-discos portáteis, os aparelhos de *sampler* e mixadores até os atuais meios digitais. Esses recursos, de certa forma, possibilitaram seu surgimento e sua difusão. Hoje, qualquer jovem com algum conhecimento básico musical e de informática pode baixar aplicativos de edição de som e criar sua própria música. E para obter esses conhecimentos básicos, tanto de música como de edição eletrônica, basta buscar alguns tutoriais na internet. A curiosidade e a inventividade próprias dos jovens são a ferramenta fundamental para a tarefa, embora essas ferramentas estejam ao alcance de todos, basta desejar conhecer.

A experimentação, o improviso, a criatividade, o autodidatismo são as características da periferia que explicam o surgimento do *hip-hop*, o qual só foi possível graças à utilização de equipamentos eletrônicos, aspectos revolucionários do *hip-hop*. Tudo foi facilitado com o desenvolvimento dos aparelhos eletrônicos: os primeiros *sounds systems*, os gravadores de fitas magnéticas, os equipamentos que os jovens tinham à mão e para os quais davam usos inusitados, como no caso dos DJs, que passaram a criar as técnicas de *sample* (copiar e colar trechos de músicas), *scratch* (barulho da ranhura da agulha no vinil, o vuc, vuc), *groove* (repetição de trechos sonoros, determinando o ritmo) *e back to back* (tipo de percussão feita com a colagem e repetição de trechos de músicas iguais e/ou diferentes, com a utilização de dois toca-discos, também pode ser realizado pelo DJ ao vivo, utilizando dois discos iguais, invertendo o sentido da rotação a intervalos aleatórios).

No caso do *rap*, a música falada e ritmada é acompanhada pela bateria eletrônica, pelos sintetizadores e pelos *samplers* controlados por DJs. Os elementos musicais do *rap* e o uso da tecnologia musical são aspectos cruciais para a evolução do *hip-hop*, cujos cantores são um misto de contadores de história e cronistas do cotidiano da periferia, num discurso de denúncia. Os primeiros DJs utilizavam os toca-discos como instrumento

musical, destacando determinadas partes de uma canção ou movimento no sentido anti-horário da rotação convencional dos discos, de modo a produzir o som de arranhado (*scratch*). As músicas eletrônicas foram os grandes herdeiros do *hip-hop* e as primeiras a se desligar totalmente da cultura, passando a se abrigar nas casas de show mais badaladas do mundo e nas *raves*. Essa separação vem desde a Era Disco, em que os DJs eram contratados para comandar a festa nos grandes locais de show. O grupo de *hip-hop* Grand Master Flash utilizava as técnicas que posteriormente se tornariam fundamentais para a música eletrônica (*sounds systems*, mixadores e *scratch*).

As possibilidades dos *samplers* (aparelhos eletrônicos que permitiam a repetição e a colagem de trechos sonoros) instigaram as mentes de jovens de todo mundo a produzirem sua própria música a partir da colagem de bases de músicas já existentes. O engenheiro que projetou esses aparelhos, provavelmente, não tinha ideia da gama de possibilidades que o usuário daria a seu produto, criando um gênero musical totalmente novo da música eletrônica, considerada o gênero musical pós-moderno, copiando e colando sons já pré-gravados e utilizando efeitos sonoros diversos - como o mais utilizado a "voz de robô" - as ranhuras do *scratch* e o *groove*. De gêneros como o *rap*, o *funk* à música eletrônica das festas *rave*, do famoso "bate estaca tuks tuks tuks", é a destreza dos DJs que faz a diferença.

Na mixagem, por exemplo, o destaque é a capacidade do DJ de reconhecer as batidas por segundo entre as músicas e, com pequenas alterações de velocidade, juntar um trecho de uma música com outra, de forma sincronizada, para a colagem ficar imperceptível, como se fosse contínua. Hoje, os sofisticados aparelhos mixadores facilitam bastante o trabalho, mas, para a batida agradar à "galera", o DJ precisa ter uma grande sensibilidade musical e saber reconhecer que ritmo tem a possibilidade de fazer sucesso nas pistas. Como toda arte, não se trata apenas de técnica, mas de um senso estético, um tino musical, algo de difícil mensuração, que talvez não possa ser ensinado e nem aprendido e que apenas se tem ou não.

Para Herschmann (2000, p. 220), a cultura *hip-hop* possui dois aspectos que a constituem: o primeiro, é a capacidade de articular identidades culturais alternativas ou plurais de grupos pertencentes à margem das culturas nacionais ou hegemônicas, e o segundo, a celebração dos princípios da paródia, do pastiche, da multiplicidade estilística e da mobilidade genérica. Ao praticar um tipo peculiar de resistência por meio do que o autor chama de "pilhagem", ao se apropriar de elementos já canonizados nas culturas hegemônicas, de patrimônios culturais alheios, para em seguida, devolver esses

elementos de forma modificada, configura-se uma prática legítima de resistência e de sobrevivência do grupo social. Dessa forma, segundo o autor, o movimento *hip-hop* se constituiria como expressão de signo vazio, que não valoriza os mitos da autenticidade e da imparidade, presentes na arte tradicional.

> Em outras palavras, onde a cultura hegemônica valoriza a originalidade, a identidade e a imparidade, o hip-hop e outras tendências musicais características da música negra dos anos 90 insistiriam na repetição e na identidade plural, assumindo de certa maneira a sua condição de artefato intertextual. Neste caso, ninguém seria dono de um ritmo ou de um som. Pega-se, usa-se e devolve-se às pessoas numa forma ligeiramente diferente. (HERSCHMANN, 2000, p. 220-221)

Entretanto, o que talvez não pareça muito óbvio para a maioria é que a originalidade da cultura *hip-hop* reside justamente nessa capacidade de tomar elementos da cultura pop e dar nova roupagem, novo uso, de forma absolutamente subversiva. Como reconhece o próprio Herschmann, o que possibilitou essa revolução, com o barateamento dos novos recursos eletrônicos de som, foi o acesso mais fácil a *samplers* sofisticados, supercomputadores, mixagens e mesas de som com dezenas de canais, que possibilitaram a autogestão dos artistas da periferia para produção e divulgação de seus trabalhos.

O novo salto na cultura *hip-hop* se deu com a popularização da informática, do final dos anos 1990 aos 2000. Como já dito, os jovens são mais sensíveis ao apelo das novas tecnologias, especialmente a relacionada à comunicação de massa e ao predomínio da imagem. A tecnologia, especialmente para os jovens da periferia, que têm pouca opção de lazer, serve como fuga do cotidiano insatisfatório e de pouca perspectiva em que vivem. E foi graças a essa facilidade que a cultura *hip-hop* se espalhou entre os jovens.

A popularização da informática, com seu consequente barateamento contribuiu muito para a produção musical de baixo custo. O que antes era realizado com um aparelho eletrônico, atualmente é feito por meio de *softwares* e de aplicativos. Basta um programa para cortar e modificar os trechos de outras músicas e outro para colar esses trechos de forma sincronizada e já se tem uma base musical para produzir um CD, ou fazer um vídeo e postar nas redes sociais, o que geralmente ocorre. Depois do sucesso na internet é que gravadoras maiores se interessam e produzem um CD ou DVD mais elaborado.

> Apesar da resistência de alguns setores mais conservadores da crítica, as bricolagens e montagens são fundamentais no processo criativo, não desqualificando esta produção. Aliás, de modo geral, este tipo de música falada é menos qualificado pela sua estrutura musical, mas segundo peritos, pelo excesso de repetição e por sua pobreza musical. (HERSCHMANN, 2000, p. 223)

Como parte do fenômeno do copiar e colar, ocorreu na década de 1980, uma verdadeira febre do *remix* (modificação nos arranjos da música, adicionando batidas mais rápidas e outros efeitos sonoros, geralmente para tornar a música mais dançante). As gravadoras ou produtoras contratavam DJs famosos para fazer remixagem de sucessos, de música sertaneja a MPB. Esse movimento começou pelas rádios: cada rádio fazia remix de suas *playlists*; se o fã quisesse ouvir a versão remixada do seu ídolo só poderia ouvindo determinada rádio, como o fez a Jovem Pan, por exemplo, que depois passou a vender os CDs de seus melhores *remix*. Algumas músicas remixadas chegaram a fazer mais sucesso nas rádios do que as originais. O DJ Grego (ASSEF, 2003, p.126) foi considerado o rei do remix brasileiro, ou o "Rei da Gilete", porque era com uma lâmina que os DJs recortavam e montavam as fitas. Foi creditado à técnica do remix o grande estouro de *Louras Geladas*, do grupo RPM, que vendeu 500 mil cópias, nos anos 1980.

No Brasil, o DJ do *hip-hop* e o de boate, da música eletrônica, costumam se misturar, muitos iniciam no *hip-hop* e partem para a música eletrônica, seja ela, *Techno*, *Trace*, *Acid*, *Hause* ou *Drum n' Bass*. Segundo Cláudia Assef (2003), os DJs brasileiros são os reis do *Drum n' Bass ou D&B,* bateria e baixo*,* gênero criado na Inglaterra nos anos 1990, com batidas rápidas de 170 BPM, e que incorporou os demais gêneros *hip-hop*, *funk*, *reggea*, *jazz*, entre outros. Na atualidade, o DJ brasileiro Alok é um dos mais influentes no mundo e o paulistano Erick Jay é o DJ brasileiro do cenário *hip-hop* mais premiado. Ele foi campeão do prestigiado campeonato mundial de DJ, o DMC World, em Londres em 2016, após ter ficado em segundo lugar em 2015 e já ganhou por cinco vezes a fase nacional do concurso. É o DJ oficial do programa *Manos e Minas*, da TV Cultura. Sem esquecer que *rap* e *funk* também são tipos de música eletrônica que pode ser definida como toda e qualquer música criada ou modificada por meio de instrumentos eletrônicos como sintetizadores, *softwares* de composição e edição de música, gravadores digitais, etc. A diferença é que no início a música era produzida por instrumentos eletrônicos e atualmente quase tudo é realizado por *software*.

11. Erick Jay campeão do DMC em 2016 / Fotos: Divulgação

12. Alok, o DJ brasileiro mais badalado do momento / Fotos: Divulgação

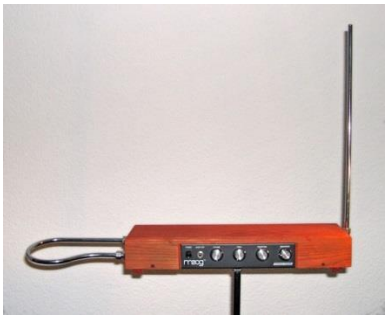
Internacionalmente, o sucesso do álbum *Believe,* da cantora e atriz americana Cher, de 1998, com voz robótica, foi um divisor de águas de até onde a música eletrônica poderia chegar. Em 1999, o álbum recebeu três indicações para o *Grammy Awards* - "Gravação do Ano", "Melhor Álbum Pop" e "Gravação Dance", venceu com a última.

Entretanto, antes da cultura *hip-hop*, os primeiros experimentos com música eletrônica ocorreram na Europa, ainda no início do século XX, voltados para a música erudita, apenas na década de 1970, junto com o movimento contracultural, que a música eletrônica ganha uma roupagem mais *pop*. A banda alemã *Kraftwerk* foi uma das precursoras do gênero, com letras que tratam sempre de temas urbanos e tecnologia, porém de forma minimalista e muitas vezes geradas sinteticamente por meio *vocoder* (aparelho que sintetiza a voz humana), criando o característico som robótico. Para muitos críticos musicais, a banda foi, junto com os Beatles, a mais influente do século XX, por ter sido a precursora da *dance music* moderna. Em 2014, a *Kraftwerk* recebeu, junto com os Beatles, o prêmio *Grammy Lifetime Achievement*[18], pelo conjunto de suas obras. Além de sua utilização no cinema, especialmente por diretores como Stanley Kubrick.

13. Banda alemã precursora da música eletrônica / Foto: Divulgação

[18] Disponível em: (https://www.grammy.com/grammys/news/lifetime-achievement-award-kraftwerk). Acessado em 21/07/2018.

A música eletrônica se aproveitou até mesmo de pesquisas militares, na virada do século XX, o Governo Russo financiou pesquisas sobre sensores de aproximação e a partir dessas pesquisas, o físico e inventor russo Léon Theremin, criou o que ficaria conhecido como o primeiro instrumento musical totalmente eletrônico o "Teremim", que foi patenteado em 1928. O instrumento reproduz o som pela aproximação das mãos, sem necessidade de tocá-lo (GLINSKY, 2000, p.26-29).



14. Teremim primeiro aparelho a reproduzir o som eletronicamente / Foto: Autor Desconhecido

Atualmente, a música eletrônica evoluiu a ponto de se criar cantores virtuais que cantam e dançam. A união entre computação gráfica e música criadas eletronicamente, melhor dizendo, digitalmente. Como o grupo Gorillaz, que são desenhos animados que se apresentam, mas existem cantores verdadeiros por trás e a cantora japonesa em 3D, Hatsune Miku, que vai além, pois não há pessoas responsáveis pelo vocal, apenas um programa de computador.

6.2 Reflexão sobre o caráter impositivo/transgressivo/invasivo da arte de rua

O *hip-hop* é uma arte de rua e para a rua, voltado para a ocupação do espaço público, para a expressão do corpo, desde o *flash mob* à *street dance*, passando pelos *graffitis* e as pichações, o *rap* e o *funk* com seus "pancadões" e sua estética do improviso, da criatividade, do movimento do corpo, da bricolagem, da mixagem, da colagem e reelaboração de elementos de outras artes, criando sincretismo e hibridismo cultural. Apesar disso, no caso do *graffiti/*pichação, nem todos têm inspiração na cultura *hip-hop e* não se trata exatamente de uma apropriação cultural, já que os dois movimentos de arte urbana e dos guetos caminham juntos desde o início, como uma espécie de "estética marginal", ainda que com objetivos e atores ligeiramente diferentes.

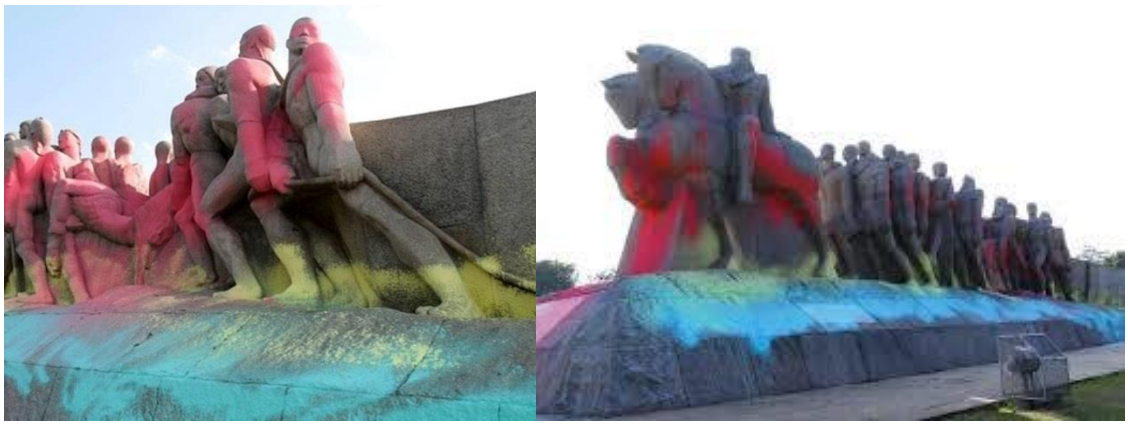
Pode-se dizer que a arte de rua seja uma arte impositiva e invasiva, porque ela não pede licença para se expressar e não espera que o espectador a procure. É ela que procura o espectador e impõe sua presença. É um tipo de expressão estética que, de certa forma, corresponde ao espírito das cidades contemporâneas, pois ao utilizar a cidade como suporte, ainda que de forma impositiva, não autorizada, transgressiva e muitas vezes até agressiva, torna-se uma estética que responde à agressividade de nossas cidades contemporâneas também de forma agressiva.

E esse caráter impositivo e não autorizado da estética *hip-hop* nos suscita o seguinte questionamento: Qual seu limite? A quem pertence de fato a cidade, o espaço público? Um prefeito tem direito de apagar um *graffiti*; e os grafiteiros, têm direito de realizá-los onde bem entendem? É legítimo um grupo de jovens fechar uma rua, realizar festas sem autorização, causando incômodo à vizinhança? Em tese, todos temos o direito de nos expressar artisticamente, assim como todos temos o direito de nos incomodar e nos sentir agredidos com alguns atos realizados no espaço público. Por exemplo, quando um patrimônio histórico foi danificado como a pichação do Pateo do Collegio, no centro histórico de São Paulo, ocorrida no dia 16/04/2018, com os dizes: "Orais por nós", o ato foi considerado por muitos como de uma profunda agressão e algumas pessoas se voluntariaram para ajudar a limpar a pichação.

Em 30 de setembro de 2016, o mesmo grupo havia pichado nas cores rosa, amarelo, verde e azul fosforencentes, o Monumento às Bandeiras, apelidado de Empurra-Empurra, ao lado do parque Ibirapuera. As cores até agradaram esteticamente alguns traseuntes que paravam para olhar e alguns até tiravam s*elfies* diante do monumento

colorido; outros chegaram a imaginar que fosse uma ação para deixar o monumento mais alegre. Essa confusão talvez tenha sido motivada pelo aspecto aparentemente lavável da tinta e a disposição esteticamente interessante das cores, para ser meramente aleatória. De certa forma, a intervenção trouxe publicidade e visibilidade ao monumento ao chamar a atenção dos transeuntes e dos meios de comunicação, inclusive com matérias explicando o significado do Monumento às Bandeiras. Mas tanto no caso do Pateo do Collegio como do Empurra-Empurra, a cidade precisou arcar com um alto custo financeiro para limpá-los.

15. Pichação no Pateo do Collegio / Foto: G1- Andressa Rogê



16. Pichação no Empurra-Empurra agradou visualmente / Foto: Folhapress

Desde a Declaração Universal dos Direitos Humanos, é dado a todo o cidadão o direito de protestar, quando seus direitos não são respeitados. Por outro lado, a legitimidade de um protesto não supõe que tenha de se submeter a uma autorização, afinal trata-se de uma espécie de desobediência civil, mas democraticamente legítima. Há de se convir, contudo, que é possível compreender o processo, até mesmo considerar legítima essa manifestação eminentemente urbana, sem, contudo, concordar plenamente com os

métodos utilizados. Porém, até que ponto o nosso incômodo seria apenas por preconceito e até que ponto podemos dizer que certas ações são mero vandalismo? Qual o limite, onde termina o protesto e onde começa o vandalismo?

Para tentar resolver esse paradoxo, foi proposto esse debate com os integrantes do Núcleo de Estudos Filosóficos da Comunicação - FiloCom, que visava, mais do que fechar a questão sobre o tema, lançar novos questionamentos.

Os principais pontos de discussão foram o aspecto agressivo/transgressivo/invasivo da cultura *hip-hop*, a diferença entre se sentir agredido e sentir-se incomodado por uma expressão cultural, o direito coletivo versus a liberdade individual, a questão da invasão de espaço (público ou privado).

A cultura *hip-hop* estaria vinculada à estética urbana das grandes cidades, como São Paulo, ao contraste entre "centro e periferia, a cidade do rico e a do pobre, do carro de luxo e do mendigo na rua". O *rap*, por exemplo, mostra-se "invasivo não só na letra, mas no jeito como é escutado e no jeito como se porta a pessoa que está ouvindo". Um tipo de música que é um grito, que precisa ser ouvido em alto e bom som, seja em casa ou em carros com sons potentes, obrigando a todos em volta a ouvir junto, como uma forma de dizer "eu estou aqui e eu sou diferente de você, eu vim de outro lugar, tenho as minhas lutas, etc.", o que demonstra uma "identificação com a vivência que a música está expressando". Porém, para os que não têm essa identificação, aquilo seria só uma invasão ou mesmo uma agressão.

Supostamente, a fronteira entre algo que me incomoda e algo que me agride estaria no nosso nível de tolerância ao diferente. Geralmente, quando algo é radicalmente contra tudo o que pensamos, necessitamos de um esforço maior para aceitar, precisamos recorrer a nossos princípios democráticos para entender; que mesmo não gostando, necessitamos pelo menos respeitar o espaço de expressão, de manifestação do outro.

Permanece a hipótese de que quanto mais contato temos com algo diferente do nosso convívio, como a violência explícita retratada nas letras do *rap*, tanto podemos aumentar nosso nível de tolerância e repensar nossos posicionamentos sobre algumas questões, como também pode se dar o contrário, pela expressão tão literal, tão dura do *rap* e mesmo pelo aspecto invasivo, podemos criar clichês e reforçar ainda mais o preconceito do tipo: "é coisa de marginal, tem de chamar a polícia, tem de proibir, estão corrompendo os menores".

Possivelmente isso ocorra pelo "contexto de enclausuramento da sociedade contemporânea" marcada por guetos construídos para que as pessoas fiquem separadas e,

em algum sentido, essas expressões urbanas quebram esses limites, fazendo com que se tome conhecimento de que existe também um outro mundo que o nosso universo não estava acostumado a ver ou não queria ver. Essas expressões invadem esse mundo, o transgredir da expressão urbana é justamente o romper essas barreiras para dizer "gente, eu também faço parte dessa sociedade, vocês não querem me ver mas estou aqui me mostrando". Talvez isso explique parte do incômodo e da agressão, como um tipo de reação a essa invasão.

Ora, a agressão promovida pela estética *hip-hop* não é a uma pessoa, é contra a sociedade que seus autores invisíveis; no caso da pichação, a questão é saber até que ponto trata-se de uma transgressão estética ou apenas um desejo narcísico de aparecer, um grito em forma de grafismo ou mesmo se tem qualquer ambição.

É possível imaginar que se trata de tudo isso junto e um pouco mais, pois tem a ver com grupos diversos e com diferentes objetivos atuando na cena cultural da cidade; mesmo as expressões de arte urbana não são únicas, existe o movimento *hip-hop* saído da periferia para o centro, de denúncias contra abusos sofridos por esta população, outros voltados para defesa de minorias (mulheres, negros, etc.), além de coletivos de arte urbana formados por artistas, intelectuais e estudantes de artes que querem utilizar a cidade como forma de expressão, inclusive "grupos que desejam atingir algo como uma antiarte" e que invadem locais como a Bienal de Arte para pichar. Além das pichações tipográficas, de *tag*, para criar apenas uma marca, uma assinatura, sempre existiram, historicamente, as pichações de frases de protesto ou de escracho, quase sempre contra uma situação política do momento, como pichações do passado "Abaixo a Ditadura" e "Diretas Já" e, atualmente, "Fora Temer" e "Marielle, Presente", etc., como uma forma de demonstrar indignação contra uma situação.

A pichação também combina com a estética de cidades cinzas, como São Paulo, com seus prédios abandonados do centro, porque, de certa forma, o *graffiti* e a pichação tornaram-se quase sinônimos de urbanidade hoje, em comum acordo com a agressividade das próprias cidades. Para alguns, o sentimento de invasão não autorizada de espaços, tanto no caso da pichação como no som alto, agrediriam mais as sensibilidades, devido ao sentimento de propriedade privada do tipo: "meu espaço, não toque".

17. Murais em protestos à morte de Marielle Franco se espalham em diversas capitais / Foto: Rodrigo Queiroga

18. Pichação em prédios abandonados do centro de São Paulo / Foto: Bruna Queiroga

Assim como é agressiva a atitude do prefeito de apagar com tinta cinza os desenhos, de pichação ao *graffiti*, por acreditar que aquilo estaria agredindo os paulistanos, justificando que essas expressões estariam sendo realizadas por pessoas que não seriam cidadãos, é arbitrário o apagar dessas expressões de intervenção urbana, e colocando no lugar jardins verticais e determinando áreas na periferia, chamadas de "grafitódromos", numa clara segregação, isolando para um espaço considerado adequado para a arte dos "não cidadãos paulistanos".

A transgressão da cultura *hip-hop* não estaria apenas no conteúdo, mas na própria forma; é antes de tudo uma transgressão estética que política e é o próprio ato, a forma como é realizada, que se torna um ato político, seja *rap*, *funk*, *graffiti* ou pichação. É política a característica invasiva, não autorizada, de bricolagem com as mixagens, os *samplers*, o ato de pegar bases de outras músicas e criar uma música nova, com outra

batida, o uso dos meio eletrônicos tanto na produção como na divulgação, quase sempre de forma autodidata, portanto, cultura do improviso, do alternativo, do faça você mesmo.

A nosso ver, a estética da cultura *hip-hop* é uma forma inédita, autêntica de fazer política, porque ela pretende atingir diretamente o imaginário, o inconsciente das pessoas e mudar tanto a forma como as pessoas da periferia se veem, como a forma como os outros veem as pessoas da periferia.

Trata-se de certa forma, de um questionamento ético do nosso tempo é garantir as liberdades individuais e ao mesmo tempo proteger o direito coletivo, o bem comum, que deve estar acima do interesse privado. Como atuar numa pluralidade sem consenso, respeitando os direitos e opiniões de todos, sendo que em alguns momentos eles se sobrepõem?

Segundo Hermann, é possível buscar uma estetização da ética, se antes buscava-se tornar a estética mais ética, hoje acredita-se que é possível atingir uma ética por meio da estética, pois o estético possui um poder de mobilização por meio do sensível que seria mais eficaz que o discurso meramente argumentativo racional.

> Nossos julgamentos morais modificam-se quando confrontados com novas narrativas e diferentes experiências estéticas. Isso pressupõe o estranhamento de convicções morais que pode ampliar a sensibilidade, até que o não-habitual possa ser reconhecido em sua diferença. O sentido do estético aparece como uma forma de consideração da pluralidade fática que evidencia o caráter ilusório da pureza de um princípio abstrato. A estética aponta, então, que a educação não é possível sem um *ethos* da diferença e da pluralidade. (HERMANN, 2005, p. 74)

Ainda é necessário um nós, nisso consistiria o sentido de universalismo, nós e respeitando a alteridade do outro, assim, apesar do pluralismo de ideias é possível a solidariedade, o colocar-se no lugar do diferente de nós. Nesse sentido, para nós, a cultura *hip-hop* é uma expressão necessária; ela pode não ser agradável, mas é necessária como forma de expressão de um grupo. O caráter transgressivo impositivo pode causar mais rejeição do que adesão, mas a cultura *hip-hop* não busca adesão e nem a conciliação, busca justamente se fazer ouvir pelo incômodo. Necessidade de se fazer ouvir ou de passar o próprio incômodo para os outros. (Leia a transcrição dos principais pontos da discussão no Anexo).

6.3 O *hip-hop* ainda vive?

"A Batalha da Leste já tem tradição
Corinthians-Itaquera é o nome da Estação
A moçada já sabe que aqui tem rap de montão
Corre logo pra cá, é sábado sim e sábado não

Fiz um convite a você e nem me deu atenção
Tire a bunda do sofá e vem de trem ou de busão
Pode ser só pra assistir, ou também pra rimar
Pra galera daqui e pra quem mais passar

É preciso ter coragem pra enfrentar com rima
A gritaria da galera, que vem toda pra cima
Seu adversário vem pronto pra te detonar
No final só resta um, que a galera aclamar

Alucinar a galera é o objetivo
Precisa de agilidade e muitos adjetivos
Pra fazer rima boa e o adversário vencer
Por isso treine bastante, se sabe o que é bom pra você

Se não aguenta fica em casa, para não chorar
Pois a galera toda começa logo a gritar
Quem quer batalha boa, quer o quê?
Sangue!"

(Batalha da Leste, MC Lelê)

A Batalha da Leste é uma das muitas batalhas de *rap* que ocorrem pela periferia de São Paulo. O evento existe há sete anos na estação Corinthians-Itaquera do metrô, na zona leste de São Paulo; lá, os "jovens da quebrada", entre 14 e 20 anos de idade, travam uma batalha de rimas. O aparato para a batalha é muito simples: eles trazem uma caixa de som sobre rodinhas e com um microfone que, no final do evento, saem puxando como uma mala. Os jovens fazem uma aglomeração em um canto da estação e quem passa pode pensar, num primeiro momento, tratar-se de alguma confusão, mas muitos param para ouvir os versos da garotada. É a famosa batalha de ataque, em que o objetivo, além de ganhar a simpatia da galera, é deixar o adversário literalmente sem fala. Para tanto, vale quase tudo, mesmo insultos pessoais; porém, quando um combatente pegar muito pesado, arrisca-se a ouvir uma sonora vaia do público. É o público que decide qual combatente ganhou a batalha, escolhendo o melhor de cada dupla até só um restar. A divulgação é realizada pelas redes sociais. Ao que tudo indica, os seguranças da estação do metrô não dão muita importância, passeiam em duplas e, de vez em quando, aproximam-se do grupo

e seguem sem importuná-los; a estação, porém, é tomada de assalto, sem autorização prévia, em um espaço fora das catracas.

As batalhas de *rap* não são algo novo; assim como as competições de DJs, elas sempre fizeram parte da cultura *hip-hop*, e o que talvez ocorra de novo, neste momento, é a popularização das batalhas e a aceitação por um público mais amplo. Esses eventos revelaram alguns talentos como o *rapper* da zona norte de São Paulo, Emicida, que se mostrou muito bom de improviso e venceu diversas batalhas.

Essas competições são apontadas como um dos fatores que contribuíram para uma melhor aceitação do *rap* pelo público em geral. Contudo, seu caráter mais de entretenimento, vem causando sérias críticas no meio, já que, infelizmente, os problemas denunciados pelo *rap*, nos anos 1980 e 90, permanecem atuais e continuam presentes nas periferias das grandes cidades do país, talvez até de forma mais perversa do que naquela época e não devem ser esquecidos.

Para alguns, a legitimação do *rap* como gênero musical aceito e compreendido por todos, pode significar, paradoxalmente, a morte da cultura *hip-hop* como forma de resistência, de contestação, de transgressão, o que também pode ocorrer com o *graffiti*, ou seja, haver cada vez menos *rappers* e mais MCs, menos grafiteiro e mais muralista, mais *pop art* e menos arte urbana. Mesmo porque, a cultura *hip-hop* nunca teve intenção de agradar, sua missão sempre foi pôr o dedo na ferida, mostrar, apontar, dar voz aos oprimidos, não no sentido de vitimização, mas de reação, de autoafirmação, como ato de resistência: "Resistir, para existir".

O dilema, sempre presente na cultura *hip-hop,* foi fazer ou não parte do mercado, participar ou não da indústria cultural. Se, por um lado, para que o movimento tenha efeito, necessita-se de visibilidade, por outro, o risco de perder a autonomia, de precisar se "cosmetizar" é muito alto. A solução encontrada tanto nos Estados Unidos como no Brasil foi a autogestão, que foi facilitada e mesmo possibilitada pelos recursos da moderna tecnologia, sem a qual esse estilo de música não seria possível. O barateamento dos eletrônicos e o surgimento dos meios digitais contribuíram para o *hip-hop* manter sua independência e para novas culturas deslocadas dos meios de comunicação tradicional surgirem.

Um exemplo são os vlogueiros (blogueiros de vídeo) da atualidade, jovens, que, na maioria, mostram seu cotidiano, formando a nova categoria de influenciadores digitais, criando, dessa forma, uma identificação imediata com outros jovens, que cada vez mais interagem e se expressam por meio das redes sociais, e não por outros meios. Se até os

anos 2000, os jovens eram educados pela televisão, eles atualmente assistem cada vez menos televisão e estão mais conectados nas redes sociais. Muitos desses vlogueiros, saem das redes sociais e ganham reconhecimento nos demais meios de comunicação, pois passam a ser cooptados pelo mercado, ganham patrocínios, viram garotos propaganda de marcas famosas e passam a participar de programas de televisão. Esse fenômeno foi apontado por Herschmann (2000, p. 270):

> (...), o barateamento da produção e do custo para a aquisição das novas tecnologias de áudio – a tecnologia digital – e a constituição de mídias próprias têm permitido a diversos grupos sociais acessarem parte do mercado e, consequentemente, competir com e/ou articular-se às grandes empresas de disco.

A música *Muleque de Vila*, de Projota, pode ser citada como um exemplo do discurso mais suavizado, mais conciliador, não só nas rimas, até a batida é mais leve, quase um gospel, que apesar de parecer menos raivoso, mas não menos contundente:

"Eu falei que era
Uma questão de tempo
E tudo ia mudar e eu lutei
Vários me disseram que
Eu nunca ia chegar, duvidei
Lembra da ladeira, meu
Toda sexta-feira
Meu melhor amigo é Deus
E o segundo melhor sou eu

(...)

Desde os 16 tô aqui
Outra vez vou sorrir
Vou cantar, vou seguir
Vou tentar, conseguir
Se quer falar mal, fala daí
Mas meu público grita tão alto
Que já nem consigo te ouvir

Olha lá o outdoor com o meu nome
Me emocionar não me faz ser menos homem
Se o diabo amassa o pão, você morre ou você come?
Eu não morri e nem comi, eu fiz amizade com a fome

Vai, vai lá
Não tenha medo do pior

Eu sei que tudo vai mudar
Você vai transformar
O mundo ao seu redor
Mas não vacila
Muleque de vila, muleque de vila
Muleque de vila, não vacila
Muleque de vila, muleque de vila, muleque de vila."

A mensagem positiva de que é possível superar a miséria sem se deixar envolver pelo mundo em volta (*Se o diabo amassa o pão, você morre ou você come?/ Eu não morri e nem comi, eu fiz amizade com a fome)*, fazendo diferente do que se espera dele (menino de vila), que seria fracassar e passar a acreditar mais em si (*Meu melhor amigo é Deus / E o segundo melhor sou eu*), pois sem buscar atalhos é possível vencer (*Você vai transformar/ O mundo ao seu redor/Mas não vacila/Muleque de vila, muleque de vila/não vacila).*

Diferentemente do discurso quase raivoso do *rap* tradicional que possui um componente mais fatalista, realizando a denúncia do sofrimento do povo da periferia, mas sem apontar um horizonte, quase como se não fosse possível escapar, apenas se autoafirmar como sujeito, como diferente e exigir respeito ao direito de ser diferente. Nisso consistiria a dialética da marginalidade, enquanto o discurso suavizado do *rap*, talvez aponte para um retorno a um discurso mais conciliatório, porém também de autoafirmação de que só com a busca de autonomia, de acreditar em si, o jovem da periferia teria alguma chance diante das adversidades.

Além do *rap* suavizado, um novo derivante do *hip-hop*, e que se autointitula como a renovação do *rap*, aportou pelas terras *brasilis* em 2016, apesar de não ser um gênero novo. A invasão ocorreu através do meio mais adequado para isso, as redes sociais e os canais de vídeo da internet.

O *trap* (armadilha em inglês), também conhecido como *T-Rap,* um subgênero do *rap,* surgiu nos anos 1990, no estado americano da Georgia, especialmente na cidade de Atlanta, à época marcada pela violência do tráfico de drogas, o que rendeu ao gênero a acusação, não muito diferente do que ocorre com o *funk* por aqui, de que os traficantes utilizavam os artistas para lavarem o dinheiro das drogas.

Artistas *pop* como Beyoncé e Rihanna utilizam característica do *trap* em suas músicas. As principais características da batida do gênero são a utilização de bumbos em tempos duplos e triplos e sintetizadores em camadas, o que torna o som mais agressivo.

As batidas do *trap* realizadas no Brasil são criadas por meio de *softwares* como o Fruit Loops, assim como os demais gêneros da música eletrônica da atualidade e as letras versam de zoeira juvenil a questões sociais, porém mais para o estilo "tiração de onda", comum no início do *rap* e no *funk* brasileiro, em que a batida está em primeiro lugar. Dessa forma, o gênero vem atingindo um público na faixa entre 16 e 25 anos.

Declaradamente deseja atingir o *mainstream*, se aproximando, dessa forma, mais da cultura *pop* que da cultura *hip-hop*. Os principais nomes do gênero no Brasil são o cearense Matuê, Raffa Moreira, Blackout, MC Igu, Hoffmxn, AKA Rasta, Denov e o coletivo Recayd.

Em entrevista ao repórter Tiago Dias, do UOL[19], Blackout afirma que o *trap* será o novo *funk*, que o gênero substituirá o *funk* assim como este substituiu o *rap*. Embora isso de fato não tenha ocorrido, uma vez que o *funk* e o *rap* se desenvolveram paralelamente, mesmo no Rio de Janeiro.

A questão que se coloca é: Quando um movimento de contestação passa a ser totalmente assimilado, legitimado, aceito ou tolerado por todos, é possível dizer que seu momento já passou? Talvez não, uma vez que os problemas da periferia não deixaram de existir nestes últimos 45 anos de criação de cultura *hip-hop* e existem grupos da nova geração que procuram manter as características do *hip-hop*.

[19] Feito para viciar, trap atualiza o rap e vira sensação. Tiago Dias Do UOL, em São Paulo 03/08/2018 04h00. Disponível em: (https://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2018/08/03/com-musicas-para-viciar-trap-vira-fenomeno-e-artistas-definem-e-o-novo-funk.htm?cmpid=copiaecola). Acessado em 05/08/2018.

Batidas finais

"Hip Hop é a cultura nós vamos nos divertir
Break, graffiti, DJs e MCs
Hip Hop é coisa nossa não vai ter que mudar
Quatro elementos no Brasil prontos para te informar

Não podemos esquecer do groove e do looping
Por que aqui a inspiração é na cultura hip hop
G.D.P quatro elementos prontos para te informar
As batidas das ruas, levadas, críticas

Pesadelo do sistema é o que a mídia é
Ver um de nós se vendendo por um qualquer
Não vai ser assim que vai conseguir dominar
A cultura hip hop tem forças pra lutar

Microfone na mão a arma do povão
Relatando para o mundo a nossa força de expressão
Podendo falar o que bem entender
Mas tomando cuidado para não se vender

O sistema a mídia é isso que eles quer
Nossa cultura na mão deles propõem as regras que quiser
O mundo da várias voltas vocês podem acreditar
Mas na nossa cultura quem manda é a periferia

Hip hop é assim a nossa força de expressão
Mandando a mensagem positiva pros irmãos
Hip hop é coisa séria não foi feita pra brincar
Escute as mensagem positiva das ruas

Hip Hop no Brasil - hip hop no Japão
Hip hop nas favelas - hip hop para os irmãos
Hip hop pra sul - hip hop pra leste
Hip hop pra norte - hip hop pra oeste

Vamos ouvir, vamos praticar
A mensagem é positiva vamos se conscientizar
Não vai ficar parado no mundo da lua
Venha praticar nossa cultura de rua

Hip hop é assim não propaganda do sistema
Mostrando pro mundo a solução da violência
A base é muito louca o estilo é da hora
Os manos da nova, relembrando a velha escola"

(**Cultura Hip-Hop, Geração da Periferia**)

O objetivo principal desta pesquisa foi a reflexão sobre o que constitui o objeto estético em tempos de estetização da vida, pois na era transestética, descrita por

Lipovetsky e Serroy (2015), o estético não está mais apenas na arte, embora, para muitos teóricos da arte, só por meio dela a experiência estética é mais intensa, porém, de certa forma, é possível afirmar, que tudo o que é criado pelo homem sempre possuiu uma dimensão estética. Nesse sentido, este trabalho propôs pensar uma teoria do estético que abranja não apenas as formas tradicionais de arte, pensar uma teoria estética fora das galerias e dos museus, abrangendo a estética da arte de rua, das cidades, da arte em movimento.

A partir do século XX, o conceito de Estética passou de um conjunto de regras de categorização da arte para o de experiência estética, ao incorporar outras expressões estéticas como a fotografia, o cinema, as performances e as instalações. E, cada vez mais, o valor estético precisou se adaptar às novas formas, especialmente depois do advento dos dispositivos eletrônicos, que criou o mundo medial, formado por uma vasta diversidade de opções sensórias.

Se cada época possui suas formas estéticas que respondem às necessidades de elaboração da sensibilidade do seu tempo, é possível afirmar que a expressão estética por excelência do nosso tempo é o audiovisual, responsável pela homogeneização do nosso imaginário na atualidade ao criar a realidade medial. O mundo mediado cada vez mais pelos meios de comunicação eletrônicos tem se tornado ainda mais atuante na era digital e mais do que a estetização do mundo, criou o ludenização de nosso cotidiano, no qual o jogo, o divertimento, o mundo simulado, enfim, o medial, está presente em todos os aspectos da nossa vida, especialmente com as redes sociais.

É possível pensar que no momento presente, nos deslocamos da cultura do conhecimento, da reflexão, da contemplação da arte para a cultura do divertimento, de busca do prazer, de experiência sensória, portanto, afastamo-nos do mundo da necessidade para o mundo dos prazeres, do divertimento e da distração. A pergunta que se faz é, se por essa simplificação, estaríamos perdendo nossa sensibilidade estética, ou se ela, de fato, nunca existiu de forma inata, tendo sindo sempre construída. O discurso contemporâneo tem afirmado que as pessoas já não têm mais capacidade para grandes elaborações, só conseguindo operar com formas simplificadas, como textos de cinco linhas, imagens clichês, narrativas - inclusive audiovisuais - reduzidas e que isso teria efeitos sobre a sensibilidade das novas gerações.

Embora o gosto refinado sempre tenha sido restrito, a população passou a ter mais acesso aos bens da cultura a partir da alfabetização, com os romances e depois com os meios de comunicação de massa, que passaram a popularizar os grandes mestres, com a

criação dos museus, em que o acesso passou a ser aberto a todos, a diversificação de galerias e bibliotecas públicas. Mesmo assim, é possível que esses bens não agradassem a todos da mesma forma. Um concerto de música clássica, por exemplo, para ouvidos não familiarizados, seria um evento entediante, assim como, para outros, o batidão do *funk* ou o mundo cão descrito nas letras de *rap* os levariam à loucura. O que não impediria que, em determinado momento, uma música ou outra daquele gênero os agradasse. Mesmo que nossa sensibilidade possa ser educada, como afirma Hume, ou seja, nossos sentidos possam ser refinados para uma determinada forma de arte, a questão do gosto continua subjetiva, cada pessoa possui formas estéticas que lhe agrada mais que outras, independentemente da formação cultural.

Assim, ao invés de pensar num rebaixamento da estética causado pela indústria cultural, é possível pensar num deslocamento, já que a estética está diluída no cotidiano, e o impulso criativo, o interesse estético desviou-se para outras formas de expressão além da arte tradicional.

Além disso, ainda existe tanto a produção como o consumo das formas tradicionais de arte, ou de arte erudita; o que acontece é que ela não é mais o que melhor corresponde às necessidades estéticas de nosso tempo. Mesmo o que se entende hoje por vanguarda, como constante inovação, constante criação, está sob influência da tecnologia. Atualmente, é com o uso da tecnologia, especialmente dos dispositivos eletrônicos digitais, que se busca a constante inovação.

A partir da década de 1960, com o surgimento dos movimentos contraculturais encabeçados pela juventude ocidental, passou a reivindicar uma forma de arte voltada para o coletivo, de uso do espaço público como forma de expressão, se afastando tanto da arte erudita como da indústria cultural. Mesmo a tecnologia foi envolvida no movimento de contracultura por meio da criação do *software* livre, que acredita no compartilhamento do conhecimento e no trabalho de forma colaborativa, construído de forma coletiva. Paralelamente a esse movimento, surge a cultura *hip-hop* nos Estados Unidos, que também reivindica a rua como forma de expressão e batalha pelo direito de se apropriar de outras formas culturais, especialmente as bases de música para serem recortadas, recoladas, transformadas e que, desde o início, utilizou os dispositivos eletrônicos de forma subversiva, tanto na produção como na divulgação de sua expressão cultural.

A arte de rua e para a rua, considerada uma expressão política e cultural das periferias significa, para uns, um fenômeno estético-comportamental, para outros, um fenômeno político-comunicacional da contemporaneidade, que vem invadindo cada vez

mais o centro. E o audiovisual é o meio preferido da produção e divulgação da arte *hip-hop* para fora da comunidade. O *hip-hop* se confunde de certa forma, com o que se entende hoje por urbano, e nada é mais urbano do que *graffiti* e pichação, e, independentemente do gosto, nada produz mais resistência e contradição.

Ela não é feita para ser agradável; ela não busca consenso, mas o dissenso, pois a cultura *hip-hop* não deseja agradar, ela quer antes incomodar. Essa é sua forma de resistência, de autoafirmação pelo confronto, pela contestação, agora não mais nascida no seio do mundo pequeno-burguês, mas nas periferias dos grandes centros urbanos. O *hip-hop* é a cultura do choque, do desarranjo do mundo estabelecido.

A arte da periferia vem sendo reconhecida como uma das tendências criativas mais importantes do século XXI. Ela é o que existe de mais pulsante e mais visceral na atualidade, um fenômeno orgânico e uma forma autêntica de fazer política, profundamente conectados com as experiências sociais de grandes massas urbanas segregadas, gerando soluções originais, criativas, sustentáveis e autônomas, um novo sentido de arte engajada. Uma expressão cultural que pode ser incômoda para quem não faz parte, porém necessária para dar voz às populações invisibilizadas e segregadas das periferias de todo o mundo, afirmando o direito de existir e de ser feliz apesar de todas as adversidades. A arte da periferia é o que ocorre de mais impactante, de mais visceral no mundo, um fenômeno coletivo de mobilização, autoafirmação e busca de pertencimento, que soube aproveitar como nenhum outro os aparelhos eletrônicos, o audiovisual e os meios digitais, tanto como plataforma de divulgação como suporte criativo.

Nosso cotidiano social é constituído com recursos simbólicos e imagens unificadoras dos meios de comunicação e muitas vezes encobrem as faturas profundas da nossa sociedade, exotizando o diferente de tal forma a ponto de tornar a maioria indecifrável, irreconhecível como humano, vê-los, ao contrário, como *homo sacer*, que se pode matar impunimente, da vida nua (Agamben, 2004). Para Herschmann (2000, p. 280) os meios de comunicação hegemônicos dão tratamento diferente ao mesmo delito cometido por jovens de classes diferentes, pois o jovem da classe média, quando comete um delito, é visto como exceção e procura-se compreender de todas as formas o que os levou a isso, enquanto que quando o delito é cometido pelo jovem da periferia é visto como o normal, é naturalizado.

Por isso, o direito à fala, à voz, é a principal reivindicação da cultura da periferia, o direito de simbolizar, de criar uma simbolização identitária na cena comunicacional. A batalha pela cidadania na periferia é a do poder consumir, o direito ao consumo não só de

mercadorias, mas de bens públicos como água encanada, iluminação, saúde, esgoto, asfalto, transportes, escolas de qualidade e empregos formais.

Assim, no mundo medial, para além dessa atitude descomprometida, divertida, desinteressada do individualismo, do narcisismo exacerbado comum no ethos contemporâneo, sobrevivem formas de resistência à barbarie da segregação, que buscam brechas, linhas de fuga, nesse emaranhado de narcisista. Essas procuram usar as ferramentas como estratégia de emancipação de um grupo, de construção ou de afirmação de uma identidade coletiva, na defesa do direito de criar suas próprias narrativas, de compartilhar saberes e de engajar jovens em um projeto comunitário e cidadania, contrapondo-se à cultura do individualismo.

A questão que se coloca, por fim, é até que ponto estas formas alternativas de comunicação conseguem fazer frente à narrativa dos meios de comunicação hegemônicos mesmo que em alguns momentos consigam impor alguma de suas pautas na paisagem mediática.

O *funk* e o *rap* embora com origem estrangeira, podem ser considerados uma arte orgânica, porque realizada de forma autodidata, alternativa no estilo “faça você mesmo”, do improviso, pegando elementos de outras fontes, e seu surgimento muito se deve ao desenvolvimento dos aparelhos eletrônicos e agora dos meios digitais. Uma arte subversiva, de resistência, de luta contra o poder hegemônico. A noção de protesto, já traz em si o não autorizado, a desobediência civil, que é justamente quando um grupo que se sente injustiçado ou massacrado resolve se expressar em forma de protesto; portanto, a transgressão faz parte da estratégia de luta é por meio dela que esses grupos expressam suas diferenças e suas reivindicações.

A arte de rua é feita para o corpo, pois é o corpo que é solicitado a viver a experiência estética, e é muito mais do que a contemplação estética, que geralmente solicita apenas os sentidos, principalmente audição e visão. A arte de rua é "o aberto", é a ocupação do espaço público, é o retorno ao coletivo, próprio das festas populares, em que todos estão irmanados na experiência sensível, nos momentos em que as diferenças sociais se amenizam, sem a solenidade das artes aprisionadas em um museu.

A estética *hip-hop* é uma forma inédita, autêntica de fazer política, porque ela pretende atingir diretamente o imaginário, o inconsciente das pessoas e mudar tanto a forma como as pessoas da periferia se veem, como a forma como os outros veem as pessoas da periferia.

A revolução nesse caso não está no discurso, apesar de o discurso hiperpolitizado e quase raivoso do *rap* incomodar muita gente e fazer parte da estética do *rap* e o discurso debochado e politicamente incorreto do *funk* causar espasmos de horror na maioria das pessoas, a verdadeira revolução está na verdade na forma. É o próprio ato que transforma, é a própria existência de uma forma estética tão extravagante, pulsante, transgressiva, sem limites, como um fenômeno orgânico das próprias comunidades periféricas que é o verdadeiro ato político ou como afirma Heloisa Buarque de Hollanda, no prefácio do livro *Graffiti em SP: Tendências Contemporâneas*, o "politicamente inaugural".

O próprio ato de mostrar "eu estou aqui, a cidade também é minha, eu sou diferente e não desejo ser igual a vocês, só desejo que meus direitos como cidadão sejam respeitados", portanto com a atitude do "vamos falar disso", da dialética da marginalidade (daqueles que estão à margem), em contraposição ao "deixa disso", da dialética da malandragem, portanto, resolução dos problemas pelo confronto e não pela conciliação. Criando o que Rocha (2004, p. 3) diz ser mais intensa batalha simbólica da atualidade, da busca pelo direito à própria narrativa, segue a pergunta, qual a narrativa que vai predominar no cenário mediático? A narrativa da exotização do povo da periferia criada pelos meios de comunicação hegemônicos, principalmente pelos programas policialescos, ou a narrativa dos movimentos sociais em defesa dos direitos dos povos da periferia que afirmam "não quero ser vocês, só queremos ter o direito de existir e ser feliz".

De certa forma, é uma arte e um movimento cultural que nega valores pequeno-burgueses, apesar, como mencionado, de ter ela também sido incorporada pelo capital na forma das modas *hip-hop*, *rap* e *funk* comerciais, um contraponto entre o centro e a periferia, morro e o asfalto, bairro e favela. Uma estética marginal, de autoafirmação das áreas esquecidas e abandonadas dos grandes centros urbanos do mundo inteiro. A arte é a capacidade de exprimir o inexprimível, porém, a função da arte é justamente desarranjar, provocar, nos levar à reflexão, não simplesmente entreter ou chocar, assim como faz o *hip-hop* que segue estas funções de desarranjar, pois a estética da periferia trata de uma estética dissonante, violenta, desarmônica. Não é para ser agradável, não busca consenso, busca dissenso, “comunicação sem consenso e sem comunhão” Whitehead (*apud* SHAVIRO, 2009, p. 6).

A transgressão é sua forma de resistência e o diferencial é que agora essas ações de resistência não surgiram no seio do mundo pequeno-burguês, entre estudantes

universitários, artistas ou intelectuais, mas entre jovens das periferias dos grandes centros urbanos, uma cultura essencialmente urbana e periférica.

Estética do *hip-hop*, dos coletivos de comunicação da periferia, da apropriação de elementos da cultura mediática, de autoafirmação pelo confronto, pela transgressão, o *hip-hop* é a cultura do choque, do desarranjo, do grito do excluído. Nesse sentido, o caráter transgressivo da estética *hip-hop* tem como principal objetivo a explicitação das diferenças. A cultura *hip-hop* é a busca de uma emancipação não individual, mas coletiva dos povos da periferia por meio da autoafirmação, de assumir a própria diferença como valor e não como estigma, nisso consiste a atitude transgressiva, no sentido de infringir os limites estabelecidos, nem sempre explicitado, mas sempre presente e opressivo, o *hip-hop* deseja justamente tornar explícitas essas diferenças.

Como afirma Boaventura de Sousa Santos (*apud* Moassab, 2011, p. 214): “temos o direito a ser iguais sempre que a diferença nos inferioriza; temos o direito de ser diferentes sempre que a igualdade nos descaracteriza”.

Referências Bibliográficas

ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 1982.

_____*Experiência e criação artística*. Lisboa. Edições 70, 2003.

AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: o poder soberano e vida nua 1*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

_____ *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Editora Argos, 2009.

_____ *A Comunidade que vem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

_____ *Ideia de Prosa*. Lisboa: Ed. Cotovia, 1999.

ARISTÓTELES. *Poética*. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

ASSEF, Cláudia. *Todo DJ já sambou: a história do disc-jóquei no Brasil*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2003.

BAYER, Raymond. *História da Estética.* Lisboa. Ed. Estampa. 1979.

BAUMGARTEN, Alexander Gottieb. *Estética – a lógica da arte e do poema.* Petrópolis: Vozes, 1993.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*. In DUARTE, Rodrigo (org.). *O Belo Autônomo: Textos clássicos de estética.* Belo Horizonte: Autêntica Editora / Crisálida, 2012.

BERENSON, Bernard. *Estética e história.* São Paulo: Perspectiva, 2014.

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

_____*Ensaio Sobre os Dados Imediatos da Consciência*. Lisboa: Edições 70, 1988.

CAMARGOS, Roberto. *Rap e Política: percepções da vida social brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2015.

CROCE, Benedetto. *Breviário de Estética*. Lisboa: Edições 70, 2008.

D'ALVA, Roberta Estrela. *Teatro hip-hop. A performance poética do ator-MC.* São Paulo. Perspectiva, 2014.

DEBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem: uma história do olhar no ocidente*. Petrópolis: Vozes, 1993.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

_____*Lógica do Sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____*Cinema I: A imagem-movimento*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

_____*Cinema II: A imagem-tempo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2013.

_____*O que é ato de criação?* In DUARTE, Rodrigo (org.). *O Belo Autônomo: Textos clássicos de estética.* Belo Horizonte: Autêntica Editora / Crisálida, 2012.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *O Que é a Filosofia?* São Paulo: Editora 34, 2010.

_____ *Kafka: por uma literatura menor.* Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

_____ *O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia I.* São Paulo: Editora 34, 2010.

DUARTE, Rodrigo (org.). *O Belo Autônomo: Textos clássicos de estética.* Belo Horizonte: Autêntica Editora / Crisálida, 2012.

DUFRENNE, Mikel. *Estética e Filosofia.* São Paulo: Perspectiva, 2002.

_____*Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Paris: PUF, 1992.

FRANCO, Sérgio. *Pixação e memória: a cidade como lápide*. *In* LEITE, Antonio Eleilson (Org.). *Graffiti em SP: tendências contemporâneas*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2013.

FLUSSER, Vilém. *O Mundo Codificado*. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2008.

_____*Filosofia da Caixa Preta. Ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Editora Hucitec, 1985.

_____*Gestos*. Barcelona: Editorial Herder, 1994.

ESSINGER, Silvio. *Batidão: uma história do funk*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

GANZ, Nicholas. *O mundo do grafite. Arte urbana dos cinco continentes*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

GLINSKY, Albert. *Theremin: Ether Music and Espionage*. Urbana, Illinois: University of Illinois Press, 2000. Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=6DHlQJcMpBQC&printsec=frontcover&redir_esc=y&hl=pt-BR#v=onepage&q&f=false. Acessado em 29/7/2018.

HEIDEGGER, Martin. *A Origem da Obra de Arte*. Lisboa: Edições 70, 2010.

HEGEL, Georg W. F. *Curso de Estética: O belo na arte*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

HERMANN, Nadja. *Ética e estética: a relação quase esquecida*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2005.

HERSCHMANN, Micael. *O funk e o hip-hop invadem a cena*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

HORÁCIO. Arte Poética. In *A poética clássica: Aristóteles, Horácio e Longino*. São Paulo: Cultrix, 2014.

HUISMAN, Denis. *Estética.* Lisboa: Edições 70, 2012.

HUME, David. *Do padrão de gosto*. In DUARTE, Rodrigo (org.). *O Belo Autônomo: Textos clássicos de estética.* Belo Horizonte: Autêntica Editora / Crisálida, 2012.

HUNTER, Garry. *A arte de rua ao redor do mundo*. São Paulo: Mandras, 2013.

HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura.* São Paulo. Perspectiva, 2012.

KAMPER, Dietmar. (2006). *Imagem.* Disponível em: www.cisc.org.br.

_____. (2004). *Imanência dos media e corporeidade transcendental.* Tradução de Marcondes Filho, C. Disponível em: www.eca.usp.br/nucleos/filocom/traducao9.html.

_____. *As máquinas são tão mortais como as pessoas.* Tradução de Marcondes Filho, C. Disponível em: www.eca.usp.br/nucleos/filocom/traducao9.html.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.

KUCINSKI, Bernardo [et al.]. *Bala perdida: a violência policial no Brasil e os desafios para sua superação.* São Paulo: Boitempo, 2015.

LEITE, Antonio Eleilson (Org.). *Graffiti em SP: tendências contemporâneas*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2013.

LIPOVETSKY, Gilles & SERROY, Jean. *A estetização do mundo: Viver na era do capitalismo artista*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LUDEMIR, Julio (Org.). *Os 101 funks que você precisa ouvir antes de morrer*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2013.

MARCONDES FILHO, Ciro. *O princípio da razão do durante: o conceito de comunicação e a epistemologia metapórica: nova teoria da comunicação III: tomo V***.** São Paulo: Paulus, 2010.

_____(Org.) *Dicionário de comunicação*. São Paulo, Paulus, 2014.

MEDEIROS, Janaina. *Funk carioca: crime ou cultura? O som dá medo. E prazer*. São Paulo: Albatroz, 2009.

MEDEIROS, Rodrigo. *Uma história do graffiti paulistano contado em quatro atos. In* LEITE, Antonio Eleilson (Org.). *Graffiti em SP: tendências contemporâneas*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2013.

MEIRELLES, Renato & ATHAYDE, Celso. *Um país chamado favela: a maior pesquisa já feita sobre a favela brasileira*. São Paulo: Editora Gente, 2014.

MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da Percepção.* São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____*O Visível e o Invisível.* São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____*O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

MOASSAB, Andréia. *Brasil periferia(s) a comunicação insurgente do hip-hop*. São Paulo: Educ, 2011.

MORIYAMA, Victor. Estética Marginal: Nova Escola. Volume #1. São Paulo: Zupi, 2009.

NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia.* São Paulo: Editora Escala, 2011.

NUNES, Benedito. *Introdução à filosofia da arte*. São Paulo: Editora Ática, 2009.

PLATÃO. *A República.* Coleção Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1997.

_____*O Banquete*. São Paulo. Edipro. 2006.

ROCHA, Janaina, DOMENISCH, Mirella & Casseano, Patrícia. *Hip Hop: A periferia grita*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2001.

ROCHA, João Cézar. *As guerras de relatos no Brasil contemporâneo. Ou: a dialética da marginalidade*. Revista Letras, Dossier ética e Coordialidade, n. 32, jan/jun, 2006, p.23-70.

_____ *Dialética da marginalidade - caracterização da cultura brasileira contemporânea.* Folha de S. Paulo. Caderno Mais!, Domingo, 29 de fevereiro de 2004.

Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2902200404.htm. Acessado em 21/7/2018.

ROSENFIELD, Denis L. (Org) *Ética e estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

SALLES, Luiza (org). *DJ Malboro por ele mesmo – O funk no Brasil*. Rio de Janeiro, Mauad, 1996.

SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e representação*. *In* DUARTE, Rodrigo (org.). *O Belo Autônomo: Textos clássicos de estética.* Belo Horizonte: Autêntica Editora / Crisálida, 2012.

SCHILLER, Johann C. F. *Sobre a educação estética do homem em uma sequência de cartas*. *In* DUARTE, Rodrigo (org.). *O Belo Autônomo: Textos clássicos de estética.* Belo Horizonte: Autêntica Editora / Crisálida, 2012.

SILVA, Gustavo Souza da. *Pontos de vista em documentários de periferia: estética, cotidiano e política*. Tese de doutorado do PPGMA/ECA da Universidad de São Paulo. São Paulo: 2011.

SHAVIRO, Steven. *Without Criteria: Kant, Whitehead, Deleuze and Aesthetics*. Massachusetts Institute of Technology, 2009.

STENGERS, Isabelle. *Thinking with Whitehead*. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press, 2011.

SZACHER, Allan. Estética Marginal: Nova Escola. Volume #2. São Paulo: Zupi, 2012.

VÉRON, Eugène. *História da Arte. A Estética, Tomo I.* São Paulo: Editora Formar, s/d.

ZIZEK, S. *Bem-vindo ao deserto do Real: cinco ensaios sobre o 11 de setembro e datas relacionadas.* São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.

ANEXO

Reflexões sobre o caráter impositivo/transgressivo/invasivo da arte de rua

Discussão realizada no dia 24/07/2018, no Núcleo de Estudos Filosóficos da Comunicação – FiloCom, na ECA/USP. Participaram do debate o coordenador do núcleo Prof. Dr. Ciro Marcondes Filho e os integrantes do FiloCom Aline Renner, Bruna Queiroga, Deodato Rafael Libanio de Paula, Elenildes Dantas, Mariane Roccelo e Vanessa Matos.

Principais pontos de discussão: o aspecto agressivo/transgressivo/invasivo da cultura *hip-hop*, diferença entre se sentir agredido e sentir-se incomodado por uma expressão cultural, direito coletivo x liberdade individual, a questão da invasão de espaço (público ou privado), nosso sentimento de propriedade privada, "meu espaço, não toque". Também nosso enclausuramento em guetos que faz com que nos choquemos quando encontramos alguém que pensa radicalmente diferente de nós.

Prof. Ciro Marcondes: "Estamos aqui para falar do dilema entre mim, Elenildes e a tese, espécie de "trilema", uma angústia. A questão que nos envolve é esse conflito entre aquilo que a gente já está definindo como estética hoje, que são o som e o visual urbanos, como forma de manifestação, mas em relação aos quais nos sentimos também incomodados, pelo seu caráter invasivo. Existe a diferença entre aquilo que é uma performance daquilo que quer ser mais político, também no visual urbano, no *graffiti*, entre aquilo que é uma expressão de divulgação do próprio artista e aquilo que é, ao contrário, uma espécie de protesto, ou seja, já existe essa dualidade que a gente vê na imagem e também no som."

Elenildes: "Ao mesmo tempo em que eu acho agressivo alguém ir lá e pichar um monumento, pichar o muro de uma casa, vejo como uma agressão, assim como eu entendo politicamente o que eles querem dizer, mas eu considero, eu entendo também o direito da pessoa se sentir agredida ou incomodada com isso. Também acho extremamente agressiva a atitude do Dória de apagar, então assim é meio que contraditório. Afinal a quem pertence a cidade de fato? Porque acho que é meio isso. O espaço público é de quem?"

Deodato: "Quem vive em Osasco conhece esse dilema. Eu gosto muito de *rap* onde eu moro se escuta *rap e* também *funk*, mas sempre preferi o *rap*. É engraçado que quando morei em Cuiabá quase não ouvia *rap* e quando eu voltei para cá, eu voltei a escutar *rap***.** Parece que a música tem mesmo de fato uma identidade com o local, com São Paulo, com o Centro, os contrastes com a cidade, do rico, do pobre, do carro de luxo, do mendigo na rua, essas coisas assim e eu vejo que o *rap* é invasivo não só na letra, mas no jeito que ele é escutado, no jeito que a pessoa que está ouvindo *rap* se porta. Eu estava vindo para cá, estava chegando à estação e tinha um rapaz ouvindo no seu carro a música dos Racionais, que eu gosto, inclusive, só que a música estava muito alta. A música estava dando para ouvir a dois quarteirões de distância e eu pensei assim: "aquelas pessoas que estão do lado dele provavelmente nem todo mundo ali está curtindo o *rap* que ele estava ouvindo, devem estar odiando", só que é uma forma. Aí quando olhei meio de longe, deu para perceber que ele era negro, o cara que estava dirigindo o carro, então provavelmente ele se identifica ou com a mensagem da música ou com o que está rolando ali no som. O

carro dele também não era um grande carro de luxo, mas tinha um som muito alto, muito potente. Então, a identificação com a letra etc. também é uma forma de você mostrar "eu estou aqui e eu sou diferente de você eu vim de outro lugar, tenho as minhas lutas etc." e não dava para ver, eu não reparei nas outras pessoas, mas provavelmente elas não estavam gostando daquilo. Eu acho que também tem muito a questão da identificação da vivência que a música está expressando com o que a pessoa vive, de repente o que para uma pessoa pode ser extremamente invasiva etc. e tal para outra não é nem tanto. Eu acredito, principalmente na questão do som, o *rap* talvez seja muito mais potente até do que um *graffiti* alguma coisa pela letra etc. e é engraçado como as pessoas não conseguem ouvir baixo essas músicas. Eu nunca vi alguém ouvindo *rap*, esse tipo de *rap*, assim baixo e ao mesmo tempo também acho engraçado como que essas músicas que fizeram sucesso nos anos 90 estão sendo repetidas e até hoje cantadas etc. e como Racionais que é o exemplo, que estou dando eles não fazem nenhuma questão de fazer parte do mercado, eles fazem CD quando eles têm vontade, as músicas são extremamente ofensivas no sentido contra o Estado ou poder, inclusive contra a própria polícia, então eu acho que eles representam muito bem aquilo que você nos trouxe no texto. Eu li o texto e fiquei pensando nos Racionais a todo o momento enquanto expressão artística enquanto as pessoas que escutam Racionais e tal eu fiquei assim, aí vindo para cá eu tive a presença daquilo que você escreveu: o cara ouvindo o som alto e as pessoas do lado provavelmente incomodadas, minha mãe se incomoda, quando alguém passa escutando *rap*. Para o desgosto dela o filho dela também ouve. Achei muito bacana o seu trabalho e eu consegui ver isso, agora como, eu acho, é uma expressão artística está sujeitando isso mesmo o incômodo do outro de fato e aí que está. Essa é a ideia."

Vanessa: "Acho que eu vou ser um pouco diferente, eu não tenho simpatia pelo *funk* nem pelo *rap*, mas eu reconheço que é necessário compreender mais sobre isso. Talvez tenha a ver com a educação que a gente recebeu, na infância e na adolescência eu não tinha contato com esse universo. Demorou muito tempo até que eu conseguisse ter uma outra visão, mas aí por uma questão de gosto mesmo não me identifico, mas fiquei pensando depois que li seu texto. Nossa verdade eu tenho pavor de Racionais. Nossa eu começo a ouvir me dá até um negócio falo gente de Deus como é que pode que eles gritam tanto e ao mesmo tempo eu entendo porque é uma necessidade realmente se fazer ouvir, mas aí, por exemplo, a minha irmã que toda família tem que ter isso, como não gosto, a minha irmã adora ouvir Racionais, Detentos do Rap outro lá Facção do Crime mais não sei o quê, tudo que você puder imaginar. Então ela ouvia isso em último volume em casa e eu me lembro que na época do pré-vestibular é engraçado você acredita que eu lembro de algumas fórmulas de física, por exemplo, das músicas? Porque eu estudando e a minha irmã tá tá aquelas batidas eu digo meu Deus do céu e eu fazendo os exercícios e a minha irmã ouvindo aquilo no último volume e a gente brigava e o meu pai separava as duas e dizia que eu tinha que aprender a respeitar os gostos da minha irmã, assim como ela respeitava os meus não interessava se eu estava gostando ou não, tinha que respeitar assim como ela também respeitava os meus gostos minha irmã odiava as músicas que eu ouvia. Mas assim eu ouvia segundo as palavras da minha irmã música de “véio”, mas eu adoro música de “véio” era um choque e ainda é que são muito diferentes. Fiquei pensando no seguinte: qual que é a fronteira que existe entre algo que me incomoda e algo que me agride? Porque ser incomodada é uma coisa, mas se sentir agredida é outra. Cada vez que eu ouvia meu pai falar assim "você tem que ter tolerância com aquilo que é diferente, aquilo que sua irmã gosta, você pode não gostar" aquilo me incomodava, mas não me agredia, mas eu percebo que tem gente que se sente agredido mesmo vejo até por essas movimentações que o Dória fez em São Paulo, quando saiu pintando tudo o discurso dele

era de que as pessoas não podiam ser agredidas, então eu fiquei me questionando isso, se existe realmente isso."

Deodato: "Eu vivo isso em casa, sem dúvida minha mãe acha agressão, é sujeira na cidade, ela odeia pichador, odeia. Meu pai é comerciante e tal, mas meu pai odeia esse tipo de cultura *rap, hip-hop,* qualquer coisa do tipo e para ele ouvir Racionais é coisa de maconheiro vagabundo e tal, não tem muita ideia. Então até meu pai entender que eu ouvia *rap* porque eu gostava da letra, sentia uma identificação que é uma coisa meio selvagem, é uma coisa de uma pessoa que quer transgredir espaços, que quer se expressar de uma forma diferente, ele demorou muito. Meu pai é paranaense, mas é gauchão, gosta só de música gaúcha, só ouve música gaúcha e para ele aquilo era uma coisa assim de outro mundo, ainda é. Eu acho que ele finge que entende minha opinião. Então é isso aí, não tem muito que dizer nesse sentido, sabe. Existem pessoas que vão ouvir aquilo e vai falar isso me incomoda, mas eu entendo. Pra mim é horrível ouvir aqueles forró brega que às vezes eu ouço, mas eu entendo é o espaço da pessoa. Ok é o espaço dela se for até para dançar, eu até ouço forró, mas se não for pra dançar não vou ouvir o forró brega, entendeu e aí a pessoa vai ouvir aquilo pode me incomodar, mas é o espaço dela, agora existem pessoas que se fossem ouvir o mesmo forró brega se sentiriam agredidas."

Vanessa: "Então, agressão é aquilo que gera em mim intolerância, aquilo que eu não tolero?"

Deodato: "Pode ser."

Professor Ciro: "Parece que incômodo é um grau um pouco menor do que agressão, quer dizer, é um incômodo aquilo que não faz parte do meu universo, mas eu tenho que compartilhar de alguma forma, se você tem algum princípio democrático."

Aline: "Acho que a intolerância é o pressuposto para essa agressão, sabe. Porque se a pessoa é intolerante àquela manifestação, ela vai se sentir agredida."

Mariane: "Em relação à questão da agressão. Existe um texto de um professor aqui de MPB do IEB, ele fala mais dos Racionais, ele fala que eles tratam de violência e que esse é o objetivo do *rap,* porque o *rap,* ao contrário das outras músicas, ele representa uma realidade que é muito violenta, eles estão falando ali de uma sociedade que vive aquilo, então pra eles é o cotidiano. Então é natural aquela violência, então é natural quando uma pessoa não cresce naquele meio, ela vai se sentir violentada porque é uma violência que ela não está acostumada, mas tem outras pessoas que vivem aquilo. Isso que eu acho mais incrível no *rap,* que é você conseguir passar uma realidade que não é de todos, de forma cultural, assim de forma tão explícita e de uma forma tão bonita que o jeito que eles falam porque por mais que eles falam em violência, eu acho que é poeticamente maravilhoso. Tem um texto também que eu acho que é do professor Sergio Adorno, da FFLCH, que ele fala que o *rap* quando você escuta, você começa a sonhar que você está sendo agredida ou por assalto e tal e que quanto mais você escuta o *rap,* mais você vai mudando a tua posição que mais você vai compreendendo a realidade das pessoas que vivem aquilo, que eventualmente praticam aqueles crimes então é meio que uma um meio que você tem de mudar a tua visão de sociedade, coisa que não acontece com as outras músicas, nos outros ritmos."

Vanessa: "Isso me lembra de uma situação. Lembro de uma vez que a minha irmã falou assim pra mim "Vanessa vamos lá, ouve aqui essa música comigo". Eu me pus a ouvir a música com ela, era uma regravação daquela "*No woman no cry"*, pegaram só esse trechinho e era a história de uma moça que era empregada doméstica que havia sido violentada pelo filho do patrão, teve um filho, o pai do rapaz que violentou a moça deu dinheiro pra ela, que foi pra rua e criou o filho, depois de muitos anos o filho reencontrou o pai e deu um tiro no pai. A história era essa, era um negócio assim você ouve aquilo você fala "meu Deus que negócio horroroso" e minha irmã assim "mas Vanessa isso é a realidade". Eu via que muitas vezes ela vinha com esse discurso de realidade, mas uma realidade que ela nunca tinha vivido. Era um modelo de realidade que havia sido vendido pra ela. Assim como pra mim outras realidades foram vendidas. Uma realidade grotesca. "Mas é um negócio que acontece e a gente tem de saber que acontece e como aqui em casa a coisa nunca vai chegar, que o pai e a mãe nunca vai deixar chegar, eu ouço *rap* que eu fico sabendo de tudo que acontece", esse era o discurso da minha irmã. Ela sabia tudo que era gíria, mas eu fico me perguntando assim, era uma coisa dela ou era algo que também foi vendido pra ela?"

Elenildes: "Mas a realidade existe, não era a realidade dela, mas a realidade existe."

Aline: "Não existem modelos de realidade, era uma denúncia que não necessariamente foi vendida para ela, ela entrou em contato, por mais que ela nunca vai viver aquilo. É uma outra realidade que ela pode se colocar no lugar, inclusive isso gera apenas empatia. Ela pode não se identificar, mas gerar empatia, de se colocar em um outro lugar."

Professor Ciro: "De qualquer forma, parece-me que aí se nota um contexto, que é o contexto do enclausuramento, quer dizer, a sociedade é marcada por vários guetos que são construídos para ficar separados e, em alguns sentidos, essa coisa meio que quebra isso, esses limites ou explodem para fora e fazem tomar conhecimento que existe também um outro mundo, que seu universo não tinha, ou, digamos assim, que não estava acostumado a ver. A marca dos nossos tempos, das nossas culturas urbanas, são esses fechamentos: as pessoas vivem em seus guetos e não querem saber se existem outras coisas além disso; então essa coisa meio que invade, rompe com isso; a forma de transgredir é um pouco romper a barreira pra dizer "bom gente, eu também faço parte dessa sociedade, vocês não querem me ver, mas eu estou aqui me mostrando".

Deodato: "A própria transgressão ela é violenta não tem como fazer uma transgressão mais ou menos."

Professor Ciro: "Só pela própria natureza, ela é ruptura da normalidade, de uma certa situação mais ou menos estável."

Deodato: "E essa própria transgressão quando o outro sofre esse abalo, esse diferente, ele acaba pensando sobre aquilo: escutando a música ou não ele vai parar para pensar sobre aquilo de alguma forma."

Professor Ciro: "Pensar ou jogar um monte de clichês em cima. 'Bom, tem que matar, tem que botar para fora, tem que botar a polícia aí'."

Deodato: "Por algum momento aquilo vai fazer parte do pensamento dele, seja pra destruir, ou seja para ressignificar como a coisa se repete, em algum momento vai estar

fazendo parte dele, porque aquilo não aparece uma vez só, mas várias vezes, então chega uma hora que o cara fala: "isso aí é um lixo, isso aí é uma porcaria", vai chegar uma hora que ele fala: "por que as pessoas estão ouvindo isso?", aí quando ele parar para pensar nisso talvez aquilo ganhe um novo significado pra ele ou pode ser que não, continuar esculachando."

Elenildes: "Eu me sentia agredida principalmente com a pichação, qualquer pichação sempre me incomodou e eu queria entender por que me agredia tanto. Porque minha opinião assim preconceituosa era tipo "a pessoa tem uma alma tão suja que ela quer espalhar a sujeira dela na cidade inteira", era assim que eu sentia. "Então, por que me incomoda tanto, por que eu me sinto tão agredida?". Então pensei, na verdade incomoda tanto porque vai contra dois princípios básicos da sociedade contemporânea que é a assepsia da cidade [vista como um valor] e a questão da propriedade [privada]. Então, com a pichação, são dois princípios [sagrados para nossa concepção burguesa de sociedade] que são agredidos ao mesmo tempo, além da sujeira e a violação da propriedade privada."

Deodato: "Minha mãe acha isso também, que é alma suja, que é sujeira."

Vanessa: "A pichação nunca me incomodou tanto quanto a música, por exemplo, a pichação eu parava para contemplar, agora a música não sei se no momento eu estava dentro de casa e eu precisava de silêncio para estudar não sei, me incomoda mais."

Professor Ciro: "Mas a agressão não é a uma pessoa, é contra a sociedade que os torna invisíveis, então a quem se agride, é a um conjunto todo, não se está agredindo você, especialmente a quem passa todo dia na rua e vê a fachada inteira pichada, a agressão é contra isso, e você passa lá e fica incomodada."

Elenildes: "Sim. Ainda me incomoda muito. Mas agora já melhorei um pouco."

Professor Ciro: "Você se acostumou, você se habituou com a nova estética, com as letras estranhas."

Elenildes: "Então, realmente a cultura *hip-hop* não é da conciliação, é de transgressão e transgressão é sempre de uma certa forma agressiva e impositiva também."

Professor Ciro: "Mas o *funk* também é uma transgressão, mas não é uma transgressão política."

Elenildes: "Então, porém acaba sendo política, porque mesmo o pessoal do *hip-hop* não considerando o *funk*, porém a raiz é a mesma é o mesmo movimento a ideia de *samplear* a música é a mesma coisa, são também pessoas da periferia, tudo igual, a diferença é que o *rap* é politizado é mais politizado são pessoas tem uma consciência política e o *funk* cara quer mais é vender música, porém tem *funk* politizado também e a transgressão estética é também um ato político."

Deodato: "Agora no sentido *funk* politizado, o *funk* do público LGBT é bem politizado, tenho uma amiga que curte muito essas festas, apesar dela ser hétero, ela ama o público e ela me mostrava as músicas, eram *funk*, as batidas do *funk* e tal só que as letras elas tinham uma politização muito grande, principalmente discutindo o gênero e principalmente, as

mulheres, o empoderamento feminino e muitas vezes invertendo valores que são machistas na sociedade. Porque para uma menina falar coisas tipo 'toda arregaçada", um cara machista ouvir aquilo lá é a coisa pior do mundo e a menina que estava comigo quando ouvi essa música ela fala "cara, a gente está se expressando, a gente pode ser o que a gente quiser, não tem nada a ver alguém querer dizer o que eu posso fazer com o meu corpo."

Aline: "Não só a menina ouvir, mas é diferente de uma menina falar e de um cara falar."

Deodato: "Isso. São meninas que cantam e por isso que tem esse ritmo e tal e aí algumas *drags* também cantam músicas muitas politizadas no que diz respeito ao gênero e outras mulheres também no que diz respeito ao corpo. Eu não tinha parado para pensar em muitas coisas que estão naquelas músicas e vem de um jeito suave um jeito que "pô, que batida legal e tal", mas as mensagens me provocaram muito, muita coisa que eu não tinha parado para pensar e eu acabei parando para pensar por causa daquelas músicas, enfim me provocou bastante assim aquele tipo de som, uma cultura que eu nunca tinha presenciado, não tinha visto e ela foi que me mostrou e me fez repensar várias coisas."

Bruna: "O *funk* tem um apelo sensual muito forte, você vai em qualquer festa universitária sempre vai tocar um *funk*, mas não vai tocar *rap*."

Professor Ciro: "Trata-se de dois tipos de transgressão, *funk* seria mais transgressão estética e o *rap* mais transgressão política, com suas consequências, quer dizer, o estético tem mais efeito do que o político expresso, a transgressão estética às vezes vai bem mais longe, mexendo de fato com valores."

Elenildes: "Embora o *rap* também seja uma transgressão estética, porque essa coisa de *samplear* música é dos dois. É a mesma cultura não tem para como fugir e até mesmo a questão de dizer que o *rap* é mais politizado, mas no *funk* também tem gente politizada acho que a diferença é que o *rap* é declaradamente politizado, digamos assim e o *funk* é declaradamente festa, porém cabe tudo inclusive o politizado e o impublicável, mas eu acho que o principal é próprio movimento saindo de dentro da periferia, como autoafirmação e trabalhando com o que se tem, de forma improvisada."

Deodato: "Uma questão que o senhor levantou acho que muita gente falou aqui nessa questão que a Elenildes está propondo no trabalho, até que ponto é uma transgressão, é um incômodo qual é o limite dessa expressão?"

Professor Ciro: "Você mesmo disse, transgressão vai ser sempre um incômodo e uma agressão."

Deodato: "Então, eu acho que talvez essa expressão artística não seja necessariamente a mais adequada do nosso ambiente contemporâneo, porém ela é mais adequada para um determinado grupo ou classes que estão fazendo parte desse mundo porque talvez pra uma pessoa extremamente erudita que tenha um plano de vida alto todas essas formas artísticas vão ser uma agressão completa e não vão ter valor e para o mundo dele isso não seja uma expressão artística e para o "preto", "favelado", vai ser uma expressão estética e aí no trabalho da Elenildes ela está tentando mostrar que existem diversas formas artísticas e que talvez não há uma compreensão única do que seja arte e se você fizer isso você sempre

vai estar falando a partir de um ponto então se você falar que o *hip-hop* é a arte predominante da cultura urbana você vai estar fazendo uma relação de poder ."

Professor Ciro: "Então, ela não está falando de arte, está falando de estética. Aí é que está, não tem a ver com a arte, tem a ver com outra forma de sentir o mundo. Arte é um conceito já meio polêmico, quando se fala de estética é porque ela está pensando numa nova estética, numa outra maneira de fazer música, de se manifestar e que, possivelmente, isso até tem mais fôlego do que a transgressão política. A transgressão política pode ser facilmente decodificada por todos esses críticos sociais, jornalísticos, etc.; agora a estética não, ela vai um pouco mais longe a ponto de quebrar mais valores. Talvez nesse aspecto, o *funk* teria mais poder que o *rap*."

Elenildes: "Por isso que eu acho que aí não seria o *funk* exatamente, mas a cultura *hip-hop* em si, esta forma inaugural, autêntica de se expressar tão diferente é que é o elemento estético da história, na minha opinião."

Deodato: "É, também acho que seja."

Professor Ciro: "É. Uma coisa é a expressão, outra coisa é a necessidade de provocação. No caso deles, de agredir, se você se sente agredido ou não é uma outra história, mas é sempre preciso agredir porque parece que a cultura barra todos tipo de agressões, tudo isso é meio que canalizado para a coisa da marginalidade, ou seja, já existe uma cultura dominante aí que fala "não, isso não pertence a nossa cultura, isso aqui é coisa de marginal" ou coisa assim."

Deodato: "Acho que o sentido deles de serem agressivos, eles estão querendo mostrar a própria realidade deles, talvez aquilo pra eles não seja uma agressão, seja simplesmente uma voz que está emanando, mas talvez pro outro seja agressão, não necessariamente que seja tão forte a realidade deles que eu não preciso violentar o outro simplesmente o ato de eu falar de onde eu venho, como é minha vida, já é uma violência, entendeu o que eu quero dizer?"

Elenildes: "Entendi, mas a estética *hip-hop* é para ser agressiva a ideia é esta mesmo, afirmação pela transgressão, pelo confronto."

Professor Ciro: "Nossa discussão hoje é sobre a convivência com essas coisas que te incomodam ou te agridem, e que você sabe que fazem parte, e você está numa sociedade que faz tudo pra te isolar do outro, não te deixar conhecer o outro, ou seja, interessa discutir o que fazemos com isso ou como trabalhar isto. Vamos voltar à questão inicial. Eu não sei se todo mundo aqui tem certeza que ver ou ouvir essas coisas [*graffiti*/pichação, *rap/funk*] provoca agressão ou incômodo, principalmente agressão, o que vocês acham?"

Mariane: "Eu acho que mais agressivo é a pichação, embora eu não me sinta agredida, eu acho feio, só que era onde eu queria chegar, eles [os textos que ela citou acima] falam que a nossa cidade transmite uma violência natural, pela estrutura que ela tem, pela poluição, por tudo."

Professor Ciro: "A pichação enfeia o visual urbano, mas até que ponto esse feio não é um pouco da carga burguesa que a gente carrega? Em São Paulo, tudo é feio, o Minhocão é feio, as pessoas embaixo do Minhocão também."

Bruna: "Eu acho que o picho, ele combina com a estética da cidade, o que pra mim é incômodo é a invasão de espaço, quer dizer, eu convivi com pessoas que faziam isso, eu meio que entendo a razão de cada um em tudo isso que a gente está discutindo, mas pra mim, invadir o espaço de alguém, isso pra mim é inaceitável."

Vanessa: "Por que a pessoa picha?"

Bruna: "São vários motivos, o primeiro deles é autoafirmação, dá até desânimo de você vir de um lugar e você querer que a pessoa saiba que você existe, entendeu. Na periferia não tem um acesso que todo mundo tem a técnicas artísticas, até que o pessoal brinca o grafiteiro é um pichador convertido, quer dizer, o cara começou com uma lata de *spray* e de repente ele conhece um modo de se expressar de uma outra forma, ele gosta, descobre que sabe desenhar, mas ele nunca tinha aprendido. Esse é o motivador, você dizer que você existe, principalmente estando na periferia."

Deodato: "Diversão também, tem gente que acha prazeroso ir lá escrever uma mensagem e a notícia que está transgredindo uma lei e tal meio, que leva isso como brincadeira, então tem várias questões."

Professor Ciro: "Aí que está, isso daí foge totalmente da questão estética da transgressão. A transgressão é uma manifestação, você demonstrar que está vivo, que você existe, é outra história; acho que a gente meio que muda muito a perspectiva ou o tipo de avaliação do que é esse fenômeno da pichação, de repente, pode ser que não tenha nada a ver, que seja apenas um grito de alguém que é absolutamente invisível na sociedade, falar "ô, quero ser visível", isso não é nada."

Elenildes: "Não é nada e é tudo, porque incomoda muita gente."

Professor Ciro: "Penso se isso é de fato expressão estética ou se é apenas um grito enfim, um grafismo, mas não necessariamente uma expressão estética consequente. Acho que nem toda pichação tem essa ambição."

Mariane: "Precisa ter ambição pra ser considerado uma agressão [ou transgressão] estética, não sei se precisa?"

Professor Ciro: "Aí é questão de ver que tipo de manifestação é essa, se é uma questão só narcísica "eu preciso aparecer, alguém tem que me ver", pois nesse mundo a coisa se dissolve nela mesma e é a cultura de massas que faz com que ninguém veja o outro, então você precisa ter que de alguma forma ficar fabricando o tempo todo motivos para ser visto pelo outro, tipo *selfie*, você precisa todo tempo ficar falando pra você não morrer, pois,

se os outros não o olham, você está morto. Talvez isso não seja estético, nem seja nada de denúncia ou coisa assim, mais um apelo, um grito meio desesperado."

Mariane: "Será que não são as duas coisas? Não existiriam tanto o apelo como a agressão? Não é um e nem outro, pode conviver ao mesmo tempo e ficariam pra assinar bonitinho ou arroz, feijão e ganja ou pode ter tipo um cara que, vai lá assinar porque quer agredir esteticamente outra pessoa?"

Bruna: "Tem uns grupos aí que acho que eles estão mais ligados a querer atingir, digamos assim, atingir uma antiarte, que foram aqueles grupos eu não sei se é o mesmo que invadiu a Bienal e começaram a pichar as paredes que a menina foi presa, vocês lembram disso? Meio que atingir esses pontos que são considerado arte daí eles querem assim meio que atingir a antiarte."

Professor Ciro: "Dilema entre subjetividade e objetividade, você concorda no geral e não concorda no seu espaço. Um paradoxo. É igual à música. Os caras tocam um som altíssimo e você que está lá querendo paz, trabalhar, dormir e a música está lá bombando nos ouvidos, quer dizer, você concorda ou discorda? Você apoia, mas não apoia."

Bruna: "Mas que pra mim o agressivo é invadir o espaço."

Deodato: "Sim. Talvez a transgressão seja o próprio ato e a agressão seja quando você invade o espaço do outro."

Aline: "O meu pai na casa dele eles picharam todo o muro assim e quando ele viu falou "merda, né", mas ficou mais ofendido porque invadiram a propriedade dele. Eu disse "tá pai compra um balde eu pinto pra ti o muro", ele disse que não precisava, ele até achou legal a percepção estética, achou diferente, mas a sensação de invasão, de enfim de entrar na propriedade dele. O que incomoda, é a invasão."

Bruna: "Eu não acho feio a pichação, pessoalmente eu acho interessante a tipografia, é uma marca do cara, eu acho que eu não vou qualificar se é bonito ou feio. *Graffitis* paulistanos são considerados selvagens, tipografia que você não consegue entender, é uma marca."

Mariane: "Nessa linha de ver a diferença entre cidades, por exemplo, Brasília é um lugar que tem muito *graffiti* religioso, está escrito "Deus é amor" em toda a cidade, todos os lugares pichados assim e em Curitiba tem *graffiti*s niilistas, tem muitas dessas frases não motivacionais, frases tristes."

Elenildes: "Também a pichação de protesto, é um tipo de pichação que sempre existiu na história da humanidade desde sempre. [desde a escrita, pelo menos, a novidade da pichação *hip-hop* é o desejo de tornar-se visível, que também pode ser entendida como uma forma de manifestação política]."

Aline: "São Paulo é bonita porque é feia, porque o picho que polui visualmente, porém as pichações que tem nos prédios abandonados no centro, acho que combina. Combina com aquela ideia que falou antes, que a cidade é feia mesmo, então".

Professor Ciro: "De fato, algumas cidades européias onde nada é pichado têm um aspecto meio "morto", a pichação é uma coisa curiosa. Antigamente, havia os países

socialistas, eu cheguei a visitar vários deles, lá não tinha *outdoo*r, não tinha placa, não tinha pichação, não tinha nada, as ruas eram peladas totalmente, só havia prédios. Você não sabia onde que era uma farmácia, não tinha placa nenhuma, você se sentia muito estranho nesse mundo porque sua cabeça já está povoada com tudo aquilo do mundo capitalista, vamos dizer assim, e talvez seja um pouco isso, quando a gente vai hoje a alguns países europeus, você não vê pichação. Talvez isso, a pichação, seja um sinal que ainda existe uma coisa viva, não há somente os prédios, as pessoas moram lá dentro, tem também uma certa energia. Existe uma coisa que é necessária: é essa sensação que há algo pulsante na cidade e, sei lá, pintar o Monumento às Bandeiras pode ser uma atualização. Você vê um monte de obras aí do Brecheret que estão na cidade e ninguém dá valor. Estátua é uma coisa que é fixa, sólida e não tem vida, mas você pode de repente dar vida a uma estátua, você vai lá e picha dá uma cor a ela, daí as pessoas comentam: "tinha uma estátua aqui, nem percebi que tinha uma estátua". Afinal, por que as pessoas fazem uma estátua na verdade? Qual o objetivo de se fazer uma estátua? Guardar a memória, mas isso só vale para quem sabe quem foi o cara. É a mesma coisa que pôr nome em rua. Ninguém sabe. Ninguém vai saber. Há certas coisas urbanas que as pessoas instituem, que, na verdade, perdem totalmente o significado. Então, você pode dar uma releitura e dar um banho de vitalidade naquilo; nesse aspecto, você recupera a cidade com os *graffitis* e tudo isso cria uma certa intervenção, mesmo que seja pichação, é uma forma de a cidade dizer que está viva. Então, você torna visíveis essas coisas, se é que interessa torná-las visíveis. Isto faz com que todos os monumentos que são mortos, um cemitério, cheio de coisas mortas, coisas de décadas atrás, que as pessoas instituíram lá e que ninguém sabe porquê, ganhem vida."

Deodato: "E quando o Dória apagou as pichações, pouco tempo depois vi uma declaração dele falando assim "a cidade não é dessas pessoas, é do povo paulistano", pois é né, quem é o povo paulistano? Essas pessoas não fazem parte?"

Bruna: "Ele não apagou só pichação, se ele tivesse apagado só as pichações pode ser, mas ele apagou o *graffiti* dos Gêmeos."

Professo Ciro: "Mas, curioso é que o princípio não foi tirar a pichação, mas foi fazer um canteiro vertical. Quer dizer, você tira toda a expressão da maioria das pessoas e bota uma coisa assim, da natureza, que é para excluir totalmente a intervenção."

Elenildes: "Mas acho que ele fez pior, ele criou áreas chamadas de grafitódromos na periferia, porque ele acha que o lugar é na periferia."

Aline: "Sobre a questão de marcar os seus passos na cidade como um protesto para chamar a atenção de alguma coisa, lá em Porto Alegre tem um cara que chama, o nome de artista dele é Xadalu, ele picha com estêncil na verdade um indiozinho que é o Xadalu também, a questão é de dar visibilidade para a questão indígena na cidade, existem muitos Guaranis das aldeias ao redor e também é considero pichação, ele cola adesivos, como os cartazes, eles chamam de pichação."

Bruna: "Dentro do *graffiti* são vários tipos lambe-lambe, estêncil, pichação".

Vanessa: "Resumindo, tudo é lindo desde que não entre no meu espaço. Acaba sendo isso."

Mariane: "Eu tenho uma dúvida, qual é a diferença entre você colocar um *funk* alto ou pichar ou essas invasões de espaço que existem em qualquer cidade, por exemplo, fumar em ponto de ônibus, etc.?"

Vanessa: "Não tem a ver com direitos individuais que a gente tem também?"

Elenildes: "É o conflito entre o direito individual e o coletivo."

Bruna: "Talvez os pichadores queiram dizer que eles não têm esse direito. Pois eles não têm os direitos coletivos que todos têm, aí eles invadem o espaço de quem tem."

Professor Ciro: "O barulho do vizinho de cima, uma festa, invadir o espaço do outro, o direito do outro aí, tudo isso, é uma outra questão, não sei, pode chamar de política, invadir o espaço, invadir o espaço visual, invadir o espaço sonoro, invadir o espaço do outro não autorizado sequer."

Elenildes: "No meu prédio, alguém fuma, não sei se o cara do apartamento de cima ou do apartamento ao lado. Eu não posso ficar na minha sala com a varanda aberta porque vem o cheiro e minha rinite ataca, eu já pensei várias vezes em reclamar na reunião de condomínio, inclusive já caiu bituca na minha varanda, aí eu fotografei e falei "eu vou levar isso na reunião", aí fiquei pensando "vai que é um velhinho que não aguenta ficar descendo pra fumar", aí pensei, "bom, ele tem o direito de fumar na varanda dele, putz, mas eu não tenho o direito de ficar com minha varanda aberta."

Bruna: "Mas eu acho que as pessoas só pensam nisso quando elas são afetadas, você está falando do cigarro. Tinha uma pessoa que fumava onde estivesse, aí parou de fumar e aí o cigarro dos outros passou a incomodar, então ela falou "mas você vai fumar perto de mim", "mas quando você era fumante você não se preocupava com isso!"

Elenildes: "Mas eu nunca reclamei por isso, tudo bem, está me incomodando, mas será que eu tenho o direito de tirar o direito da pessoa de fumar na varanda dela?"

Professor Ciro: "Desde que a fumaça dela não vá para a sua janela, ela pode fumar onde ela quiser."

Vanessa: "Eu tenho um vizinho que é bolsonarista, um vizinho no andar de cima lá em Uberlândia, gente vocês não têm ideia quando teve o problema do combustível qualquer coisa que acontecia esse homem saía na sacada com uma bandeira, uma foto do Bolsonaro, ia lá na frente e gritava "Bolsonaro já". Eu não aguentava aquele homem gritando, mas eu também me peguei pensando nisso. É uma manifestação dele, ele está na casa dele, no espaço dele, é legítimo, mas meu ouvido não queria ouvir aquilo, eu fiquei até com o ouvido mais sensível porque eu já o ouvia indo pra sacada. Assim, essas coisas que a gente não gosta, elas agridem mais mesmo, mas ao mesmo tempo é interessante porque, quando eu me dei conta, estava tentando entender porque esse homem gritava de vez em quando, comecei a observar em que momentos ele aparecia na janela para fazer isso eu comecei a ver o que estava acontecendo e daí parou a greve dos

caminhoneiros foi a questão dos jogos, a seleção jogava mal, aí ele sempre falava "Bolsonaro já". Bolsonaro para ele era a solução de todos os problemas, o carro dele é cheio de adesivos de Bolsonaro. Eu acho que é o espaço também da nossa tolerância, o nosso respeito também com aquele que é radicalmente diferente de nós. Tem um aspecto importante de você ser confrontado com aquelas coisas que você não concorda, de você ouvir coisas que você não gosta, vê coisas que você não gosta. Acho que isso é importante até para a gente saber o que é importante para nós, porque esse homem, esse doido me fez ver muitas coisas sobre mim mesma."

Professor Ciro: "Então, chegamos?" [São expressões culturais nem sempre agradáveis, porém necessárias para dar voz a alguns grupos socialmente segregados e testar nossa tolerância aos princípios democráticos].