



Ministério da Educação – Brasil
Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri – UFVJM
Minas Gerais – Brasil
Revista Vozes dos Vales: Publicações Acadêmicas
Reg.: 120.2.095 – 2011 – UFVJM
ISSN: 2238-6424
QUALIS/CAPES – LATINDEX
Nº. 06 – Ano III – 10/2014
<http://www.ufvjm.edu.br/vozes>

Pesquisas sobre *hip hop*: mutilação e abordagem narrativa

Prof. MSc. Marcos Zibordi

Mestre e Doutorando em Ciências da Comunicação na
Escola de Comunicações e Artes ECA - Universidade de São Paulo - Brasil

Professor de Jornalismo da FIAM-FAAM - São Paulo - Brasil

<http://lattes.cnpq.br/1336152718241516>

E-mail: mzibordi@hotmail.com

Resumo: Este artigo resume conclusões a respeito da mutilação do objeto de pesquisa chamado *hip hop* em trabalhos de graduação, mestrado e doutorado realizados nas três principais universidades públicas paulistas, Universidade de São Paulo (USP), Universidade de Campinas (Unicamp) e Universidade Estadual Paulista (Unesp). Após análise epistemológica da produção acadêmica, o artigo indica dois conceitos teóricos que subsidiaram a caracterização dos elementos do *hip hop* como narrativas.

Palavras-chave: Epistemologia. Hip hop. Narrativa.

1. INTRODUÇÃO: DADOS GERAIS DA PESQUISA

Aqui trataremos da pesquisa que procuracaracterizar, do ponto de vista narrativo e discursivo, a manifestação de alcance mundial e fortíssima na capital paulista chamada cultura *hip hop*, expressãoque remete a mexer os quadris e inclui a sonoridade criada por produtores de bases musicais, sonoridade instrumental que, aliada às rimas dos cantores vira *rap*, que somado à dança midiaticamente popularizada como “de rua” ou *break* (no sentido de “quebrar”, ou requebrar o corpo), mais as imagens produzidas por grafiteiros e pichadores (pelo menos aqui), resultam no *hip hop*.

Para ser preciso, a referida pesquisa começa com este autor cursando, ainda como aluno especial, a disciplina “O signo da relação: revisão epistemológica e fundamentos metodológicos da dialogia na comunicação social”, ministrada pela profa. Dra. Cremilda Medina, posteriormente orientadora oficial deste doutorando, na pós-graduação em Ciências da Comunicação, curso oferecido na Escola de Comunicações e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP).

O que me levou à referida disciplina antes do ingresso como aluno regular foia busca de subsídios parapropor pesquisade perspectiva integradora dos elementos de base da cultura *hip hop*. Procurei me socorrer num curso de viés epistemológico, laboratório prático, crítico e criativo. Durante o curso, os projetos e pesquisas dos alunos ouvintes, especiais e regulares foram apresentados e discutidos, exercício vivencial, metodológico e teórico. Entre os temas de interesse, as narrativas da contemporaneidade (MEDINA, 2003), a compartimentação científica e a falta de diálogo entre as áreas de conhecimento, os persistentes cartesianismos e positivismos (MEDINA, 2008).

Durante a disciplina voltada à crítica dos paradigmas e compreensão dos paradigmas emergentes, passamos a desacreditar ainda mais na crença da verdade, no distanciamento, na pretensa neutralidade. Nesse sentido, o pensamento complexo proposto por Edgar Morin não só municiou a erosão de reducionismos racionalistas, como levou este autor a pensar no *hip hop* como cultura complexa, uma narrativa de narrativas. Sobretudo, os problemas de produção do conhecimento provocaram a pergunta decisiva que iniciou, de fato, esta pesquisa: como seria a produção acadêmica sobre *hip hop*?

As respostas com base nas investigações científicas desenvolvidas nas três principais universidades públicas paulistas (USP, UNESP e Unicamp) corroboraram com a suposição muito provável de que elas recortam excessivamente a manifestação compósita em proveito da delimitação dos tão almejados objetos de pesquisa que, convenhamos, aparecem praticamente desenhados quando os abemos parte de um todo, o *hip hop*.

Cada manifestação (dança, música ou pintura), previamente definida e delimitada historicamente pelos praticantes da cultura *hip hop* justifica procedimentos que simplesmente selecionam, de maneira desproporcional, acrítica e provavelmente involuntária, um elemento do conjunto. Então o *rap* é destaque entre os pesquisadores, bem menos interessados no grafite, menos ainda na pichação (em geral para diferenciá-la do grafite), quase nada pela dança e não existe abordagem específica do trabalho dos *dj's* sem nenhuma das 110 pesquisas que coligi e cujo procedimento de captação e resultados são arrolados a seguir.

1.1 Conjugadas no plural: metodologias

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

Sem dúvida, taxonomias e metodologias afins correm grande risco de cair no “empiricismo”, erigindo classificações para as quais “todas as teorias prévias são vãs filosofias” e cujo ponto de partida distorcido “seria o fato bruto observado sem mediação de categorias ou de um corpo teórico preexistente” (THIOLLENT, 1985, p. 20).

Até poder inferir, com a mínima segurança, que o conhecimento gerado sobre a cultura *hiphop* nas três principais universidades públicas paulistas acaba mutilando

a compreensão compósita da mesma, comecei alimentando uma tabela eletrônica, na qual anotei, por instituição, os dados interpretados abaixo: ¹

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

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

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

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

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

Apesar das múltiplas razões e interesses envolvidos na discussão sobre direitos autorais, o acesso rápido e sem custo a dezenas de obras possibilitou uma indexação muito difícil anos atrás, que demandaria pesquisa exclusiva: juntar e catalogar os mais importantes discos dos artistas paulistanos de *rap*. Eles foram

¹ Utilizei as palavras-chave “hip hop”, “rap”, “break” e as variações “grafite” e “graffiti”, além de “pichação” e “pixação”. Pesquisando via internet, ficaram de fora publicações somente em papel, apesar de algumas, por iniciativa das instituições ou dos pesquisadores, terem sido digitalizadas e disponibilizadas. Durante a indexação e na leitura dos textos, constatei que tal restrição de acesso aos registros em papel era pouco prejudicial porque constituía a menor parte da produção acadêmica - a quase totalidade das pesquisas são concluídas na primeira década deste século, quando é corriqueiro entregar versões impressas e eletrônicas dos trabalhos.

“baixados” e organizados em pasta específica, listados por ano e são reproduzíveis no popular formato mp3.

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

Quanto aos discos, além dos dados óbvios como ano de lançamento e nome das músicas, anotei sumariamente o comportamento do narrador de cada uma delas, colhendo informações para discussão das vozes coletivizantes.

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

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

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

Ainda no que diz respeito às marcas identificáveis da poesia épica nas letras de *rap*, firmou-se o estilo de longas composições de versos também longos e

rimados em alternância, em cadência militar sempre aliada à sonoridade fortemente rítmica criada pelos *dj's*.

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

Quando comecei a sair cedo nos finais de semana e feriados, eu vinha considerando o *rap* aproximável ao poema épico, de caráter narrativo e heroico. Então procurei compreender se grafites e pichações formavam ou não narrativas, e como.

A escolha dos dias e do horário pareceu óbvia para aproveitar o pouco movimento de carros e pessoas, além de poder levar a bicicleta em trens e metrôs, que disponibilizam vagões para ciclistas. Quanto às possibilidades etnográficas, boa parte do comércio não abre ou abre mais tarde, e suas portas, inevitavelmente marcadas com letras e imagens, estão visíveis – deixar de registrá-las seria falha grave de captação, conforme se pode observar nas fotografias e vídeos realizados durante a etnografia ciclística.

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

Todas as saídas renderam relatos etnográficos, como o referente à captação de 07 de agosto de 2011 naquela que é chamada de estrada, na verdade uma extensa via urbana a cortar a zona sul da capital paulista até o limite com Itapeverica da Serra: estrada do M'Boi Mirim. Saí de casa 6 horas da manhã, embarquei na estação Hebraica-Rebouças do trem, desci na Santo Amaro. Pedalei ida e volta durante a manhã, fiz 126 fotos e notei, por exemplo, grafites de cinco anos de idade e muros com espaço reservado para futuras intervenções dos artistas "Marquinhos" e "Simples". Voltei por volta de 12 horas, novamente usando o trem para percorrer parte do trecho; em casa, conferi: havia pedalado 44 quilômetros.

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

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

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

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

Em entrevistas de campo, soube que essas variações de extensão e composição da narrativa visual estão relacionadas, em muitos casos, aos processos de produção: as menores são realizadas por uma pessoa, o mais rápido possível; as sequências resultam de “produções”, encontros organizados por grafiteiros que duram o dia inteiro, mobilizando dezenas deles, sendo o espaço disponível para pintura dividido em partes iguais nos muros – finalizada, a produção é sequência lírica, como ocorreu na viela Beira Rio, zona oeste de São Paulo, em 14 de abril de 2012, com fotos e vídeos disponíveis no respectivo anexo eletrônico – durante toda a pesquisa de campo, coligi 2.332 fotos e 153 vídeos.

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

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

Quanto às entrevistas, foram realizadas com dançarinos iniciantes e da “velha escola”, como Frank Ejarae Marcelinho Back Spin. Entre *dj's*, nomes como DJ Hum, Nyack e Fire. Também são entrevistados cantores e cantoras, como a primeira mulher a gravar um *rap* no Brasil, Sharilayne, além de muitos grafiteiros e pichadores.

2. DESENVOLVIMENTO: HIP HOP REDUZIDO A UM ELEMENTO

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

Em meados da década de 1960, em Nova Iorque, em regiões pobres como as do Bronx, a vizinhança reunida promovia festas dominadas por jovens pobres e descendentes de negros e latino-americanos, com presença decisiva, para a cultura que começava a ser fomentada, de jamaicanos. Ouve-se *funk* e *soul music*, estilos

capitaneados por artistas como James Brown. Nas ruas, calçadas, quadras esportivas e outros espaços possíveis, caixas de som, quanto maiores e mais potentes, melhores, ligadas a toca-discos, formam a parafernália eletrônica cada vez mais complexa comandada pelos *dj's*, ou disc-jóqueis, responsáveis pela trilha sonora.

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

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

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

Em meados de 1970 estava configurada uma manifestação cultural que integrava “quatro elementos”, assim nomeados por um dos mentores daquelas agitações de rua, o *dj* África Bambaataa:

Muitos participantes das festas passaram a se reunir em torno dos ideais de paz propostos em 1973 por Bambaataa. Naquele ano, ele fundou a organização pacifista Youth Organizations (Organizações Jovens), que posteriormente recebeu o nome de Zulu Nation (Nação Zulu) e passou a ser a maior posse de *hip hop* do mundo, com integrantes espalhados por vários países, inclusive o Brasil. (CASSEANO; DOMENICH e ROCHA, 2001, p. 128).

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

- A música dos *dj's*, criadores de bases musicais a partir de colagens e recursos tecnológicos;
- O canto dos *mc's* ou *rappers* que, junto com a música dos *dj's*, forma o *rap*, manifestação musical;
- A dança dos *b. boys*, manifestação corporal;
- O grafite, pintura em espaços públicos e privados, manifestação plástica.

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

Depois do *rap*, campeão de audiência, vem o grafite; em terceiro lugar aparece, e muito pouco, a dança; e o trabalho dos *dj's* não foi abordado em nenhum dos 110 trabalhos de conclusão de curso, dissertações e teses até 2013.²

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

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

²As três maiores universidades públicas paulistas produziram praticamente a mesma quantidade de pesquisas cada uma, coincidindo entre UNESP e Unicamp (37 cada), a USP com uma a menos (36). A temática do *rap* predomina, enquanto outras tentativas não passam do anúncio da expressão “*hip hop*” no título do trabalho. Esses dois tipos de abordagem (do *rap* e da pesquisa particularizada anunciada como geral), somam 88 investigações. Restam 17 sobre grafite e pichação e 05 cujo objeto (expressão abominável) é a dança de rua.

Antes deles, alguns holofotes eram direcionados aos dançarinos de *break*, que frequentaram inúmeros programas de auditório na televisão na época em que a cultura *hip hop* chegava ao Brasil, especialmente em São Paulo, no início da década de 1980. Vivíamos o final da ditadura e no centro da capital ocorriam freqüentes apresentações, muitas vezes reprimidas, de dançarinos em frente ao Teatro Municipal, no cruzamento das ruas Dom José de Barros e 24 de Maio, na Praça Roosevelt. Eram novos artistas de rua, cuja dança, bastante explorada pela mídia, sofreu dois efeitos:

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

Na trajetória histórica, inverteu-se a relação do *hip hop* com a mídia: a cultura fomentada nos Estados Unidos chegou através de discos, videocliques e filmes, notadamente os que destacavam a dança³; o *rap* emergiu depois como principal elemento promovendo, recorrentemente, seu discurso de repulsa aos grandes meios de comunicação, investindo em canais alternativos de produção, circulação e consumo, que vão da divulgação em rádios comunitárias à venda de discos diretamente ao consumidor, em *shows* e eventos, e ultimamente com o indispensável aporte da internet.

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

A sala é pequena e sem reboco, lotada de parafernália eletrônica, videogames, aparelhos de som, fios por todo lado, e um monte de LPs. Para minha surpresa, Alê conecta os microfones, se posiciona à frente da pickup, e... liga o videogame Playstation. É de lá que sai a batida forte para embalar a voz dos irmãos Wilson e Tor. O Playstation, comprado por 30 reais, vira instrumento para fazer música, é ali que eles compõem cada base, que vai aparecendo na tela como se fosse mesmo um joguinho. “Tem vários efeitos, vinil, gente cantando, violão, piano pronto, faz uma base boa”, explica Alê, que manda ver. Tor se lamenta: “Se nós tivesse alguma

³ O filme *Style Wars*, de 1982, mostra uma disputa entre dois grupos de dança famosos nos Estados Unidos, Rock SteadyCrew e DynamicRockers; o filme *Flashdance*, de 1983, apesar de não ser sobre a dança do *hip hop*, contém cenas da mesma que causaram grande impacto; *Wild Style*, do mesmo ano, destacou a cultura *hip hop*; e *Beat Street*, de 1984, exibe *b. boys* e *b. girls* no encerramento dos Jogos de Verão da Olimpíada de Los Angeles. Cite-se ainda Michel Jackson, que contratou na década de 1980 o grupo de dança de rua Electric Boogaloos para coreografar seus vídeos e turnês, e incorporou passos da dança do *hip hop* ao seu repertório, inclusive o mais famoso deles, deslizando para trás, o *moonwalk*. No Brasil, programas de televisão como *Barros de Alencar* e *Comando da Madrugada* mostraram os primeiros grupos de dançarinos paulistanos, como Funk & Cia, que participam da abertura da novela *Partido Alto*, da Rede Globo, exibida em 1984.

aula, se nós conhecesse de música, tocasse instrumento, era mais fácil...”. Mas o *rap* é assim, longe do aprendizado formal vai se fazendo sozinho. “A gente faz umas nota doida assim mesmo.” (VIANA, 2005, p. 21)

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

A falta de enfoque global prejudica, por consequência, a compreensão de que a cultura *hip hop* paulistana estabeleceu, nos últimos 30 anos, um sistema cultural com autores, produção e circulação entre público amplo, que excede a gigantesca Região Metropolitana de São Paulo. É até possível falar numa tradição, valorizada pelos novos praticantes do *hip hop* (a autodenominada “nova escola”), que se consideram continuadores dos precursores da década de 1980 (a “velha escola”).

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

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

Enfim, apesar de reivindicado como marginal e constituído por muitas características correlatas (vide vocabulário, temática e espaço periféricos), alguns artistas e grupos de *rap* alcançaram visibilidade, extrapolaram a audiência da imensa massa de pobres brasileiros, seu principal público, e a produção teórica refletiu, em sentido estrito e figurado, tal proeminência.

É óbvio que a expressiva quantidade de trabalhos acadêmicos implicaem diferenças de abordagens, em diversas áreas e graus, ao longo de duas décadas, até 2013 – a primeira pesquisa indexada, de 1994, mestrado em Comunicação, trata o grafite paulistano como obra aberta e manifestação de comunicação urbana (COSTA, 1994).

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

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

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

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

De fato, grafite e pichação estão mais relacionados do que separados e os argumentos em favor do conjunto são históricos, extraídos das práticas dos autores dessas manifestações, além da observação de campo deste pesquisador, cuja principal constatação, na capital paulista, é a presença e convivência entre os dois estilos – existe a gíria “atropelar”, que significa grafitar ou pichar por cima de outro trabalho; existem muito poucos “atropelos” na capital paulista, evita-se ao máximo a sobreposição no mesmo espaço, respeita-se o trabalho alheio como tão válido quanto o seu, sendo grafite ou pichação.

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

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

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

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

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

Justificativa principal desta tese, a crítica ao trato acadêmico com grafite, pichação e *rap* é possível a partir do volume considerável de trabalhos, conforme demonstrado; sobre a dança e as criações sonoras dos *dj's*, contudo, comentários mais abrangentes são bem mais arriscados porque quase não existem investigações no âmbito acadêmico que mapeei, o que não deixou de corroborar com a proposta compósita de pesquisa do *hip hop*. Nas entrevistas com praticantes das narrativas corporais e sonoras, tentei equilibrar tal desproporção.

2.1 As partes, o todo: combinações teóricas

Duas linhagens teóricas de caráter sistêmico são fundamentais para a pesquisa com todos os elementos do *hip hop* paulistano: a epistemologia da complexidade, especialmente no que diz respeito aos conjuntos e unidades, e a semiótica russa, sobretudo a noção de texto cultural.

Começo pelo embasamento epistemológico. O principal autor é Edgar Morin e, de saída, devo admitir o quanto é mutiladora e, portanto, contrária ao seu pensamento, a apresentação resumida das principais noções da complexidade,

destacando as que se referem a partes e todo, essenciais à teoria e à abordagem complexa do *hip hop* enquanto narrativa de narrativas.

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

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

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

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

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

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

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

Para Morin,

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

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

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

Apesar do esforço combatente ao fragmentalismo científico, não se propõe esgotar nenhum fenômeno, mas, respeitando suas múltiplas dimensões, ampliar o grau de complexidade. Assim, quanto ao *hip hop*, ao considerá-lo conjunto de quatro narrativas e um discurso, sequer envolvo todas as manifestações que atualmente convivem com elas, como práticas esportivas de skate e basquete, nem mesmo incluo a produção literária e os saraus da periferia, surgidos posteriormente no mesmo contexto cultural (NASCIMENTO, 2006, 2011).

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

Na verdade gostaria de fazer uma errata, quando anunciamos inocentemente o conhecimento como quinto elemento, pois o conhecimento foi de fato o primeiro elemento da cultura, pois ele nos deu base para criar e desenvolver a Universal Zulu Nation e os outros quatro elementos. Como estava dizendo, só elegemos cinco elementos do hip-hop, mas por ser uma cultura que começou na rua, outras expressões de rua se identificaram com a nossa cultura e nos abraçaram. (Zulu Nation, 2014)

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

Ainda em outra definição, mais reduzida, o *hip hop* é dividido em três: além da dança e da pintura, a música *rap* engloba trabalho de dois tipos de criadores musicais, o *dj* e o *rapper*.

Considero reducionista essa aceção triádica, motivo pelo qual não a tomo como referência, pois ao invés de somente abarcar, ela funde apagando especificidades. Com isso, a junção do trabalho do *rapper* e do *dj*, resultando no *rap*, propõe outra interessantíssima questão sistêmica, exatamente oposta àquela que me leva a distinguir grafite e pichação: no *rap* é necessária a distinção entre seus dois constituintes quando tendem a perder identidade, ou seja, separo este holismo que excede na sobreposição do todo em relação às partes.

Do ponto de vista empírico, meus argumentos para sustentar tal distinção são ainda os seguintes: não se pode somar simplesmente a produção do *dj* do *rapper* porque, apesar deste não poder prescindir de alguém comandando os toca-discos para realizar completamente sua música, o contrário não é verdadeiro e o *dj* pode e efetivamente se apresenta sozinho, tendo espaços para solos garantidos durante os *shows* com o grupo e, nos discos, inúmeras músicas são só deles, nas quais esbanjam técnicas de colagens, efeitos sonoros e outros recursos de edição. Muitos *dj's*, também produtores musicais, construíram suas carreiras sem nunca terem acompanhado um *rapper* ou grupo, haja vista os profissionais da chamada música eletrônica, que arrastam multidões com a batida hipnótica e puramente tecnológica, saída dos mesmos computadores, misturadores e toca-discos.

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

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

As mudanças decisivas tanto para o endurecimento quanto para a relativização compreensiva das organizações múltiplas e unas ocorreram, sobretudo, no campo da Física. Citei Descartes, mas ele escreveu no Renascimento, período “que mais prepara do que inaugura a ciência moderna” (1996, p.12). Ela estará plenamente estabelecida no século 19, quando pensava dominar a menor unidade concebível da matéria, o átomo, que “resplandeceu então como o objeto dos objetos, puro, pleno, indivisível, irreduzível, componente universal dos gases, líquidos e sólidos” (MORIN, 2013, p. 126).

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

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

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

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

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

Os sistemas, portanto, não somente enriquecem, mas também empobrecem em conjunto, fazendo com que se diferenciem, entre outros aspectos possíveis, “pelo tipo de produção de imposições e de emergências” (p. 147). As prescrições não estão livres de retroações; o todo transforma as partes, que o transformam, ou a cultura *hip hop* atua sobre seus elementos, que são coagidos e reagem, alterando-se e alterando a manifestação inteira.

E agora podemos então relacionar o princípio do holograma a esta manifestação cultural. Holograma talvez seja, como sugere Morin, “um princípio cosmológico essencial”; se não for, pelo menos quanto ao *hip hop*, holograma identifica minha proposta de abordagem complexa:

Pode-se apresentá-lo assim: o todo está de certa maneira incluído (gravado) na parte que está incluída no todo. A organização complexa do todo (holos) necessita da inscrição (gravação) do todo (holograma) em cada uma das suas partes contudo singulares; assim, a complexidade organizacional do todo necessita da complexidade das partes, a qual necessita retroativamente da complexidade organizacional do todo. Cada parte tem a sua singularidade, mas nem por isso representa puros elementos ou fragmentos do todo; trata-se ao mesmo tempo de microtodos virtuais. (2012, p. 114).

O enfoque holográfico, portanto, concebe o enquadramento do *hiphop* como objeto de pesquisa do ponto de vista epistemológico. Daí, a opção pela leitura cultural do holograma *hip hop* me levou à chamada semiótica russa, ou semiótica da cultura, que se tornou fundamento da análise desse complexo conjunto de manifestações. A escolha é motivada, sobretudo, por se tratar de uma teoria sistêmica (SANTAELLA, 2007, p. 113), sendo um de seus principais pressupostos a noção de texto cultural, que aplicamos ao *hip hop* – ele é um texto específico em relação a outras composições semióticas e, ao mesmo tempo, envolve outros textos, ou partes, ou artes:

Os textos que servem como material primário para pesquisa, podem ser distinguidos de acordo com a substância dos signos que os constituem. Em particular, podem funcionar como substância o discurso escrito ou oral, sequências de representações gráficas, pictóricas ou plásticas, complexos arquitetônicos, frases vocais ou musicais, gestos, certas formas típicas de comportamento humano (por exemplo, o estado de sono, de hipnose, de êxtase, etc.) e formas de comportamento notadamente comuns (por exemplo, comer), bem como objetos de uso cotidiano incorporados na esfera do culto. Quanto à substância, um texto pode ser homogêneo (por exemplo, o texto escrito do Alcorão) ou heterogêneo, ou seja, constituído pela combinação dos elementos indicados (por exemplo, canto religioso = discurso oral + melodia; pintura mural dos templos = discurso escrito + representações pictográficas + elementos do complexo arquitetônico; o serviço religioso, que em seus exemplos mais completos reúne quase todos os elementos acima enumerados). (ZALIZNIAK, IVANOV, TOPORÓV, 1979, p. 81).

Essa teoria globalizante (mas não totalizante) permite lidar com o texto do *hip hop* e com os textos que o compõem, suas partes, estas também contendo traços de outros textos em sua tessitura e textura, conforme sustentado no segundo Eixo

desta tese, em que os elementos tomados como narrativas serão aproximados ao caráter épico (*rap*), lírico (grafites e pichações), dramático (dança) e paródico (*dj*).

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

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

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

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

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

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

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

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

Compreender o texto cultural do *hip hop* dinamicamente implica em, sobretudo, tratar dos quatro elementos enquanto unidades identificáveis, com tessitura e textura narrativas específicas, que se relacionam e se constituem ao mesmo tempo em que, delimitados, compõem a manifestação cultural hologramática.

3. CONCLUSÃO: DUAS PROPOSTAS DE ABORDAGEM

Assim chego ao ponto de poder definir teoricamente o primeiro conceito que atravessou a análise das narrativas do *hip hop*, o de “textura”. Quando caracterizei a textura lírica, épica, dramática ou paródica, parti, sobretudo, da noção de texto semiótico complexo.

Textura é aspecto dominante, menos do que o sentido total, e só emerge das relações constituintes da narrativa; o “dominante” é “o centro de enfoque de um trabalho artístico: ele regulamenta, determina e transforma os seus outros componentes. O dominante garante a integridade da estrutura. É ele que torna específico o trabalho.” (JAKOBSON, 1983, p. 485).

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

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

Para perceberem e classificarem texturas musicais como dramáticas ou líricas, por exemplo, Schafer pede que seus alunos produzam sons contrastantes: “Não vamos tocar acordes ou notas específicos, mas, antes, pensar na produção de texturas de som. Por exemplo, há uma diferença entre as texturas da minha jaqueta de brim e minha camisa de náilon. É nesse sentido que gostaria que vocês pensassem na textura do som.” (p. 47).

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

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

Se textura permitiu caracterizar a qualidade predominante das narrativas, a noção de tessituradisse respeito à maneira como as partes constituem o todo da história. O conceito que propus e apliquei, baseado no de trama literária, só não foi tomado literalmente porque nem todos os encadeamentos dos elementos do *hip hop* formam “tramas”, portanto, nem todos são narrativas propriamente ditas.

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

A diferença sempre lembrada entre trama e fábula esclarece melhor tessitura conforme proposto: como encadeamento das partes, ou sequencia episódica da narrativa.

Fábula é como se passou aquilo que será reorganizado como trama e esta “construção inteiramente artística” impõe a noção de sequencia obedecendo a dois procedimentos principais: “obedecendo ao princípio de causalidade e inscrevendo-se numa certa cronologia, ou expondo-se sem nenhuma consideração temporal

numa sucessão que não obedece a nenhuma causalidade interna” (TOMACHEVSKI, 1976, p. 173).

As implicações dessa distinção para o encadeamento das partes na narrativa são cruciais. Tomando como exemplo as menores unidades temáticas, os “motivos”, alguns deles podem ser excluídos na fábula sem prejuízo da sucessão, enquanto tal exclusão afetaria decisivamente a trama. Quanto às implicações para a ação narrativa, existirão motivos dinâmicos, modificadores, e outros estáticos, que mesmo presentes não alteram os rumos da história.

Quando a relação entre as unidades é de ordem lógica, ou “repousa na causalidade”, a sucessão é mais “natural” (TODOROV, 1971, p. 52). Claro que as relações não se restringem a um único tipo, mas procurei demonstrar o que predomina no encadeamento das partes na narrativa da dança, da pintura e nos dois tipos de música, a produzida pelos *dj* se pelos *rappers*.

Enfim, discuti a construção dos encadeamentos em cada narrativa do *hip hop*, suas tessituras, e a qualidade ou sentido dominante das mesmas, as texturas. Essas duas noções teóricas conduziram a caracterização das narrativas e subsidiaram a conclusão da pesquisa, na qual sustento que o todo cultural chamado *hip hop* tem um discurso dogmático e, em certos aspectos e ocasiões, explicitamente religioso.

Abstract: This article summarizes findings regarding the mutilation of the research object called hip hop work in undergraduate, master's and doctoral performed in three major public universities in São Paulo, University of São Paulo (USP), University of Campinas (Unicamp) and Universidade Estadual Paulista (UNESP). After epistemological analysis of the academic literature, the article indicates two theoretical concepts that supported the characterization of the elements of hip hop as narratives.

Key-words: Epistemology. Hip hop. Narrative.

REFERÊNCIAS

ALVES, César. **Pergunte a quem conhece: Thaíde**. São Paulo: Labortexto Editorial, 2004.

CANDIDO, Antonio. **Iniciação à literatura brasileira: resumo para principiantes**. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 1999.

CASSEANO, Patrícia; DOMENICH, Mirella; ROCHA, Janaína. **Hip Hop, a periferia grita**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2001.

COSTA, Roaleno Amâncio Ribeiro. **Graffiti no contexto histórico social, como obra aberta e uma manifestação de comunicação urbana**. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes (ECA), Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 1994.

DESCARTES, René. **Discurso do método**. Tradução de Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

DIÁLOGO EM AÇÃO. Zulu Nation – entrevista com África Bammabaata. Disponível em http://dialogoeacao.org/?page_id=42. Acesso em: 11 jun. 2014.

FERREIRA, Lucas Tavares. **O traçado das redes: etnografia dos grafiteiros e a sociabilidade na metrópole**. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Centro de Educação e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2006.

FONSECA, Cristina. **A poesia do acaso (na transversal da cidade)**. São Paulo: T. A. Queiroz Editor, 1981.

IVANOV, V.V.; TOPORÓV V.N.; ZALIZNIAK A. A. Sobre a possibilidade de um estudo tipológico-estrutural de alguns sistemas semióticos modelizantes. In:

Semiótica Russa. Organização Boris Schnaiderman. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 81-96.

JAKOBSON, Roman. O dominante. In: **Teoria da literatura em suas fontes.** Seleção, introdução e revisão técnica Luiz Costa Lima. Vol. 01, 2ª edição revista e ampliada. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983, p. 485-491.

LOTMAN, Iuri. **A estrutura do texto artístico.** Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

_____. **A arte de tecer o presente: narrativa e cotidiano.** São Paulo: Summus, 2003.

_____. **Ciência e jornalismo: da herança positivista ao diálogo dos afetos.** São Paulo: Summus, 2008.

_____. **Introdução ao pensamento complexo.** Tradução: Dulce Matos. 5ª edição. Lisboa: Instituto Piaget, 2008.

_____. **O método 1: a natureza da natureza.** Tradução Ilana Heineberg. Porto Alegre: Sulina, 2013.

NASCIMENTO, Érica Peçanha do. **“Literatura marginal”: os escritores da periferia entram em cena.** Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

_____. **É tudo nosso! Produção cultural da periferia paulistana.** Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

SANTAELLA, Lucia. O conceito de semiosfera à luz de C. S. Pierce. In: **Semiótica da cultura e semiosfera**. Organizado por Irene Machado. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2007.

SANTOS, Boaventura de Souza. **Rap global**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2010.

SCHAFER, R. Murray. **O ouvido pensante**. Tradução Marisa Trenc de O. Fonterrada, Magda R. Gomes da Silva, Maria Lucia Pascoal. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1991.

THIOLLENT, Michel. **A procura de alternativas metodológicas**. In: Crítica metodológica, investigação social e enquete operária. São Paulo, Polis, 1985, p. 15-30.

_____. **Estruturalismo e poética**. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Perspectiva: 1971.

TOMACHEVSKI, Boris. Temática. In: **Teoria da literatura: formalistas russos**. Porto Alegre: Editora Globo, 1976.

VIANA, Natália. Onde nasce a rima. **Revista Caros Amigos**, São Paulo, edição especial 24 (Hip Hop Hoje), p. 20-22, jun. 2005.

YOSHINAGA, Gilberto. **Nelson Triunfo: do sertão ao hip hop**. São Paulo: Shuriken Produções/LiteraRUA, 2014.

Filmografia

BEAT STREET. Stan Lathan. EUA, Orion Pictures, 1984.

FLASHDANCE. Adrian Lyne. EUA, Paramount, 1983.

STYLE WARS. Tony Silver. EUA, Public Art Films, 1984.

Texto científico recebido em: 10/09/2014

Processo de Avaliação por Pares: (*Blind Review* - Análise do Texto Anônimo)

Publicado na Revista Vozes dos Vales - www.ufvjm.edu.br/vozes em: 31/10/2014

Revista Científica Vozes dos Vales - UFVJM - Minas Gerais - Brasil

www.ufvjm.edu.br/vozes

www.facebook.com/revistavozesdosvales

UFVJM: 120.2.095-2011 - QUALIS/CAPES - LATINDEX: 22524 - ISSN: 2238-6424

Periódico Científico Eletrônico divulgado nos programas brasileiros *Stricto Sensu*
(Mestrados e Doutorados) e em universidades de 38 países,
em diversas áreas do conhecimento.