

LUIZ ANTONIO GARCIA DINIZ

**RECORTES DA CIDADE:
IDENTIDADE, LINGUAGEM E POÉTICA
NO HIP HOP.**





**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
INSTITUTO DE BIOCÊNCIAS LETRAS E CIÊNCIAS EXATAS
CAMPUS DE SÃO JOSÉ DO RIO PRETO**

**RECORTES DA CIDADE:
IDENTIDADE, LINGUAGEM E POÉTICA
NO HIP HOP.**

**RECORTES DA CIDADE: IDENTIDADE, LINGUAGEM E POÉTICA NO HIP
HOP.**



Dissertação apresentada ao Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas (IBILCE), Universidade Estadual Paulista "Júlio Mesquita Filho" (UNESP), Campus de São José do Rio Preto (SP), para obtenção do título de Mestre em Letras, Área de Concentração em Teoria da Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Marcos Antônio Siqueira

São José do Rio Preto – SP

2004



LUIZ ANTONIO GARCIA DINIZ

RECORTES DA CIDADE: IDENTIDADE, LINGUAGEM E POÉTICA NO HIP HOP.



Dissertação apresentada ao Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas (IBILCE), Universidade Estadual Paulista "Júlio Mesquita Filho" (UNESP), Campus de São José do Rio Preto (SP), para obtenção do título de Mestre em Letras, Área de Concentração em Teoria da Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Marcos Antonio Siscar

São José do Rio Preto – SP
2004



+8.015

D585r

07/10/2005

Doação

R\$ 25,00

Autor(a)

Diniz,, Luiz Antonio Garcia.

Recortes da cidade : identidade, linguagem e poética no Hip Hop /
Luiz Antonio Garcia Diniz – São José do Rio Preto : [s.n.], 2004

103 f. : il. ; 30 cm.

Orientador: Marcos Antonio Siscar

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual Paulista. Instituto de
Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Literatura - História e crítica -Teoria, etc. 2. Cultura popular. 3.
Modernismo (Literatura) 4. Pós-Modernidade (Literatura) 5. Cultura
popular e erudita. 6. Hip Hop. 7. Identidade (Cultura) 8. Exclusão
social. 9. Violência. 10. Desconstrução. 11. Graffiti. 12. Rap. I.
Siscar, Marcos Antonio. II. Universidade Estadual Paulista. Instituto de
Biociências, Letras e Ciências Exatas. III. Título.

CDU – 82.0

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

ARRETRATOS E AVALIAÇÃO DE DESEMPENHO

CAPÍTULO I – O CONTEXTO DA AVALIAÇÃO DE DESEMPENHO

- 1.1. O que é avaliação de desempenho?
- 1.2. O desempenho no trabalho

CAPÍTULO II – A AVALIAÇÃO DE DESEMPENHO

- 2.1. A avaliação de desempenho
- 2.2. O desempenho: uma perspectiva

CAPÍTULO III – AVALIAÇÃO DE DESEMPENHO: O QUE É PERIFERIA?

- 3.1. O que é periferia?
- 3.2. O desempenho e a periferia
- 3.3. A periferia: um conceito

CAPÍTULO IV – O DESEMPENHO E A PERIFERIA

- 4.1. O que é o desempenho?
- 4.2. A periferia e o desempenho
- 4.3. O desempenho e a periferia
- 4.4. O desempenho e a periferia

CONSIDERAÇÕES FINAIS

CONCLUSÃO

ANEXOS

REFERÊNCIAS

PERIFERIA É PERIFERIA

Periferia é

Periferia é periferia

Em

Periferia é periferia

Em

Qualquer lugar

RACIONAIS MC

SUMÁRIO

RESUMO

APRESENTAÇÃO – HIP HOP EM FOCO	08
--------------------------------------	----

CAPÍTULO I – IDENTIDADES CULTURAIS NA PÓS-MODERNIDADE

1.1. Hip Hop e a pós-modernidade	18
1.2. Culturas em trânsito	23

CAPÍTULO II – A MODERNIDADE E A CIDADE

2.1. A cidade e a literatura	28
2.2. Concretismo, Arte pop e Hip Hop	39

CAPÍTULO III – A CIDADE E O PROJETO MODERNO: SURGIMENTO DO HIP HOP

3.1. Cidade, centro e periferia	49
3.2. Identidade e suporte: graffiti	52
3.3. A passagem do “modus logicus” para o “modus aestheticus”	54

CAPÍTULO IV – UM OLHAR SOBRE O GRAFFITI E O RAP

4.1. Graffiti: temporalidade e afirmação do sujeito estético	59
4.2. Arte em trânsito	64
4.3. Ciframento: processos de codificação	69
4.4. O espaço do rap	73

CONSIDERAÇÕES FINAIS	81
----------------------------	----

BIBLIOGRAFIA	86
--------------------	----

ANEXO I	93
---------------	----

ANEXO II	100
----------------	-----

RESUMO

O Hip Hop, movimento originário dos anos 70, caracteriza-se hoje pela sua importância sociocultural local e internacional. Acreditamos que, com o Hip Hop, a cidade ganha o estatuto de suporte, mídia, médium e, por consequência, seus prédios, muros, ruas e trens se transformam nos novos materiais e suportes sobre os quais o artista representará seu imaginário. Quando pensamos a cidade na sua relação com as Artes e a Literatura, é necessário procurar caracterizar o diálogo entre a cidade, na sua construção urbanística, com o da literatura, na sua elaboração poética. Nosso estudo pretende analisar esta questão na sua especificidade artística voltando-se para as interrogações relacionadas com a linguagem nas suas representações. Para isso, nos apoiaremos nas reflexões estruturadas pelos discursos sobre a modernidade e a pós-modernidade, com uma ênfase particular na divisão operada pela academia entre Arte “erudita” e Arte “popular”. Estas questões, colocadas pelo Hip Hop, têm para nós um sentido de apropriação, de violência e de insurgência contra os limites colocados pelas mídias tradicionais, trazendo interrogações para a questão da identidade assim como para as novas formas de exclusão, que já não dependem da noção de “centro”.

Palavras-chave: Hip Hop, exclusão, desconstrução, identidade, pós-modernidade.

RESUMÉ

Le Hip Hop, mouvement originaire des années 70, est aujourd'hui caractérisé par son importance socioculturelle locale et internationale. Nous croyons que, avec le Hip Hop, la ville gagne le statut de support, de média, médium et par conséquent ses immeubles, murs, rues et trains, se transforment dans les nouveaux matériaux et supports sur lesquels l'artiste représentera son imaginaire. Quand nous pensons la ville dans sa relation avec les Arts et la Littérature, un thème recourrant c'est la recherche de la caractérisation du mouvement entre la ville dans sa construction urbanistique avec la littérature dans son élaboration poétique. Notre étude a pour but analyser cette question dans ses dédoublements et dans sa spécificité artistique: une étude tournée vers les interrogations mises en relation avec le langage dans ses représentations. Pour cela, nous nous appuierons dans les réflexions structurées autour des discours sur la modernité et la post-modernité, mettant en relief la division opérée par l'Académie entre Art "savant" et Art "populaire". Ces questions posées par le Hip Hop ont pour nous un sens d'appropriation et de violence qui s'insurge contre les limites posées par les médias traditionnels, amenant par conséquent des nouvelles interrogations pour la question de l'identité, ainsi que pour les nouvelles formes de l'exclusion, indépendamment de la notion de "centre".

Mots-clef : Hip Hop, exclusion, déconstruction, identité, post-modernité.

APRESENTAÇÃO

HIP HOP EM FOCO

Partindo do pressuposto de que a noção de texto é muito ampla para constituir a base teórica deste estudo, abordaremos aqui a textualidade criada pelo Hip Hop, sua afinidade com a cidade, com as artes e a literatura. Procuramos privilegiar a elaboração e a construção do texto em sua relação com a estrutura da cidade e as decorrências conceituais produzidas por essas mesmas relações. Para apreender as mudanças ocorridas e produzidas nesse diálogo, recorreremos à análise de algumas ações empreendidas na cidade visando a sua reurbanização, modificando e produzindo novos dados que, de certo modo, cumpriram um papel importante na construção das textualidades no século XX.

Entre essas ações, nós abordaremos aquelas consideradas paradigmáticas pelos pensadores citados neste estudo, como por exemplo, as modificações físicas ocorridas em Nova York dos anos 50 (BERMAN, 1986), a expulsão para a periferia de populações ou bairros industriais que causavam um incômodo no ideário da cidade moderna.

O traçado físico da cidade sempre esteve relacionado – como um *pendant* – com as artes e a literatura. Desse ponto de vista, cada vez que as marcas da cidade se transformavam, se degradavam ou se movimentavam, era produzida, em consequência, uma modificação na relação que as artes e a literatura estabeleciam com ela. Assim, Paris no começo do século, os bulevares de Haussmann (LYOTARD, 1996), Nova York de Moses, traduziam, em nível arquitetônico e literário, a dialética que o projeto moderno gerou entre texto e tessitura urbana.

É por este viés que entendemos o Hip Hop no nosso estudo: uma construção signíca relacional e escritural que dialoga com outras textualidades urbanas. Se, para Barthes (2002), o texto é tecido, ou trama, focamos o texto e as textualidades como uma construção de signos em contato com outras estruturas signícas, contaminada por elas e gerando como consequência outros signos. Seria legítimo pensar que um estudo que privilegiasse as relações que a cidade estabelece com a cultura definiria, de certo modo, uma forma de abordagem e de chegada aos novos paradigmas culturais resultantes desse diálogo constante entre o texto literário e o texto arquitetônico. Nesse sentido, parece-nos evidente que as formas literárias, tanto as do começo do século XX, quanto as do início do século XXI, trazem em si elementos construtivos que entendemos como

relacionados com a construção do texto urbano, e foi por este caminho ou método que construímos nosso estudo. O trabalho com a linguagem estaria mais próximo de uma definição do texto, e mesmo de cruzamentos de linguagens como construto textual e, por este motivo, mais adequada ao nosso objeto de estudo concebido como uma estrutura construída por textos.

Foram essas razões, a fim de alcançarmos uma compreensão, ainda que não completa, das textualidades nas suas constituições e das diversas linguagens produzidas no decorrer do século, que nos conduziram ao empreendimento deste estudo. Dito de outro modo: antes de falarmos das formas culturais produzidas no século XX, como por exemplo, no nosso caso, do Hip Hop, da arte pop e da arte concreta, foi necessário empreendermos uma certa historicização da implantação do projeto moderno e das suas consequências tanto na esfera social e cultural quanto econômica. Tal necessidade supõe a contextualização – a nosso ver, procedimento indispensável – das oscilações, que o sentido da cultura e das formas artísticas tomaram no século XX: é o caso, por exemplo, do graffiti e do rap, principalmente se forem analisados nas suas relações com as formas artísticas acima citadas, com a filosofia da linguagem e com o significado das construções culturais na sociedade pós-industrial ou pós-moderna.

Para tanto, recorreremos às análises de alguns pensadores que se debruçaram sobre a escritura, sobretudo quando ela é evocada a partir da cidade e a ela correlacionada. Seria legítimo dizer que tais autores vêm chamando a atenção e se oferecendo como objeto que instiga o olhar crítico, além de um novo posicionamento face à cultura contemporânea. Dentre eles, citaremos, aqui, Jacques Derrida, Jean Baudrillard, Marshall Berman, Jean-François Lyotard, Homi Bhabha e Stuart Hall.

As questões decorrentes dessa problemática serão tratadas a partir das diferentes abordagens que os pensadores acima citados propõem como instrumento teórico. Assim, o enfoque de Lyotard sobre a cidade e periferia, em *Moralidades pós-modernas* (1995), será desenvolvido conjuntamente com as vozes de outros pensadores, referenciando essa problemática na sua especificidade. Abordaremos o conceito de estrutura e centro tal como foi desenvolvido por Derrida, em *Escritura e a Diferença* (1971). Para enfocar interrogativamente aspectos comunicacionais da linguagem sob o ponto de vista de uma teoria da linguagem, recorreremos ao trabalho de Augusto de Campos, Baudrillard, Bakhtin, Barthes, Umberto Eco, Pignatari, Wittgenstein e outros.



Para pensar essas formas de expressão cultural – Hip Hop, arte concreta e arte pop – em uma dialética entre as interfaces¹ históricas em que questões formais, perceptivas e cromáticas desempenham um papel fundamental na construção poética, é necessário relevar aspectos existentes nessas formas de expressão cultural. Para tanto, algumas análises do Hip Hop serão recuperadas – no que se refere a estudos já realizados do ponto de vista sócio-cultural – nos trabalhos de Micael Herchsmann (1997), de Berman (1986), artigos de jornais e sítios da Internet alusivos ao tema, de grande auxílio, sobretudo no que concerne a uma historicização do movimento Hip Hop.

Sobre o Concretismo, baseamo-nos no plano-piloto da poesia concreta presente na revista *Noigrandes* (1958), assinado pelos irmãos Campos e Décio Pignatari, por meio dos quais a estrutura teórica do concretismo foi elaborada. É necessário lembrar que a cidade é o elo que une essas manifestações culturais, e essa reapropriação da cidade como origem e pretexto de criação é modulada, a nosso ver, pela experiência de passagem e de deslocamento entre fronteiras, consideradas aqui como delimitações territoriais onde o fator estético se manifesta. O Hip Hop, assim como os artistas pops e os concretos, insurgem-se contra esses limites e, como esse movimento (de insurgência, de questionamento) é modulado pela violência, ele é, conseqüentemente, codificado em signos não comunicativos, ou seja, herméticos, negando o compartilhamento e a comunicação com o outro.

Nesse sentido, o diálogo e o confronto entre a relação e a recepção estética/espço urbano, segundo Vera Pallamin (2000, p.63), “seria um empreendimento na direção da constituição do domínio dos objetos estéticos (tomados em larga abrangência), o que equivale a dizer ir das práticas urbanas aos objetos que estas engendram”.

Num âmbito mais abrangente, nosso trabalho buscará a compreensão do movimento de constituição dessas formas culturais e das relações intersubjetivas na elaboração dos processos identitários. A questão da alteridade e de suas relações com as interfaces dialógicas² entre grupos diferentes será pensada como um processo: relação do local com o movimento no que ele tem de similar enquanto linguagem, fazendo com

¹ “Superfície de contato, de tradução, de articulação entre dois espaços, duas espécies, duas ordens de realidade diferentes” (LEVY, 1998, p.1).

² “Dialógica (relação ao mesmo tempo antagônica, concorrente e complementar) entre a ordem, a desordem e a organização” (MORIN, 2001, p. 84).

que seja identificável em países onde tanto a problemática abordada quanto a língua mediadora sejam diferentes.

O Hip Hop nasceu nas periferias de cidades como Nova York e Los Angeles e veio no bojo da música negra e dos movimentos sociais que a acompanharam. É necessário lembrar que essas periferias são marcadas por uma densidade populacional de excluídos sociais, como por exemplo, do Bronx e do Queens, em Nova York. Trata-se, portanto, de uma população predominantemente constituída de afro-americanos e hispanos, enfim, de uma população excluída das fontes produtoras de conhecimento (escolas e universidades) e vitimizadas pela globalização que só aumentou o fosso de classes existente nos Estados Unidos. Inicialmente, a questão da identidade negra era um fator importante na constituição do movimento, como uma forma de delimitar fronteiras e estabelecer paradigmas comportamentais e estéticos. Após esse primeiro momento – o de identidade com uma tradição de cultura negra, e posteriormente com a hispânica – o movimento incorporou elementos de culturas diversas e a questão da problemática identitária no Hip Hop se estruturou mais em função da exclusão imposta por questões de ordem econômica e cultural que unicamente por aquelas estruturadas sobre a questão da raça.

No Brasil, o Hip Hop veio da influência e trânsito dessa cultura por meio da difusão radiofônica e televisiva e, também, como fator de expressão cultural de uma juventude sem perspectivas sociopolíticas, o que permitiu uma identificação com outros grupos vivendo nas mesmas condições. Podemos situar também a receptividade do Hip Hop na juventude brasileira, em estreito vínculo com sua insatisfação pela democracia no Brasil (HERSCHMANN, 1997). Ou ainda, citando o mesmo autor: “vemos emergir identidades e identificações que se estruturam menos pela lógica do Estado do que pela de mercados” (p.54). Acreditamos, por nossa parte, em um conjunto de fatores: de um lado, a crescente insatisfação política da juventude brasileira em face de um quadro bastante negativo, e de outro, a influência das mídias que estruturam e criam necessidades e alternativas de existência social. Como afirma Herschmann “em vez de se alicerçarem nas comunicações orais e escritas e/ou se efetuar em interações próximas, essas identidades e identificações operam hoje, fundamentalmente, por meio da produção industrial de cultura: das novas tecnologias de comunicação e do consumo sedimentado de bens” (p.54). É também por esse viés que nós analisaremos o graffiti e o rap, mediante suas inserções nesta indústria da cultura e pela resistência e engajamento encontrados em alguns grupos de se tornarem cúmplices dessa mesma cultura. Trata-se

aqui também de analisar, tomando-os como produto cultural, construção imagética e escrita portadora de sentido, as tensões criadas pelas diferenças de objetivos entre arte e indústria.

O graffiti teria surgido em São Paulo aproximadamente em 1978³. Essa demora da sua manifestação em relação a outros países, como os Estados Unidos e a França, foi devido à situação política brasileira e, conseqüentemente, ao pouco espaço sociopolítico reservado (permitido) às manifestações populares. É necessário salientar que, nos anos setenta, o graffiti, como manifestação pictórica e como gesto artístico, era privilégio da classe média paulistana. Nosso conhecimento do graffiti dessa época ocorreu por meio do trabalho de artistas surgidos nas classes abastadas ou alicerçadas pelos referenciais culturais dessa mesma classe, como, por exemplo, Alex Vallauri, Maurício Vilaça (no Brasil) e Keith Hering (nos Estados Unidos), entre outros. Em 68, na França – segundo país em importância na expressão do Hip Hop, hoje –, o graffiti foi utilizado como suporte político pelos estudantes, o que nos permite afirmar que a grande receptividade conferida atualmente ao Hip Hop nesse país se dá também pelo seu histórico, sobretudo na sua utilização como instrumento de denúncias sociais.

Considerando que a projeção poética do Hip Hop inscreve-se na cidade e que sua construção dialoga com esse espaço e o reconstrói, nosso estudo incluirá – para exemplificar – sob a forma de anexo, um levantamento parcial da produção do Hip Hop de São José do Rio Preto-SP, com a finalidade de mostrar um pouco de sua produção local, assim como alguns graffiti realizados no Japão, França e Estados Unidos (Anexo II).

Tendo em vista a inviabilidade de realizar uma análise exaustiva da produção do rap, procedemos a uma seleção de material e, assim, nós nos deteremos um pouco mais longamente na análise do CD de M. V. Bill: *Traficando a informação* e, mais rapidamente, mas do mesmo ponto de vista em trechos de raps do grupo “Racionais MC”. Esta escolha foi determinada pela expressão nacional destes grupos. Outros grupos apresentam particularidades significativas como por exemplo, “Detentos do Rap”, Cia Funkula, porém não será possível analisá-los no corpo deste trabalho.

Nosso estudo será delimitado pela análise de alguns graffiti e alguns raps que expressem e conttenham características paradigma dentro do Hip Hop, e seu estudo será relacionado com outras produções que tragam nas suas particularidades diferenças

³ Conferir a história do gênero no *Almanaque de Graffiti*, nº 1, 2000.



estéticas e socioeconômicas. Assim, aspectos como violência, periferia, exclusão e outros, devem ser analisados na sua expressão estética tanto para o graffiti quanto para o rap, sobretudo nas “posses” (que podem ser definidas como uma reunião dos participantes do Hip Hop em torno de questões relativas aos problemas por eles enfrentados, como por exemplo, as drogas, a gravidez precoce, o uso de contraceptivos, assim como aqueles relativos ao próprio movimento, como eventos e lançamentos de CDs novos e que são muito semelhantes às da “*Jam session*” no jazz). Essas expressões particulares irão encontrar sua expressão global unicamente quando elas ocorrerem no conjunto dos quatro elementos (break, rap, graffiti e DJ).

O rap se constitui na colocação em música dos mesmos temas tratados pelo graffiti que, assim como o sistema de colagem do D.J, exprime uma sequência de fragmentos de conteúdos diversos, originários de produtos culturais de épocas diferentes, costurados por ele por meio dos efeitos de “scratch” e de repetição, como forma demarcatória da mensagem: trechos de publicidades, de música negra dos EUA e escolas de samba. Este “sampleamento” cultural define o Hip Hop como uma cultura que se exprime mediante influências regionais, nacionais e internacionais, impondo-se como produto da globalização da informação, mais do que de sua democratização, significando sua inclusão no âmago da cultura pós-moderna.

No que concerne a essas poéticas marginalizadas, nosso estudo privilegiou o discurso *da* violência e *sobre* a violência contido no rap e no graffiti. Para isso, tomamos como objeto de análise alguns fragmentos de rap e algumas modalidades de graffiti. No graffiti, mais particularmente, no “wildstyle”, a configuração entrelaçada da assinatura nos sugere uma codificação, uma camuflagem, que procura esconder, dos não iniciados, o sentido da escrita. A repressão policial foi a responsável, originariamente, por essa especificidade ideográfica.

O desejo de “afastamento” em relação àqueles que, fora do contexto da cultura Hip Hop, poderiam interferir no processo de construção de uma manifestação cultural (repressão policial, por exemplo) tem, aqui, um sentido duplo: por um lado, coloca, claramente, a necessidade de se autoprotger como grupo e, por outro lado, propõe a criação de um sistema de códigos próprios ao grupo, mantendo-o dentro de um conjunto de signos mediadores que operam nas estruturas identitárias. Ou seja, essa natureza ambígua da auto-proteção corresponderia ao que Ortega (2000, p. 51) comenta ao ressaltar que “toda ‘lógica da identidade’ (Adorno) estaria dominada por uma violência que anula a diferença, a singularidade, a particularidade e que reduz o outro ao mesmo”.

É importante salientar que a lógica da identidade refere-se a uma hierarquização de “identidades” no âmbito da qual a identidade não reconhecida é considerada como periférica. Nesse sentido, a identidade e a preservação da classe dominante implicariam a exclusão de outras formas identitárias.

Acreditamos que o rap e o graffiti, enquanto expressões artísticas, transmitem, denunciam e desvelam, mediante seus discursos, uma estrutura repressiva e violenta exercida pelo exterior opressivo contra o Hip Hop, que se faz presente de uma maneira incontestável na narrativa do rap e do graffiti: violência social, física, econômica e cultural.

O percurso histórico que engendrou o “wildstyle” – formas criptografadas das assinaturas dos autores – fez com que ele se tornasse uma linguagem, um estilo ou marca enunciativa. As assinaturas (os graffitis), revelam a aspiração dos membros do Hip Hop de estar presente na cidade, e assim a repressão que tenta impedir a realização desse desejo ou a sua manifestação no interior da cidade.

No rap, a repetição de palavras como “violência”, “periferia”, entre outras, conota fortemente o discurso poético e demonstra, claramente, o desejo e a impotência de transformação, instaurando um movimento que vai da exclusão para a participação, fato que só será possível na união com o outro, fato que é próprio da cultura Hip Hop e ocorre em formas de socialização que as posses propiciam. Este movimento indo da exclusão para a participação é o próprio espaço criado pelo Hip Hop como reivindicação e conquista de espaço de expressão e de encontro, traduzindo-se no direito de afirmar-se enquanto grupo e de exercer sua cidadania.

O estudo da oposição centro/periferia desponta como necessário, a partir da inquietação manifestada pelo próprio movimento, ou ainda, em suas consequências relacionadas ao problema da exclusão: o fato de estar “à margem” significa a existência de fatores determinantes que exerceriam uma força a partir do centro? Nesse sentido, nosso trabalho vai procurar desconstruir o discurso da exclusão e sair dos limites impostos pela sistematização discursiva, que limita a questão do controle operado pelo poder e pela divisão sistemática dos saberes.

Não se trata, para o movimento Hip Hop, de constatar, pura e simplesmente, a impossibilidade de transformação de uma sociedade estruturada na exclusão e de demonstrar, por meio de seu trabalho literário, os limites do enquadramento e a denúncia das molduras que a cidade coloca como forma de controle social. O que ocorre, fundamentalmente, é uma afirmação, por meio da ação estética, de uma

linguagem grupal, e a demonstração – que ocorre por meio desse movimento – dos processos pelos quais a identificação ao grupo acontece, reconhecendo-se nela e por meio dela: reconhecimento estético do código criado e estruturado pela linguagem.

Dentre os desdobramentos conceituais decorrentes da utilização do suporte urbano, abordaremos determinadas diferenças entre a arte concreta, arte pop e o Hip Hop, no segundo capítulo de nossa dissertação. Acreditamos que, da mesma maneira que procuramos traçar um determinado percurso da relação da literatura com a cidade – proposto por recortes e inserções de citações poéticas de artistas que exprimiram, a nosso ver, esta relação de uma forma que marcou a literatura desde o século XIX –, a abordagem, mesmo que em rápidas pinceladas do Hip Hop em aproximação com os artistas pops e os concretos, enriqueceria nosso estudo do ponto de vista da compreensão da construção da textualidade durante as três décadas que precederam o surgimento do Hip Hop. A particularidade deste movimento e de seu visível artístico em relação à arte concreta consiste, a nosso ver, em enfatizar que o Hip Hop conseguiu, pela sua própria estratégia de ação cultural, uma assimilação e incorporação da cidade como suporte, como veículo informacional e comunicacional, ao passo que a arte concreta recorre ao universo de signos urbanos, utilizando-o como material, como fonte inspiradora e como motivação para a criação da linguagem que a caracterizou. Esta última, porém, não extrapolou, com esse procedimento, os limites desse sistema referencial, apoiando-se a suportes tradicionais como livros, capas de disco e colagens.

Para dar conta do leque de questões que se abre a partir do tema de nossa dissertação, procuramos trilhar o seguinte roteiro.

No Capítulo I (Identities culturais na pós-modernidade), procuramos definir o conceito de identidade no interior das reflexões sobre a pós-modernidade, averiguando o efeito de suas transformações na ordem da cultura. No Capítulo II (A modernidade e a cidade), analisamos as relações que a modernidade – nas Artes e na Literatura – estabelecem com a cidade nos séculos XIX, XX e XX, caracterizadas por um diálogo entre a estrutura arquitetônica e algumas das produções culturais inscritas nesse período. No Capítulo III (A cidade e o projeto moderno: surgimento do Hip Hop), abordamos o problema da implantação do projeto moderno em Nova York por meio do estudo de Marshall Berman: *Tudo que é sólido desmancha no ar* e de Jean-François Lyotard no seu ensaio *Periferia*. Analisamos, no caso, as estratégias da urbanização e as políticas culturais de controle social e, dentro desse contexto, o surgimento do Hip Hop como um dos desdobramentos dessas mesmas políticas. No Capítulo IV (Um olhar sobre o graffiti



e o rap), refletimos sobre os processos de ciframento do rap e do graffiti, detendo-nos na análise de trechos de alguns raps de M. V. Bill e Racionais MC, assim como na análise de graffitiis. Procuramos com isso, situar esses objetos no interior das reivindicações do movimento Hip Hop: denúncia da exclusão, degradação social e econômica da periferia e o uso de drogas e da violência.

Para finalizar, seria legítimo insistir em dizer que o Hip Hop se revela como expressão cultural em diálogo constante com a estrutura sócio-arquitetônica da cidade e é desse confronto que emergem dados a serem apreendidos como reestruturação e transformação das textualidades do século XX. Uma das hipóteses de nosso trabalho é que essas transformações se explicariam mais especificamente no tratamento dado à cidade, material que, para o Hip Hop, passa de *tema* a *suporte artístico*.



CAPÍTULO I

Identities culturais na pós-modernidade



1. 1. Hip Hop e a pós-modernidade

Neste capítulo, nosso intuito é o de discutir o tipo de abordagem do problema de identidade na pós-modernidade, amparados pelas reflexões de Stuart Hall e Homi Bhabha, Jean-François Lyotard, Marshall Berman, entre outros. Esta reflexão terá como objeto o Hip Hop, compreendido aqui como expressão cultural no seu sentido mais amplo, e terá igualmente como propósito pensar na questão de como as culturas locais e nacionais podem ser compreendidas nos seus deslocamentos e nas suas relações com a cultura internacional ou global. É claro que, para apreendermos a dimensão da questão das identidades nacionais na pós-modernidade, é necessário levar em conta as particularidades ou definições do conceito de cultura na sociedade contemporânea, assim como sobre os efeitos que a “globalização” exerce sobre as culturas locais.

Para tanto, a definição de identidade deve ser estudada em alguns de seus desdobramentos teóricos, tais como as reflexões sobre identidade nacional, local, global, pós-moderna. A necessidade da negação da diferença que o conceito de identidade impõe é bastante significativa, na medida em que revela os traços multifacetados que caracterizam o contemporâneo. Nesse contexto uma conexão ou empatia em relação a determinados aspectos que são assimilados por certos grupos, enquanto que outros são descartados. Isso significa igualmente que, na análise dos aspectos identitários que uma determinada cultura apresenta, teríamos uma vasta gama de discursos e a ancoragem discursiva da identidade pode se dar em determinadas estruturas, mas não necessariamente no processo de identificação compreendido aqui como totalidade. Podemos citar, a título de exemplo, a assimilação do vestuário típico do “mano” brasileiro (Hip Hop) mimetizado dos seus semelhantes nos EUA ou França. A interface comunicacional que engendrou tais mimetismos não se reproduzirá necessariamente nas “mensagens” contidas nos raps dos rappers, e nem tampouco depende da equivalência do contexto sóciopolítico que engendra tais singularidades. O deslocamento contextual provocaria uma readequação sócio dos espaços onde a cultura se manifesta (BHABHA, 1996), mantendo-se assim uma interface onde o reconhecimento seria possível, mas o espaço da relação com o outro teria seus limites no ponto em que certos traços identitários se constituem no campo de diálogo para a instauração da diferença como singularidade. Dizendo de outro modo, em uma relação, haveria algumas interfaces onde a identificação seria possível, mas não a totalidade dessas identificações



que a palavra identidade sugere. É oportuno lembrar que o conceito de identificação não significa necessariamente identidade. Esta identidade pode ser definida como um conjunto de comportamentos capazes de situarem um grupo, sociologicamente. Este existe socialmente com características próprias (roupas, linguagem, orientação sexual, musical, etc.) enquanto que a identificação pode ocorrer num campo de diálogo com um desses aspectos e não obrigatoriamente no seu conjunto, o que, aliás, não seria possível.

Na postulação de Bhabha (1998), essa cultura traduzida estaria presente como expressão e como “revelação” da própria condição da cultura contemporânea. Esse momento de articulação das diferenças daria início à elaboração de novos signos de identidade – como já foi citado anteriormente – valendo lembrar que o Hip Hop brasileiro é extremamente diversificado e que as singularidades locais existem na sua relação com o Hip Hop tomado na sua expressão global.

Quando falamos de aspectos identitários por meio dos quais podemos nos comunicar, pensamos nas interfaces comunicacionais possíveis, nas quais a relação se instaura. A interface é entendida como um terreno onde o diálogo – como conjunto de signos intercambiáveis – pode acontecer, não eliminando, evidentemente, outros traços identitários que são – na ação comunicacional – deixados de lado, abandonados, para se fixarem ou para privilegiarem um momento dessa relação, projeção ou ancoragem em uma das interfaces. Deste ponto de vista, a identidade só pode ser compreendida como identidade na diferença, quer dizer, mantêm-se determinados aspectos identitários para salientar as diferenças.

No caso de um movimento cultural como o Hip Hop, poderíamos pressupor que a questão da identidade foi inicialmente estruturada em torno da exclusão, portanto, sua ressonância internacional se deve – entre outros fatores – a esse aspecto e, na sua singularização, sob a forma de uma remodelagem cultural. No movimento Hip Hop dos Estados Unidos, ressalta-se, entre seus componentes étnicos, os grupos formados por hispânicos e negros; já na França, são os árabes imigrantes, sobretudo da Argélia (ex-colônia francesa), que compõem os sujeitos da exclusão, e conseqüentemente, das construções discursivas em torno das quais são instituídos os processos identitários. As singularidades do Hip Hop no Brasil, na França e nos USA foram elaboradas a partir das diferenças locais e não na identidade do Hip Hop global.

Esta “desorientação” da questão da identidade na sociedade pós-industrial é também resultado da revisão de determinados paradigmas salientados por Bhabha:



O afastamento das singularidades de 'classe' ou 'gênero' como categorias conceituais e organizacionais básicas resultou em uma consciência das posições do sujeito – de raça, gênero, geração, local institucional, localidade geopolítica, orientação sexual – que habitam qualquer pretensão à identidade no mundo moderno. O que é teoricamente inovador e politicamente crucial é a necessidade de passar além das narrativas de sujeito originárias e iniciais e de focalizar aqueles momentos ou processos que são produzidos na articulação de diferenças culturais (BHABHA, p. 20).

O que significa que a compreensão da cultura não se daria do ponto de vista genealógico, mas sim nos seus processos constitutivos. Neste sentido, seria possível admitir que as identidades reivindicadas até a metade do século XX foram “forjadas” em torno dos conceitos de classe, gênero, etc; embora estes conceitos já não traduzissem uma explicação global da questão da identidade – até porque a relação do sujeito desdobrou-se nas nuances citadas acima por Bhabha: geração, raça, localidade geográfica, etc. Como defende Bhabha, novos signos de identidades surgem quando focalizamos o processo da passagem (o ir além) das narrativas das subjetividades originárias, refletindo, sobretudo, nos processos de articulação das diferenças culturais – que ele nomeia como “entre-lugares” –, zona fronteira onde as afirmações culturais são permeadas, contaminadas por outras narrativas culturais e onde a constituição de estratégias de subjetivação, singular ou coletiva, se concretiza. Deixamos com isso, de conceber a cultura como algo copiado, reproduzido, mimetizado ou importado de outro contexto ou Nação.

Na esteira dessas interrogações e de nossas preocupações, trata-se de analisar o campo semântico e físico da instabilidade (LYOTARD, 1986), na sua relação com a “estabilidade” da estrutura e do logocentrismo, que implicam relação de poder, de exclusão e de novas acomodações operando no tecido sociocultural. A própria noção de cultura originária de um centro será pensada sob a forma de deslocamentos de grupos signícos re-significados localmente, nacionalmente, enfim, nos locais onde a cultura se manifesta. Essa desterritorialização (RANCIÈRE, 2000) implicaria redefinições da questão da identidade instaurada no contexto do que poderíamos nomear como pós-modernidade, sociedade pós-industrial ou sociedade contemporânea.

Trata-se, aqui, de pensar em como a literatura rítmica (rap) e a arte gráfica (graffiti) deslocaram-se de um pertencimento contextualizado sócio e culturalmente “fora”, para tornar-se um “dentro”, trazendo como consequência, de um lado, uma

rejeição pelo “estrangeiro” ou pelo elemento invasivo, e por outro, a aceitação e a disseminação de uma linguagem e de uma certa postura contraposta à idéia de cultura “pura”, esta por sua vez muito próxima das propostas do nacional socialismo e dos regimes populistas latino-americanos. Cabe lembrar que a “ancoragem” em uma narrativa nacional explicaria a defesa acentuada do nacionalismo, a defesa de uma cultura própria, sem a contaminação de outras narrativas estrangeiras à nossa particularidade e singularidade nacional.

O Hip Hop seria considerado então, deste ponto de vista, um produto cultural deslocado, um objeto que torna possível considerar a literatura e as identidades de uma maneira que desautoriza os limites impostos pela razão centralizadora. Re-significar o objeto – uma vez que este foi descontextualizado (como vemos claramente no trabalho de Duchamp) – remeteria a uma nova configuração signica. O objeto deslocado manteria a sua qualidade signica primeira e adicionaria novos sentidos a partir do momento em que ele é colocado em relação com outros signos. Assim, o objeto manteria o aspecto da estrutura originária e adquiriria um novo significado. Considerada desse ponto de vista, a cultura deslocada, descontextualizada, poderia ser re-significada na relação criada com outros signos, com outro contexto, mantendo uma certa semelhança formal (verossimilhança) com a originária e teria, segundo Homi Bhabha (1998), uma característica híbrida. Se a cultura não tivesse centro, então, não haveria margem; conseqüentemente, os conceitos de centro e periferia, metrópole e colônia seriam inoperantes na medida em que as novas relações criadas possibilitariam o surgimento de outras formas de identidade cultural, calcadas na vivência local e nas diferentes relações identitárias estabelecidas. O deslocamento desse arcabouço cultural estaria em conflito permanente com a linguagem herdada historicamente e com aquela surgida e produzida por esse mesmo deslocamento. (HALL, 2002).

A definição da identidade cultural na pós-modernidade poderia ser resumida dessa maneira: uma identidade fluida, móvel e deslocada continuamente de seu “acontecimento”, identidade descentrada que provocaria, pelo seu trânsito entre grupos signicos diferentes, configurações sempre novas que desafiam noções tais como origem, centro, periferia, metrópole e colônia. Até porque o fato de *pertencer*, de se reconhecer, por meio dos traços da linguagem, está ligado a um reconhecimento dos símbolos que um “outro igual” comunica, exprime, desvela e verbaliza como forma de territorializar (demarcar) uma relação. Nessa perspectiva, o idêntico negaria, pela violência que esse conceito exprime, e mediante o achatamento das diferenças, as subjetividades.



Assim, se o sujeito moderno, tal como foi definido por Stuart (2000), desapareceu, o sujeito nacional (correlacionado com a noção de Estados-nação) concebido como uma união homogênea de singularidades nacionais também desapareceu. Nesse fio condutor, poderíamos inferir que a defesa das culturas nacionais traz em si uma contradição: de um lado, a globalização deslocou as culturas nacionais, quer dizer, houve um des-centramento inegável e caracterizado por remodelagens culturais, e de outro, é necessário, para legitimar a continuidade do Estado moderno, um consenso do conceito de “povo” homogêneo, pela persistência dos valores da tradição como forma de perpetuar, nas práticas sociais e nas estratégias discursivas a continuidade da Nação. Essa seria a estratégia utilizada como forma de transferir uma instabilidade e uma ausência de sujeito ou uma carência para as “identidades” nacionais, com vistas à reconciliação e ao apaziguamento.

É nesse sentido que entendemos o “entre-lugares” de Bhabha: ele não seria só uma fronteira, momento de um processo em constituição, mas local de cruzamento, de intersecção temporal e cultural de manifestação. O Hip Hop produzido, por exemplo, em Rio Preto (SP) ou no Brasil, em geral, existiria nesse processo de articulação das diferenças culturais, na produção e elaboração de signos correspondentes e também na constituição e definição da idéia de sociedade que esse grupo concebe e projeta como mudança e transformação.

É oportuno aproveitar, aqui, as colocações de Bhabha:

As diferenças sociais não são simplesmente dadas à experiência através de uma tradição cultural já autenticada; elas são os signos de emergência da comunidade concebida como projeto – que leva alguém para ‘além’ de si para poder retornar, com um espírito de revisão e reconstrução, às condições políticas do presente. (1998, p. 22).

Desse ponto de vista, conceber o Hip Hop apenas como cultura “americana”, produto de uma Nação, manifestando conflitos de raça, etnia, é por demais redutor para entendermos a cultura na sua complexidade e como busca de constituição do sujeito nos “entre-lugares”, ou seja, do sujeito não mais localizado no território nacional e sim como produto de relações culturais e processos de subjetivação local.

Vale lembrar que, para Hall (2002, p.49), o sujeito contemporâneo seria um sujeito descentrado, existindo simultaneamente fora e dentro da identidade nacional: “uma nação é uma comunidade simbólica e é isso que explica seu ‘poder’ para gerar um

sentimento de identidade e lealdade”. Como poderíamos, por exemplo, definir o “brasileiro” como representação? A quem esse conceito corresponderia nessa comunidade imaginada? Racialmente composto por várias etnias? Sambista? Ou aos Mcs disseminados na cultura brasileira contemporânea? Ou a tudo isso mais o rock, folk, clubbers, góticos, a Bossa Nova, a MPB, Paulo Coelho, Guimarães Rosa, Torquato Neto ou Glauber Rocha. A estas questões voltaremos mais adiante e as retomaremos quando de nossas conclusões.

A visão moderna definiria e explicaria a identidade como um resultado da composição da soma das singularidades, uma maneira cômoda de “unir” as diferenças em torno do conceito de identidade nacional. Mudando radicalmente este modo de conceber a identidade e de entender o processo identitário como momentos de articulação das diferenças, para retomar a concepção de Bhabha, o “entre-lugares” da cultura Hip Hop se situaria – dentro desta perspectiva – entre o Bronx em Nova York (EUA), Cergy-Pontoise na periferia de Paris (França), Rio de Janeiro, Angola, etc.

1.2. Culturas em trânsito

Quando refletimos sobre as identidades na pós-modernidade, devemos levar em consideração novos fatores que redimensionaram as fronteiras identitárias. Um deles é a relação espaço-tempo que sempre foi fundamental para a apreensão e compreensão dos elementos definidores das representações culturais, tanto na modernidade quanto na pós-modernidade.

Para Stuart Hall, a globalização e a facilidade – em todo caso para os habitantes dos países ricos e as pessoas pertencentes às classes média e alta – de viajar e, conseqüentemente, de ter acesso a uma informação mais internacionalizada, transformaram a relação espaço-tempo quanto à sua compressão: as distâncias diminuíram virtualmente graças à Internet, e fisicamente graças aos vôos internacionais: é importante ressaltar que a geografia do poder é bastante desigual, significando que, ao mesmo tempo em que existe um trânsito muito grande de informações no mundo, existe igualmente uma grande massa excluída desse fluxo informacional.

Assim, se a relação espaço-tempo mudou (HALL, 2002), as representações culturais foram também afetadas por esse novo dado. Reconhecemos essas transformações, por exemplo, no trabalho de William Burroughs observando-se os



aspectos temporais: um ato sexual ocorrendo simultaneamente em lugares diferentes e com pessoas semelhantes ou parecidas. A possibilidade delas serem as mesmas é atribuída a um deslocamento no nível das fantasias mentais, físicas e geográficas. O mesmo ocorre, do ponto de vista da temporalidade, com tentativas bastante caricaturais, no início da reflexão da pós-modernidade, ou na arquitetura (*assemblage* de estilos diferentes em um mesmo conjunto arquitetônico), sugerindo um diálogo com o passado e suas formas arquiteturais. Se o resultado parece um mosaico de épocas diferentes reunidas aleatoriamente, a reflexão que decorre se justifica pela própria configuração dessa compressão espaço-tempo (HALL, 2002), em que a linearidade histórica deixaria de ser a visão moderna de progresso como uma sucessão evolutiva, estruturada em termos de uma equação tradição e ruptura, para assumir-se como simultaneidade (des)continua de elementos. Desse ponto de vista poderíamos dizer que, se a modernidade é linear, a pós-modernidade é fractal. E essa “fractalidade” opera uma radical transformação nos modos com que apreendemos os objetos artísticos ou os tomamos para compreender criticamente: é certo que nosso olhar não pode deixar de também estar afetado por essa dimensão fractal, quebrada, polifônica e plurissêmica, enfim, desautorizadora; um equilíbrio instável.

Entretanto, mesmo com a pós-modernidade sendo caracterizada pelos elementos acima citados, seria importante salientar a diferença, ou as diferenças existentes no interior dos sistemas “locais” ou das sociedades “locais”, em torno do que Brecht nomearia como modos de produção culturais, ou seja, a cultura como um ramo de produção. Os modos de produção culturais refletiriam o desenvolvimento desigual e combinado do capitalismo no seu conjunto e, desse modo iluminariam e ajudariam a compreender melhor a definição de Michel Maffesoli (2003), a de uma pós-modernidade concebida como a sinergia entre arcaísmo e desenvolvimento tecnológico. Assim, essas formas “populares” de cultura corresponderiam a aspectos do modo de produção cultural à semelhança da existência, em uma mesma sociedade, de altas tecnologias ao lado de modos de produção arcaicos como, por exemplo, o arado manual, o pilão utilizado para moer o milho na produção de farinha, considerados em relação aos meios mais avançados que a tecnologia propõe: tratores, máquinas de beneficiamento de milho, etc. Esse raciocínio, considerado do ponto de vista da cultura, redundaria nas exemplificações que se seguem: arte digital & desenho, cinema e teatro de marionetes, música eletrônica & tambores de lata, só para citar alguns casos mais esclarecedores para podermos situar a questão da cultura tanto na sua multiplicidade, no



que se refere à sua origem continuamente deslocada⁴, quanto em relação às tecnologias culturais utilizadas para a sua produção. Poderíamos discorrer indefinidamente à procura de uma origem que legitimasse a fonte, a autenticidade de uma raiz que justificasse um certo início, um certo traço ou tom que nos permitisse, pela utilização de um recorte histórico-cultural, determinar o surgimento de uma expressão cultural, delimitando, assim, sua atuação, suas estruturas formais, seu “conteúdo” social e conseqüentemente “ideológico”. Entretanto, o que nos parece relevante ou importante ressaltar é a impossibilidade da origem e, sobretudo, a impossibilidade ou legitimidade de uma visão estratégica que privilegie a cultura popular em oposição à erudita, ou a cultura nacional em relação àquela que vem de fora, não nossa, mas estrangeira às nossas raízes.

É claro este ponto de vista: o modo de produção cultural demandaria um estudo mais aprofundado e exigiria uma pesquisa dos processos de constituição de formas culturais diferenciadas pelas quais essas culturas, hoje, nos revelam o seu dar-a-ver social. No entanto, nosso estudo não tem como objetivo encontrar as origens de tais movimentos, e sim, sobretudo, compreender os deslocamentos culturais de determinados grupos sócio-culturais. Essa cultura “em trânsito”, conseqüentemente re-significada, poderia nos avançar nos seus enunciados elementos reconhecíveis, indicando um movimento de apropriação, que possuiria ancoragens em diversos sistemas culturais. Ora, o “valor cultural” dessa manifestação estaria relacionado mais com a questão do espaço comunicacional, a praça, a rua, como espécies de lugares onde a comunidade se encontra enquanto grupo estruturado em torno da linguagem, do que com a questão da cultura popular propriamente dita. Talvez o mito da cultura popular esteja mais ligado a um desejo dos intelectuais de demarcar territórios e limites para aquilo que nomeamos cultura, do que a uma real interrogação sobre a cultura.

Pode ser que o discurso moderno, investindo na nomeação, na apropriação, na objetivação e na delimitação de territórios, tente preservar um estado de coisas e sua estrutura estática. À pós-modernidade caberia revelar a instabilidade recalcada nesses territórios, iluminar a fluidez semântica entre eles e, sobretudo, desconstruir dentro desse mesmo discurso os mecanismos regedores, reguladores desse pensamento, dessa centralização de poderes e saberes que impediriam as possibilidades de compreensão da

⁴ Como por exemplo, os negros no Brasil e o sincretismo religioso, o trânsito de traços de italianidade nas manifestações populares em bairros conhecidos de São Paulo (Nossa Senhora da Aqueropita) e a própria disseminação da cultura germânica re-significada no sul do Brasil.



complexidade desse universo cultural. Só assim seria possível ir além da suposta objetividade e cientificidade da proposta moderna. A pós-modernidade, dentro dessa perspectiva, situar-se-ia nas abordagens e nas bordas, visando compreender os mecanismos de relação de poder para empreender uma ação teórica que vislumbresse, sobretudo, a construção de uma reflexão que permeasse estas fronteiras.

CAPÍTULO II

A modernidade e a ciência



CAPÍTULO II

A modernidade e a cidade



2. 1. A cidade e a literatura

O fato de as linguagens consistirem apenas de comandos não deve perturbá-lo. Se você quer dizer que elas por isso não são completas, então pergunte se nossa linguagem é completa; – se o foi antes que lhe fossem incorporados o simbolismo químico e a notação é infinitesimal, pois estes são, por assim dizer, os subúrbios de nossa linguagem. (E com quantas casas ou ruas, uma cidade começa a ser cidade?) Nossa linguagem pode ser considerada como uma velha cidade; uma rede de ruelas e praças, casas novas e velhas, e casas construídas em diferentes épocas; e isto tudo cercado por uma quantidade de subúrbios com ruas retas e regulares e com casas uniformes.

Wittgenstein (*Investigações filosóficas*, 1979)

Pensar a elaboração da modernidade no campo da cultura, sobretudo literária, é evocar Baudelaire em meados do século XIX, e igualmente conceber a formação da cultura de Paris no começo do século XX. Como afirma Benjamin (1975, p.7), “a imagem do artista Baudelaire aproxima-se da imagem do herói. Eles se equivalem mutuamente desde o início”. E a cidade está imbricada no âmago dos seus personagens, que os descobrem entre linhas e recortes das frestas das janelas. Ele foi o primeiro a descrever a cidade, tanto do ponto de vista arquitetônico quanto do ponto de vista de seus habitantes. O deslocamento do olhar e do enfoque do poeta do campo para a cidade é sintomático: o material poético é o público citadino, os habitantes de Paris. Não mais o campo: espaço afastado, mas a cidade na sua turbulência e também na sua interminável reconstrução arquitetônica. A multidão recebe, por parte do artista, um tratamento singular, pois lhe desperta sensações contraditórias e remodela seu posicionamento crítico. Nos seus “*Tableaux parisiens*” e “*Spleen*”, nós temos uma idéia fortemente conotada de uma cidade em eterna construção, renovada continuamente para abrigar os novos habitantes. Essa modernidade, simbolizada pelos operários remodelando a cidade, é o herói baudelariano. E o protagonista da modernidade é a multidão, é o anônimo que compõe o cenário onde se desenrolarão as descrições dos poetas e a reflexão dos filósofos. À guisa de exemplo citaremos alguns versos do poema de Baudelaire “Le cygne”⁵:

⁵ Todas as traduções, quando não indicado o tradutor, são traduções literais de nossa autoria.



*Je ne vois qu'en esprit tout ce camp de baraques,
Ces tas de chapiteaux ébauchés et de fûts,
Les herbes, les gros blocs verdis par l' eau des flaques
Et brillant aux carreaux, le bric-à-brac confus.*

Vejo apenas em espírito este campo de barracas
Esse amontoado de capitéis esboçados e de colunas
A grama, os grandes blocos esverdeados pela água das poças
E, brilhando nos ladrilhos, o bric-à-brac confuso
(...)

*Là, s'étaient jadis une ménagerie ;
Là, je vis, un matin, à l'heure où sous les cieux
Froids et clairs le Travail s'éveille, où la voirie
Pousse un sombre ouragan dans l'air silencieux*

Aqui, se espalhava antigamente um curral
Aqui, eu vi uma manhã, na hora em que sob os céus
Frios e claros o Trabalho acorda, e em que no quiosque
Sopra um escuro rodamoinho no ar silencioso

*Paris change ! mais rien dans ma mélancolie
N'a bougé ! Palais neufs, échafaudages, blocs,
Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie
Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs*

Paris muda ! mas nada na minha melancolia
Mudou de lugar! Palácios novos, andaimes, blocos,
Velhos arrabaldes, tudo para mim torna-se alegoria
E minhas caras lembranças são mais pesadas que as rochas

Estes versos demonstram claramente a ruptura nostálgica do poeta com algum lugar bucólico e idealizado; nele, existe claramente uma ambigüidade em torno da relação amor/ódio com a cidade que não veremos mais tarde em Apollinaire, o qual, contrariamente a Baudelaire, faz uma apologia da modernidade. De qualquer modo, ele

instaura uma nova estrutura poética mediada pela cidade, pelos seus habitantes e pela perda de equilíbrio da relação homem/natureza.

Aqui, se espalhava antigamente um curral
Aqui, eu vi uma manhã, na hora em que sob os céus
Frios e claros o Trabalho acorda, e em que no quiosque
Sopra um escuro rodamoinho no ar silencioso

Vemos as mudanças na cidade observadas pelo poeta e, na metáfora do rodamoinho, uma ilusão irônica às nuvens de poeira erguidas pelos garis e pelos operários no trabalho de limpar as ruas. Ao mesmo tempo, o que pode parecer paradoxal, manifesta poeticamente o desejo de estar presente nessa modernidade em que a cidade representa, simbolicamente, através de seus signos, sua construção mais acabada.

No interior dos paradigmas poéticos da modernidade, a cidade ocupa um lugar privilegiado: ela é o centro dos fatos e das atenções. Tanto é assim que a periferia descrita por Apollinaire no seu poema “Zone” é um campo residual criado a partir do centro e expulso para as margens. É como se a periferia só existisse enquanto canteiro de obras do centro para que seja possível a expansão cada vez maior da cidade. Nesse sentido, é interessante refletir – lembrando Wittgenstein – sobre os limites do centro da cidade e da periferia: a partir de qual rua começa uma e acaba a outra?

O estudo de Lyotard (1996) sobre a periferia – assim como o de Berman (1986) – inscreve-se no interior de nossas preocupações, na medida em que a problemática centro e periferia proposta pelo texto tem estreita afinidade com as questões que discutimos neste trabalho: estrutura, centro, origem, identidade, etc. Lyotard expõe algumas reflexões e a partir delas estabelecemos um diálogo com nosso objeto (Hip Hop), posto que este está diretamente ligado à questão da periferia como um espaço físico e cultural permeando relações sempre renovadas com o “centro” físico da cidade.

Lyotard traça, a partir de uma análise da cidade, da megalópole e do pensamento filosófico (a cidade pensada aqui como constituição estruturada na oposição centro-periferia), uma relação estreita entre o pensamento filosófico ocidental e a estrutura física das cidades, e para isso ele recorre aos discursos produzidos sobre a cidade e por ela produzidos. Essa arquitetura física refletida no social (divisão de classes econômicas), delimitando espaços e territórios, é fundamental para a compreensão da



constituição de grupos, de identidades. As particularidades das periferias contemporâneas – uma vez que os cinturões agregados às periferias expandem-se geométrica e continuamente – estão relacionadas com seu caráter híbrido (periferias ricas e pobres), formadas por aquelas dos órfãos, dos excluídos e também por aquelas das classes altas (por exemplo, os condomínios fechados situados nas periferias dos centros urbanos). O deslocamento da classe alta para a periferia – considerando o centro como referência – não elimina a existência da periferia pobre, ela mesma significando (re-significada), mais que um local geográfico, uma zona de exclusão.

Um outro ponto de vista a ser considerado é o de Berman. Assim como Paris redesenhada por Haussmann foi material poético para os artistas no começo do século XX, a Nova York de Moses, com suas obras arquitetônicas planejadas como expressões simbólicas da modernidade – o Central Park, a ponte do Brooklyn, a estátua da Liberdade, Coney Island, prédios de Manhattan, o Rockefeller Center e outras –, foi, por sua vez, o habitat dos nova-iorquinos “que se viram em meio a uma floresta de símbolos baudelaireanos” (BERMAN, 1986, p. 273).

À semelhança dos “maus meninos” parisienses do século XIX – Verlaine, Rimbaud, Baudelaire –, os rappers do final do século XX e início do XXI também vêm ao centro da cidade para cantar e exprimir, por meio de seus extensos poemas e versos pontuados pelas (indefinidamente repetidas) palavras: periferia, exclusão, violência e zona norte, a queixa de ser órfão e não morar em lugar algum.

A relação entre a denúncia exercida pelos integrantes do movimento Hip Hop é muito clara no sentido de um “afastamento” do centro da cidade no seu sentido de produtor e veiculador de cultura com a arquitetura da cidade. Talvez por isso, o local da transgressão e da apropriação operada por esse movimento se dê precisamente na cidade, nas suas paredes, edifícios e nos muros que simbolizam essa exclusão. São as zonas fronteiriças do dentro e do fora. Contrariamente ao aspecto invasivo e libertário do Hip hop – quando se manifesta na cidade –, é no universo carcerário (Anexo I), que encontramos sua expressão mais confinada e fechada. Nesse caso, ele incorpora aos aspectos do fechado e do ilhado nas suas representações, como por exemplo, a recorrência às figuras criadas de dentro desse universo particular. Um universo masculino permeado por simbolismos elaborados em torno da dicotomia da vida do ponto de vista do cárcere e da liberdade e, nesse sentido, repleta de alusões ao “fora” e ao “dentro” penitenciário.



A nova configuração sócio-arquitetural da cidade contemporânea, apesar de seus prolongamentos físicos e virtuais para megalópoles cada vez mais distantes e ao mesmo tempo próximas, não excluiu as fronteiras que separam “centros” de poder econômicos e culturais da “periferia” excluída. Uma relação de poder estabelecida a partir de um centro estaria sempre presente manifestando-se tanto na arquitetura e no redesenho da distribuição sócio-populacional quanto nos locais produtores e veiculadores de conhecimento. Se a cidade representa simbolicamente espaços sociais, de grupos ou classe, o que vemos acontecer é o estabelecimento de uma relação com base na constituição de um texto em escala transnacional, isto considerando que a geometria do poder desloca-se de maneira desigual e combinada e, por esta mesma razão, esta comunidade planetária reflete essa condição. “Se a Urbs se torna Orbs, então não há dentro, nem fora” (LYOTARD, 1996, p. 26). E, por isso mesmo, tudo o que existe nessa orbs, espaço cosmicamente tentacular, acaba por sofrer mais ainda as pressões, e tensões desse todo. Cabe aqui esclarecer que este movimento de descentralização provocado pela criação da megalópole acontece conjuntamente e, como já dissemos anteriormente, de forma desigual e combinada, o que não exclui a existência de centros, mas sim, uma tendência oscilatória ocorrendo nas fronteiras e que coloca continuamente em questão a noção de centro.

Lyotard elabora seu ensaio apoiando-se na produção cultural (literária e filosófica) como fio condutor para ilustrar o advento da modernidade no mundo urbano. Descartes (século XVII), Verlaine, Baudelaire (século XIX), Apollinaire, Max Jacob (século XX), entre outros, nos guiarão nessa construção cultural edificada em torno da cidade (periférica a ela) para flagrar as evidências de seus materiais construtivos: uma poética situando o mundo, o indivíduo, o filósofo e o poeta em relação aos novos materiais e estímulos perceptivos que a nova cidade (metrópole) sugere no início do século XX.

A modernidade da cidade recém saída do século, sua divisão em centro e periferia, indica uma separação nítida entre os habitantes do dentro e do fora. Este momento de passagem ilustrado pela citação de Apollinaire no seu poema “Zone” (Periferia), publicado em *Alcools*, de 1913, revela o ambiente da poética urbana no começo do século em Paris:

À la fin tu es las de ce monde ancien

Bergère ô tour Eiffel le troupeau des ponts bête ce matin

Finalmente você está cansado deste mundo antigo
Pastora ó torre Eiffel o rebanho de pontes bale esta manhã.

A intersecção de dois mundos, o rural e o urbano estão presentes nessa metáfora, ao mesmo tempo em que, apoiando-se referencialmente no animal, no *rebanho de pontes*, o poeta “humaniza” ou “biologiza” a relação das construções em metal e pedra, atribuindo-lhes um caráter biológico. Se as pontes – metáfora da passagem de um espaço a outro – podem sugerir uma possível amenidade conotada no signo “rebanho”, tal domesticidade é desconstruída pela ação que exercem (“bale”), como se recusassem a imobilidade.

*Maintenant tu marches dans Paris tout seul parmi la foule
Des troupeaux d'autobus mugissants près de toi roulent*

Agora você anda sozinho em Paris no meio da multidão
Manadas de ônibus mugindo passam perto de você

Esses apelos contraditórios – solidão silenciosa e ruído massificado –, o ser solitário infiltrando-se no coletivo (“manada”), além da emblemática figura do *flâneur*, são elementos que já estavam presentes na poética de Baudelaire afirmando-se como características desse novo olhar para as relações homem/espaço urbano.

A própria expressão poética é localizada entre dois mundos, dois territórios ou entre duas referências ou duas estruturas (romantismo e modernismo): a modernidade é invadida por uma divisão e uma separação, conduzindo-a a um terreno de fronteira, um espaço intermediário entre dois conceitos, duas edificações: “periferia é o cinturão em grego, nem campo nem cidade, um outro lugar, que não é mencionado nos registros das situações” (1996, p.23). Sobre esses problemas, podemos dizer que há, basicamente, quando abordamos as relações da cultura e das artes em geral com a cidade, duas vertentes analíticas claramente definidas: Marshall Berman elabora seu ensaio “Tudo o que é sólido desmancha no ar” (1986) estruturando-o em torno das modificações urbanas ocorridas na cidade de Nova York no começo do século XX e suas consequências socioculturais mediante uma análise da produção e da leitura de alguns escritores e artistas desse período; Jean-François Lyotard, por sua vez, enfatiza suas reflexões na constituição do pensamento ocidental, dos filósofos e produtores culturais

que utilizaram a cidade moderna e seus materiais como fonte de inspiração poética e filosófica: Apollinaire, Baudelaire, Rimbaud, Wittgenstein e Descartes, entre outros.

O estudo da cidade elaborado por Lyotard está voltado para a abordagem da cidade vista como um texto semelhante ao do pensamento filosófico ocidental. O texto urbano é pensado como um tecido que estrutura o discurso por meio de suas formas arquitetônicas, à semelhança do discurso metafísico que dimensiona e redimensiona o texto herdado, continuamente modificado e re-elaborado: o que é ultrapassado e superado é destruído para ser substituído pelo seu mais recente semelhante, atual ou moderno. Já Berman analisa o projeto arquitetônico de Nova York a partir dos anos 20, do ponto de vista de suas consequências na elaboração do projeto urbano e na vida cultural dos Estados Unidos. Há duas vertentes no seu trabalho: a primeira é a implantação da modernidade na arquitetura e suas consequências para os bairros atingidos pelo seu novo desenho; a segunda é a relação que os escritores e artistas em geral estabelecem com a nova configuração do projeto moderno. A destruição sistemática de bairros populares em nome da modernidade – tal como o Bronx, com a construção da “*Cross-Bronx*”, em 1950, por Robert Moses, em Nova York –, significa para nós a preparação arquitetônica e social da manifestação artística que dá corpo e estrutura ao nosso trabalho, o Hip Hop:

Por mais de um século, Nova York tem servido de centro para as comunicações internacionais. A cidade deixou de ser mero teatro, para se transformar a si mesmo numa produção, num espetáculo multimídia cuja audiência é o mundo inteiro. Isso deu ressonância e profundidade especiais à maior parte do que é dito ou realizado aqui. Boa parte da construção e do desenvolvimento de Nova York ao longo do século passado deve ser vista como ação e comunicação simbólicas: tudo foi concebido e executado não apenas para atender às necessidades econômicas e políticas imediatas, mas, pelo menos com igual importância, para demonstrar ao mundo todo o que os homens modernos podem realizar e como a existência moderna pode ser imaginada e vivida (BERMAN, 1986, p. 273).

Essa construção do urbano como projeto moderno e como forma de eliminar o velho – o que não mais cabia na evolução da modernidade – teve como consequência, de um lado, a expulsão de comunidades identitárias para locais cada vez mais distantes de suas referências, e de outro, a descaracterização e a desintegração de suas formas culturais, criando, desse feito, novos grupos identitários saídos da desagregação dos anteriores.

O que nos parece claro é que os projetos de reconstrução urbanística sempre foram pensados como desvinculados e, por assim dizer, sem levar em conta o projeto social, que implicaria bem estar da população, qualidade de vida e integração comunitária. O objetivo primeiro da construção urbanística em Nova York foi a implementação de um projeto de arquitetura moderna onde o homem, do ponto de vista de sua dimensão social, foi excluído. A continuidade dessa estratégia enquanto projeto seria a supressão da cidade *tout court*: para que cidades, uma vez que sua “limpeza” contínua demandaria uma expulsão do seu lixo físico e social para periferias cada vez mais distantes, somado ao fato de que seu desenho em unidades de quarteirões só vem a obstruir o avanço do progresso? Berman cita como exemplo o bairro de *Flushing*, em Nova York, em que Moses, na sua proposta de reurbanização, só conseguiu “limpar” a área deslocando o monte de cinzas e lixo para alguns quilômetros mais longe (p. 287).

“As margens da cidade não são recentes” (LYOTARD, 1996, p. 24), pois já Roma e Alexandria eram envolvidas por subúrbios onde perambulavam o orfanato e a desocupação. Assim Lyotard inicia seu ensaio sobre a periferia contemporânea. Primeiro, localizando historicamente as cidades construídas e estabelecendo um certo paralelo entre as cidades modernas e aquelas da Antiguidade. A cidade é construída como um centro que exerce uma força do seu interior e nesse processo entrópico expulsa para a periferia o que ainda não está definido, posterga temporalmente para a periferia o que ainda será edificado, desenhado, redesenhado, corrigido. O tempo de espera da periferia é o tempo de espera da cidade, do seu centro produtor em sua decisão (sempre projetada no futuro) de re-configurá-la. A periferia de uma época, uma vez redesenhada, desloca sua própria identidade, sua nomeação anterior para mais longe. Esse descentramento continuamente deslocado se multiplica indefinidamente. Daí ser a periferia um local de construção, dismantelamento e de reconstrução constante. Segundo Lyotard, é um imenso laboratório onde o pensamento (desorganizado) busca reorganizar-se. A periferia, nesse sentido, poderia ser comparada a um canteiro de obras: o que sobrou das construções do “centro” é depositado na periferia, esperando uma construção, ou reconstrução, sempre adiada.

Se, em Lyotard, a filosofia moderna pode ser definida como a urbanização radical do pensamento (Descartes) – à semelhança dos projetos de reurbanização das grandes cidades –, em Berman, o propósito é analisar o projeto moderno circunscrito a uma cidade (Nova York). O que é esclarecedor nos dois textos é que a construção física da grande cidade é uma enunciação correlata ao projeto moderno. O texto da cidade é



pontuado pela referência da filosofia e esta recorre à cidade para se auto-organizar, sendo por ela continuamente re-elaborada: “como no caso da grande cidade, devem-se derrubar os restos ‘mal traçados’ legados pelo destino da história ao pensamento, para reconstruir seu plano de uma vez, ‘desde o recomeço’” (LYOTARD, 1996, p. 25).

Com a expansão da megalópole (com a cidade trans-bordada pela megalópole) para espaços cada vez mais distantes, houve uma modificação da filosofia de estar-junto-no-mundo, extremamente diferente daquela produzida pela metrópole. Os antigos ‘fora’: África, Ásia, fazem parte dela, “tudo é estrangeiro, e nada o é” (p. 26), assim como o heterônimo Álvaro de Campos de Fernando Pessoa confessa “sou estrangeiro aqui como em toda parte” (PESSOA, 1976, p.360).

Assim, a megalópole se estende indefinidamente sob a forma de uma duplicação concêntrica de cinturões que vai de Los Angeles a Cingapura, passando por Paris mediante um processo de conurbação física e virtual. O último empecilho ou obstáculo para que isso ocorra estará vencido quando a presença “real” do trabalho se tornar supérflua, na medida em que telecomunicação e teleprodução já não precisarem de cidades bem feitas. Paralelamente à expansão da megalópole, o que o Ocidente realiza é o niilismo (LYOTARD, 1996), também chamado de “desenvolvimento”. Se a expansão da megalópole conduz ao niilismo ou o constrói, ela traz igualmente como consequência uma circulação de informação produzindo uma redistribuição de conhecimentos que nos leva a processos identitários (nunca antes imaginados) com culturas de “fora”. Essa periferia cultural – pressupondo-se um centro produtor – é assim apropriada por grupos também periféricos e excluídos da cultura oficial. Esse processo que Hall (2002) nomeia de “hibridismo cultural” é decorrente de interações de processos comunicacionais e a própria questão da origem deixaria assim de ter sentido na medida em que a cultura nunca foi um texto estático, mas em processo de construção. A problemática, segundo Lyotard, que o niilismo propõe à filosofia é: “o que restará que valha a pena quando a apresentação de qualquer objeto for atingida pela irreabilidade da passagem?” (1996, p. 27).

A intervenção do pensamento moderno na estrutura física da cidade tem (teve) como consequência – como no caso da “CrossBronx” – a remodelação de sua estrutura sociocultural. Na época, 60 000 pessoas entre judeus, negros, irlandeses e italianos foram expulsos de seus lares. Esses deslocamentos étnico-culturais redesenharam a cidade e reescreveram sua história. A destruição urbano-sociocultural do Bronx e a

criação de um cenário de destruição foi o terreno ideal para que o Hip Hop se instalasse e a partir desses dados construísse seu imaginário.

A cultura da “via expressa” proposta por Robert Moses chega no seu apogeu nos anos 60 nos Estados Unidos e em Nova York. Essa visão de cidade moderna com grandes avenidas, impessoal, “*clean*”, encontra movimentos de resistências populares, movimentos organizados, sobretudo neste momento em que a sociedade civil, de posse de mais conceitos organizacionais e argumentos de defesa como o respeito às etnias e aos bolsões socioculturais, tem mais poder político de interferência na vida cotidiana. Houve também um deslocamento – como Lyotard alude no seu ensaio – da idéia de centro e periferia produzida pela expansão da megalópole. Os meios de comunicação, a desmaterialização do trabalho, a hiper-realidade (como entende Baudrillard), vieram contribuir para essa transformação do conceito de modernidade. De qualquer modo, o que podemos constatar nos anos 60 e início dos 70 é a quase ausência de projeto urbanístico provocador e norteador de mudanças culturais. A rua passa a ter novamente um papel fundamental, cumprindo a função de disponibilizar material criativo como nos demonstra Jacobs, no ensaio de Berman. O “grito da rua”, como o nomeia Berman, passou a ter uma expressão na cultura que havia desaparecido com a implantação da cultura da via expressa. Como a relação espaço/tempo foi modificada (HALL, 2002), as vias expressas e as avenidas urbanizadas e arborizadas (vínculo físico e simbólico entre o campo e a cidade) deixaram de ter o sentido primeiro de conexão (acesso) com a cidade grande.

As infovias substituíram a distância informacional e suprimiram algumas carências participativas. A arte “voltou” então a incorporar os movimentos da rua como referenciais do belo e como material artístico. Não mais as pontes ou a cidade na sua globalidade, mas as unidades do quarteirão, do bairro e da vizinhança passaram a se tornar presentes na dança (Merce Cunningham), no cinema (Jean Luc Godard). Produções como *A vida é bela*, *Acossado*, *Viver a sua vida* reinstalam e dão espessura a essa vivência da rua, da feira, do cotidiano enfim. Godard, no seu filme “*Duas ou três coisas que sei sobre ela*”, por exemplo, demonstra a ambigüidade do enunciado do filme, mediante seu cartaz publicitário: havia uma foto da atriz Marina Vlady, em uma pose insinuante; as duas ou três coisas que ele sabia sobre ela, sugerido pela publicidade, ela, a atriz Marina Vlady, era na verdade ela, a região parisiense que estava em plena reestruturação e em pleno “boom” imobiliário. Portanto, o título como que despista o espectador, deslocando o sentido previsível para margens não localizadas a

princípio, e que só serão constituídas a partir do percurso enunciativo criado pelo filme. A história foi estruturada em torno de pessoas que perderam seus locais de moradia em Paris e que foram deslocadas para a periferia, nomeada a região parisiense; como consequência do aumento dos aluguéis e do custo de vida em geral, esse deslocamento provocou entre outras coisas, o aumento da prostituição como forma de complementar a renda.

De modo semelhante, a partir da década de 60 (BERMAN, 1986, p. 321), houve uma grande afluência de negros e hispânicos em grandes cidades americanas. Esse “inchamento” das grandes cidades por essa massa de desempregados gerou as condições para que a violência, a cólera e o desespero se instalassem. É nesse contexto que o Hip Hop apareceria dez anos depois no Bronx propondo, inconscientemente, o que Robert Smithson chamou de aceitação do “processo de desintegração como um quadro de referência para novas espécies de integração” (citado por Berman, 1986, p. 324).

Assim, os movimentos de destruição e de reconstrução causados pela modernidade encontraram nas artes e na filosofia seu similar sob a forma do niilismo. Lyotard estabelece um paralelo entre a obra de Max Jacob e a de Braque e Picasso, na medida em que ele representaria na sua produção o impacto dessa negatividade ou destrutividade nas letras: “seu ‘estilo’ é o de Braque e Picasso, desdobra o objeto e o corpo em facetas e esboços. Sua ‘situação’ recusa o autor, o motivo, o público e as formas. O absoluto que ele quer é o nada da relação” (1996, p.27), lembrando que o papel da filosofia foi a interrogação constante dos significados de estar-no-mundo e estar-junto. Enquanto o que a cidade realiza, “fazia e desfazia seu plano, ia e vinha entre sua história e seu conceito, retomava o traçado de sua fronteira entre o fora e o dentro, e multiplicava as tentativas de respostas a essas perguntas”, paralelamente o filósofo, por sua vez, “edificava e demolia sistemas, empenhava-se em fundamentos, racionalizava o niilismo endêmico, exibia-o e ocultava-o” (p.28). A cidade, hoje, não tem um exterior e um interior, estando ambos juntos como uma periferia. Assim, se a metafísica “era a urbanização por conceito de um lado de fora do pensamento, parece perder seu motivo quando esse lado de fora, natureza, realidade, deus, homem, dissolve-se sob o efeito da crítica” (p. 29). O movimento de ação na negação e no argumento volta-se para si mesma. O niilismo não pode ser mais um objeto filosófico e torna-se segundo Lyotard um “estilo”.

O niilismo e a “desilusão” gerados pelas consequências do projeto moderno, que trouxeram como uma de suas resultantes o abandono das grandes narrativas



emancipatórias (Lyotard, 1986) – estas entendidas aqui no seu conceito moderno, logo universal –, tiveram em alguns movimentos “marginais”, localizados, setoriais e conjunturais seu “*pendant*” nos punks dos anos 70, nos hippies e especificamente como continuidade e ressonância mundial no movimento Hip Hop. O sentimento de derrelição que habita o filósofo, a cidade e a cultura é incorporado por ele, traduzindo-se em violência tanto física, manifestando-se nos “*gangsta*” nos anos 90 (segundo Geneva Smitherman, 1994, p.119), o termo *gangsta* refere-se a qualquer evento, atividade, comportamento, pessoa ou objeto que represente uma rejeição dos padrões da sociedade estabelecida), quanto simbólica, nas letras dos raps e nos graffitis realizados na superfície das fronteiras e divisões que a cidade abre e oferece como suporte. Esses aspectos serão analisados posteriormente em capítulo específico.

Vale lembrar que esse abandono provocado por uma situação de exclusão leva os excluídos de qualquer participação sociopolítica (moradores das periferias pobres e das favelas) a um movimento de abertura, de passagem, indo da exclusão para a inclusão, o que foi realizado através de atos de violência como forma de participação. Uma vez que os caminhos habituais de integração lhes são fechados, ousaríamos dizer que esta violência se reveste de um caráter de inclusão. Ela é, por assim dizer, uma violência inclusiva.

2.1. Concretismo, Arte pop e Hip Hop

Acreditamos que existe uma proximidade muito grande, no que concerne às relações estabelecidas com a cidade, entre o Hip Hop, a arte concreta e a arte pop. Como onde há proximidade há também distanciamento, poderemos reconhecer algumas singularidades particulares a cada uma dessas manifestações artísticas. Primeiramente, trataremos da relação entre o Hip Hop e o concretismo e, num segundo momento, abordaremos a arte pop já no contexto de uma proximidade com a arte e cultura de rua.

Entendemos que formas poéticas correspondem sempre a momentos historicamente determinados, a validade formal só podendo ser pensada tanto em função do contexto histórico quanto das semioses que lhe são correspondentes. Desse modo, o estudo aqui desenvolvido, construído mais de interrogações que de afirmações categóricas, teve que levar em conta o discurso *da* violência e *sobre* a violência contido



no rap e no grafitti, na medida em que sua presença é, ao mesmo tempo, um material, um tema e uma tessitura poética.

É importante salientar as diferenças entre as formas artísticas em questão, no sentido de um “esclarecimento” para que possamos apreender os movimentos relativos à constituição e elaboração de linguagens próprias. A arte concreta foi um movimento originário da classe média intelectualizada e universitária contendo uma problematização e uma construção teórica, próprias a uma reflexão operada tanto na academia quanto nas esferas políticas preocupadas com questões como arte popular, arte nacional, raízes, etc. Já o Hip Hop nasceu como construção cultural de uma população excluída de qualquer participação na vida sócio-cultural e que, por meio de uma afirmação de valores de classe e de origem étnica, criou uma complexa rede de códigos reafirmando sua condição e conquistando seu direito de expressão na cidade.

É esclarecedor e revelador o fato de que a cidade deixou de ser, para os integrantes desse movimento, o que ela nos oferece como fechado, como privado (galerias, teatros e gravadoras), abrindo espaços poéticos na própria arquitetura da cidade, sendo esta apropriada enquanto estrutura e suporte de criação.

A arte pop e o concretismo vieram cumprir um papel fundamental nas relações estabelecidas com a cidade, papel que abriu caminhos para o surgimento da estética do Hip Hop décadas depois. A arte pop recorreu às imagens produzidas pela cidade por meio de uma técnica de apropriação e reprodução de objetos do cotidiano: latas de conserva, refrigerantes, estrelas de cinema, enfim, toda uma constelação de imagens publicadas em jornais e revistas populares, traduzindo o imaginário do universo da cultura de massa. De certo modo, podemos considerar que o diálogo estabelecido entre a arte pop e os outdoors contribuíram para o surgimento do conceito de suporte na sua relação com a cidade. Os artistas pops, assim como os concretos apesar de recorrerem à imagética do urbano na elaboração de produtos artísticos, se restringiram à reprodução desse imaginário como sugestão do urbano na utilização de determinados meios técnicos utilizados para esse fim. Já o Hip Hop utiliza na sua expressão poética a cidade como suporte e não mais – como já dissemos anteriormente – como material de reflexão. Esse constitui, a nosso ver, o grande salto qualitativo do Hip Hop em relação aos movimentos artísticos mencionados acima.

Para que esse processo se tornasse mais claro, foi necessário evidenciar – ainda que em rápidas pinceladas – as especificidades e as semelhanças desses três movimentos, focadas na cumplicidade criada com a cidade apologética ou criticamente.



Conviria, aqui, evocar as reflexões de Derrida (1971), ao considerar que as formas literárias surgem historicamente nos momentos de ruptura, onde as “brechas” ainda não mapeadas, não normatizadas, permitem o surgimento de novas linguagens. Parece-nos evidente o fato de que a aceitação e incorporação de uma nova linguagem no texto cultural signifique o fim do seu movimento, ou o movimento cristalizado, sedimentado. Porém, *mutatis mutandis*, ocorre também o aparecimento de novas interfaces mais flexíveis, a partir das quais um leque maior de variáveis disruptivas acaba irrompendo.

O break utilizou a rua como palco para a dança. É interessante a relação criada, por meio desse deslocamento, entre cenário urbano e representação artística: a cidade se transforma em cenário e a cena é ela própria (cultura de rua). Assim, a música complementa tal conjunto de manifestações: a partir de uma base criada, os rappers cantam suas histórias nas ruas como arautos de uma voz excluída.

A absorção de produtos do Hip Hop, sobretudo o break e o rap, pela indústria cultural, pode parecer paradoxal, sobretudo conhecendo as implicações críticas que o Hip Hop coloca, até pela denúncia da própria indústria que veicula somente produtos da “alta cultura”. A poética expressa na sua manifestação, que a legitima como poesia nasceu justamente de um movimento de resistência à cultura oficial, como já vimos.

Ressalte-se que o Hip Hop só poderia ter surgido em uma megalópole, em uma sociedade pós-industrial, onde a reestruturação da economia provocou desemprego estrutural, falta de programas sociais – mesmo compensatórios –, desencadeando o processo de exclusão e gerando revoltas e violências.

Com a difusão e banalização da linguagem Hip Hop, os eixos estruturais, centro/periferia e local/regional/internacional deixaram de ser determinações para que o movimento surgisse. Os integrantes do movimento se encontram não só nas particularidades locais, mas sim no conjunto das significações encontradas na linguagem que o Hip Hop criou. Nesse sentido, não vemos hoje a necessidade de ter nascido ou vivido obrigatoriamente, por exemplo, no Vitória Régia, no João Paulo II (bairros de São José do Rio Preto/SP), ou no Bronx (NovaYork) para que o processo identitário ocorra, embora os grupos constituintes desse movimento encontrem-se quase sempre nas periferias do poder.

Este entrelaçamento de influências e confluências informacionais abriu o horizonte e os limites dessa cultura. Nesse sentido, consideramos que o Hip Hop brasileiro surgiu pela combinação dos ecos identitários originários do Bronx (Nova



York), de outras periferias de grandes cidades dos Estados Unidos e de sua reciclagem e assimilação na cultura brasileira dentro de suas especificidades sócio-culturais.

A arte pop surge como reação ou contraponto ao expressionismo abstrato e à “action painting” (gestualismo), cujos princípios sugeriam uma repetição de gestos aleatórios, como vemos no dropping de Pollock – técnica que consistia em pintar com os respingos da tinta colocada excessivamente no pincel. A arte pop se constitui um produto híbrido resultante de duas décadas de abstração (LIPPARD, 1976). De qualquer maneira, a arte pop surge no momento em que o mercado ávido por novidades buscava novas tendências e que, “coincidentemente”, um grupo de artistas da Inglaterra, Estados Unidos e França contrapunha à expressão exacerbada do individualismo, do subjetivo, a imagem do cotidiano, das embalagens de produtos vendidos nos supermercados e veiculados pela mídia: histórias em quadrinhos, revistas, jornais ou cartazes publicitários. O que estava em jogo era, de um lado, revelar o anonimato da cultura da época, da globalização cada vez maior da informação; de outro lado, era a demonstração do fim do gesto criador, único, assinado pelo artista, algo só possível através da expressão individual e unicamente concebida por ela.

Assim, só para citar os americanos mais conhecidos, Jasper Johns, Andy Warhol, James Rosenquist, Wesselman e Roy Lichtenstein mergulharam no universo da banalidade cotidiana, reinventaram marcas, interrogaram, por meio de imagens *ready mades*, a noção de autoria e se insurgiram contra os paradigmas até então respeitados como autoria, individualismo e realizaram uma apologia do banal, do *déjà vu*, da reprodução em massa da mesma imagem. A evidência desse desgaste na obra de Warhol, o qual busca desmistificar o gesto único como marca registrada do artista, está em sintonia com o diagnóstico de Walter Benjamin (1985) sobre o assunto em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. Essa desmistificação expressa na obra de Warhol, ao reproduzir centenas de vezes uma mesma imagem, é muito próxima da problemática colocada por Benjamin, significando na prática a perda da aura que tornava a obra de arte única um produto muito próximo da adoração mística. Com o cinema e os meios de reprodução modernos, a aura, tal qual foi formulada por Benjamin, se perde. Porém, a nosso ver, criou-se uma outra: o cerimonial do vernissage deslocou a aura da obra para o artista e para o espaço de representação da obra e do artista – vale lembrar as performances dos anos sessenta e setenta. Este gesto, particularmente no caso de Warhol, é por nós entendido como um ato de violência artística contra a instituição e os territórios por ela definidos. É o que realiza Duchamp,



em obras famosas como seu vaso sanitário, ou como a roda da bicicleta sobre o banco, igualmente *ready made*. Paradigma da banalização como procedimento artístico, o processo de descontextualização do objeto, ao deslocá-lo semanticamente do seu valor de uso e recontextualizá-lo em uma galeria ou museu não é unicamente uma simples provocação: é uma reflexão profunda sobre (insistimos nesse aspecto) os conceitos de autoria, território, arte e também um certo *savoir faire* artesanal. Doravante o artista, entendido como criador de linguagens, substitui o artesão, concebido como alguém que tecnicamente sabia utilizar os recursos para fazer uma “bela” pintura ou um “belo” produto cultural.

Há, sem dúvida, uma pulverização do gesto individual, uma certa perversidade no gesto desses artistas, mas, historicamente, há uma raiz para essa perversidade contida nas vanguardas do começo do século XX, que também tentaram subverter o sistema através da arte: o dadaísmo e o surrealismo, mais especificamente. Os artistas pops procuraram subverter a linguagem através dos objetos do sistema, ou melhor, do “sistema dos objetos” segundo Baudrillard (1968): garrafas de coca-cola, estrelas de cinema e cartazes publicitários, assim como outros objetos produzidos pelas urbanidades e veiculados pela mídia. É por essa via que a arte pop deixa um legado cultural muito rico aos futuros rappers e grafiteiros.

Já o concretismo (brasileiro), embora se revista de um caráter extremamente urbano, aborda a cidade e a cultura do ponto de vista da intelectualidade universitária da classe média. Vale lembrar, nesse sentido, os poemas móveis e o chamado disco-objeto de Julio Plaza (concebido para a capa do disco Transa (1972), de Caetano Veloso, em formato tridimensional com suas dobraduras para serem montadas), além da utilização de uma certa economia de palavras nos poemas dos poetas concretos como Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari. Cabe ressaltar que o concretismo não se limita à poesia, manifestando-se também nas artes plásticas. No Rio, temos Hélio Oiticica, Ligia Clark, entre outros, liderados por Ferreira Gullar no movimento de cisão nomeado como neo-concreto. É claro que há enormes diferenças no tratamento formal dado por estes artistas a seus objetos artísticos. Oiticica, por exemplo, sempre esteve próximo da população das favelas e havia um sentimento de engajamento político explícito nesse artista. Os seus célebres *parangolés* foram feitos para essa população e só se configuram como objetos de arte quando vestidos, quando o movimento do corpo movimenta o tecido e cria formas na espacialidade do contexto onde foi vestido, impregnando-se dos movimentos de seu portador.



O plano piloto da poesia concreta foi publicado na *Noigrandes* em 1958 pelos irmãos Campos e Décio Pignatari. Ainda que já tenha sido objeto de inúmeros textos acadêmicos, o citaremos como forma de situar os propósitos estéticos do concretismo, especialmente a inovação formal trazida pelo ideograma em oposição ao verso tradicional e posteriormente mostrar algumas diferenças com a poética do Hip Hop.

Poesia concreta: produto de uma evolução crítica de formas, dando por encerrado o ciclo histórico do verso (unidade ritmo-formal), a poesia concreta começa por tomar conhecimento do espaço gráfico como agente estrutural. Espaço qualificado: estrutura espaciotemporal, em vez de desenvolvimento meramente temporístico-linear. Daí a importância da idéia de ideograma, desde o seu sentido geral sintaxe espacial ou visual, até seu sentido específico (Fenollosa, Pound) de método de compor baseado na justaposição direta – analógica, não lógica-discursiva de elementos. (...) o poema concreto, visando o sistema fonético (dígitos) e uma sintaxe analógica, cria uma área lingüística específica – ‘verbicovisual’ – participa das vantagens da comunicação não verbal, sem abdicar da virtualidade das palavras (...). (CAMPOS; PIGNATARI; CAMPOS, 1987, p. 96).

O texto continua citando exemplos dos precursores e dos artistas que se referiram a esta abordagem (no cinema, Eiseinstein com videograma e montagem; Weber, na música “clássica”; Stockhausen, na eletrônica; Joyce, os ideogramas de Mallarmé, e muitos outros). O percurso intelectual dos concretos passa claramente por uma negação de formas poéticas que os precederam historicamente. Dito de outra forma, os poetas concretos afirmam momentos de ruptura com o passado para tempestivamente operar uma mudança radical na abordagem artístico-cultural. Assim, as questões subjetivas tais como as emoções são deixadas de lado para apresentar o “poema concreto (como) um objeto em si e por si mesmo, não um intérprete de objetos exteriores ou sensações mais ou menos subjetivas. Seu material: a palavra (som, forma visual, carga semântica). Seu problema: um problema de funções-relações desse material” (Augusto de Campos, 2002). Gostaríamos de exemplificar esse aspecto com o poema **NÃO**, de Augusto de Campos:

NÃO	augusto de campos n ã o 1990	
meuamordor nãopoesia amerviverm orrrerainde nãopoesia	escreverp oucooumuf tecalerfa larainden sopoesia	humanosu tônticos inceroma saindena oepoesia
transpi ratodoa diamaa indansa opoesia	aliand ehapoe siaein densoa poesia	decaf iamas ainda naoep oesia
rima sein dãna oepo esia	équ ase poe sie sas	ai nd gn ga ep
o e s i a		compostope loautorexa mpleresnum eradosaas inadosaooo nº

Marcos Siscar (2003) no seu artigo “O percurso digital da dissonância concreta” reflete sobre a posição teórica da poética concreta de Augusto de Campos que acredita que o poema não cabe mais na página. No seu artigo, ele se interroga por consequência sobre o lugar da poesia, tanto no seu sentido simbólico, quanto no de seu suporte ou mídia. Ela caberia mais em telas expostas em uma galeria? Em um livro tradicional? Ou animada pelo *software* “Flash”? Já Bosi (1979, p. 534), considera que “a sintaxe espacial e o emprego da palavra ilhada, cuja forma-sentido se quer assim potenciar,

parecem caminhos promissores enquanto rompem as barreiras tradicionais entre as artes sonoras e as artes plásticas, e convergem para uma percepção mais rica do todo espaço-temporal em que está imersa a nossa sensibilidade”. Bosi vê as vanguardas concretistas com um olhar dúplice, de aprovação e reserva, ao considerar que elas acertaram mais enquanto modo de construção do que enquanto negação. Embora valorize o sentido literário proposto por esse tipo de conquista poética – visualidade e espacialidade da linguagem, concretização da própria forma enquanto dinamização do sentido, etc. – acha discutível a abolição radical do ritmo frásico defendida pelos concretistas, já que o crítico não consegue dissociar a fala, mesmo poética do seu intuito comunicativo e de certas propriedades musicais.

Seja como for, o que importa valorizar, a nosso ver, não é o radicalismo da “atitude” rija e “unilateral” (BOSI, 1979, p. 534-535) do concretismo, como assinala Bosi, mas a nova concepção de “fala” poética, que fez explodir a lógica da comunicação, mas não a aboliu, como acredita o crítico. Trata-se, antes, de uma outra forma de criação de relações entre palavra e realidade, som e sentido, em que a expectativa habitual quanto à linearidade e comportamento rítmico da frase é subvertida, quebrando tal previsibilidade.

Enquanto os concretos partem de conceitos originários da história da arte e das discussões acadêmicas, o Hip Hop como movimento local, ao menos inicialmente, procura elementos fora desses circuitos, de onde, aliás, são excluídos, para buscar no grupo e na vivência do bairro e do seu cotidiano o material étnico, poético, sonoro. Por outro lado, busca retratar na automatização dos gestos do break, a robotização da sociedade contemporânea e da globalização crescente.

Estas são, a nosso ver, algumas das particularidades do Hip Hop em relação aos artistas pops e os concretos. O Hip Hop se constitui como movimento completamente à margem das instituições conhecidas e estabelecidas. Entretanto, como já dissemos, existe uma certa similaridade entre o Hip Hop e o que foi considerado como vanguarda nos EUA nos anos 70: na dança, por exemplo, Merce Cunningham busca coreografar os movimentos da rua, incorporando-os aos procedimentos particulares de sua arte.

O projeto moderno citado por Berman (1986) deixou de privilegiar a característica de universal e se voltou para o bairro, para o cotidiano, para o singular e não mais para a cidade tomada na sua globalidade. Acreditamos que esta seja uma das especificidades da pós-modernidade, uma consciência dos limites da Grande História, das metanarrativas e uma volta para os grupos identitários, para as singularidades



objetivadas nas etnias e nas culturas excluídas. Porém, existindo como reação ou como afirmação de valores antes negados, os artistas pops e os concretos focaram o cotidiano, a mídia, as histórias em quadrinhos e tantas outras referências da cultura de massa e estas passaram a ser incorporadas no imaginário de suas construções artísticas. Foi um movimento, por assim dizer, de questionamento da arte erudita em contraposição à arte popular, fenômeno muito mais presente na arte pop que nos concretos.

O concretismo se relaciona com a cidade no que ela tem de racional, de construído e de organizado na sua produção. Seus produtos culturais foram realizados pela incorporação, nas novas tecnologias, dos novos signos por ela criados. Durante um certo período, a poesia concreta deixou de ser uma expressão “maior” na cultura brasileira, em termos midiáticos, pois houve um desgaste das “inovações” formais, embora os artistas concretos continuassem sua produção e publicações. Porém, com a banalização dos PCs (computadores individuais) foram abertos espaços enormes para a criação artística em geral, abertura que acabou propiciando a revitalização da poesia concreta: videopoemas, hologramas, animações com o *software* “Flash” e outras formas de incorporação das inovações técnicas se multiplicaram.

Contrapondo-se a essa multiplicação e desenvolvimento da tecnologia digital, o Hip Hop recorre a referenciais considerados anacrônicos pela nova mídia: discos de vinil, toca discos, gravadores cassetes, spray, entre outros. Os DJs recorrem ao produto final (o disco em vinil) como instrumento de recriação de novas linguagens. De outro lado, vale ressaltar que foi da mistura da música eletrônica e das referências musicais já existentes que o Hip Hop criou seu espaço enquanto linguagem – esse tipo de passagem do “velho” para o “novo” é uma característica bastante acentuada da pós-modernidade, do modo como a concebemos ao longo deste trabalho. A relação do Hip Hop pressupõe um novo interesse pela cidade, sua utilização como mídia e como tela. Todas as texturas, todas as dobraduras que a ela oferece, os ângulos concretos e as sonoridades geradas por ela, foram “sampleadas” e citadas pelos DJs, ganhando dimensão estética na produção dos rappers e dos graffiteiros.

CAPÍTULO III

A cidade e o projeto moderno



3.1. Cidade, centro e periferia

Os vossos filósofos, que se lamentam de que todas as coisas foram escritas pelos antigos, que nada de novo lhes foi deixado para inventar, estão em erro muito evidente. O que vos aparece do céu, e chamais Fenômenos, o que a terra vos exhibe, o que o mar e outros rios contêm, nada é comparável ao que está oculto na terra

Ide, amigos, em proteção dessa esfera intelectual cujo centro está em todos os lugares e a circunferência em nenhum, e que nós chamamos Deus: e chegados ao vosso mundo, dareis testemunho de que sob a terra estão os grandes tesouros e coisas admiráveis.

Rabelais (*Gargântua*).

Para refletirmos sobre o Hip Hop na sua relação com a cidade, é necessário recorrer a um pequeno histórico do sentido que a cidade incorpora no século XX. É preciso lembrar que o discurso *da* e *sobre a* cidade ganha novas significações, adquirindo dimensão reflexiva na obra de Walter Benjamin no seu trabalho sobre Baudelaire *A modernidade e os modernos* (1975). A consideração da dimensão estética, adquirida na poesia de Baudelaire, eleva a cidade como ponto, local e centro de manifestações em oposição às periferias, tanto no seu sentido geográfico, quanto no de centro produtor de cultura.

Assim, nosso estudo busca refletir sobre a passagem e a implantação do projeto moderno na cidade no século XX, sua relação com as artes e a literatura e conceber este processo de passagem como uma preparação levada ao longo do século para o surgimento, *a posteriori*, de expressões culturais no interior do contexto que nomearemos como pós-modernidade.

Deve-se entrar na cidade pelos subúrbios. A frase dos subúrbios é a queixa: não moramos em parte alguma, nem fora, nem dentro (LYOTARD, 1996, p. 23).

É curioso notar, no estudo de Lyotard (1996), que a cidade é considerada o lugar onde “Mau menino, moça perdida, as crianças da periferia vêm ao centro cantar seus estribilhos sem pé nem cabeça” (p.23). À semelhança desses “maus meninos” (Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, etc.) do século XIX e início do século XX, os filhos



dos movimentos que estamos abordando em nosso trabalho escolheram a cidade como local de manifestação, fonte de inspiração e como material construtivo.

A cidade é, simbolicamente, a construção física de um pensamento filosófico sempre à deriva da inteligibilidade, o próprio pensamento errático que busca se reorganizar na simulação da reorganização da estrutura da cidade, um pensamento não ancorado. A cidade traduz uma ordem sócio-política, ela é a construção física de uma compreensão arquitetônica, em que formas de pensamento buscam reorganizar-se. Assim, a cada vez que mecanismos de controle são exercidos pelo poder, existirá uma correspondência arquitetônica: supõe-se que Haussmann tenha criado os grandes bulevares em Paris para atender, de um lado, os problemas de fluxo de trânsito, e de outro, para controlar o fluxo humano nas manifestações populares: a estrutura da arquitetura medieval de Paris impossibilitava qualquer tipo de controle.

Assim, essa reconstrução, sempre reiniciada, esse processo de re-significação dos objetos e traçados urbanos é reapropriado pela poesia concreta, pela produção da arte pop e pelo movimento Hip Hop, agregando novos valores culturais ao que era considerado apenas subproduto industrial, tornando-se objeto de culto. O trabalho de Warhol, particularmente as Cocas-colas, as Marylins, a sopa Campbell, assim como o de Lichtenstein e sua produção pictórica, formatada e referenciada pela estrutura das histórias em quadrinhos, ilustram o que Barthes comenta sobre o carro da Citroën: “Creio que o automóvel é, nos nossos dias, o equivalente bastante exato das catedrais góticas: quero dizer, uma grande criação de época, concebida, apaixonadamente, por artistas desconhecidos, consumida em sua imagem, independente do seu uso, por um povo inteiro que se apropria, por meio dela, de um objeto mágico” (BARTHES, 1970, p.150).

A comparação de carros com catedrais góticas revela um movimento de valorização e de apologia em relação aos objetos do cotidiano, estes fazendo parte integrante do nosso entorno cultural. O que essa re-significação traz nos questionamentos dos limites herdados, na nova semântica pós-industrial? Essas fronteiras instáveis e de significações contemporâneas mudam radicalmente nossa análise do significado de cultura num momento em que a sociedade do espetáculo concentra-se nas metrópoles, mesmo porque a noção de megalópole estende-se virtualmente de São Paulo a Los Angeles, passando por Paris: a distância física não determina mais a densidade comunicacional. Todos fazemos parte de um hipertexto construído dia após dia, byte após byte (LEVY, 1993. p. 28-76).

O Hip Hop é uma forma de resistência à massificação e alienação do modo de vida urbano que aprisiona, hoje, o cotidiano dos adolescentes, contendo, paradoxalmente, uma força criativa e unificadora que, a partir da condição limitante desse espaço, sugere e apresenta soluções comunicativas, portanto, relacionais, que permitem aos grupos envolvidos a experiência de pertença e uma revisão dos paradigmas clássicos, como centro/periferia, classe, lazer, raça, idade, tempo e espaço.

O conceito de fronteira permite delimitar um território teórico para este estudo no qual se privilegiam as relações entre arte e não arte, centro e margem, assim como aquelas estabelecidas pelos agrupamentos sociais como reivindicações territoriais. Aqui, a necessidade de exclusão como forma de autopreservação manifestada pela linguagem sugere uma dinâmica dialógica de inclusão. A própria forma codificada dos graffiti e a poética igualmente codificada do rap tendem a fechar a comunicação aos de “fora” e, nesse sentido, o confinamento implicaria escolha de territórios, fechamento e entrincheiramento em espaços reservados unicamente aos membros dos grupos do Hip Hop.

Esses paradigmas que operam nas representações culturais determinam ou indicam caminhos e métodos. Enquanto a estrutura cultural dessa manifestação é aceita pelos veículos de comunicação de massa, sua forma poética continua a ser relegada, unicamente, ao plano da verbalização de uma denúncia social. A imagem do excluído historicamente construída é uma imagem pejorativa, uma imagem de assistido, dependente, etc. A sistematização do excluído em categorias, tais como ex-favelados, deficientes físicos, negros, homossexuais, etc, tende a mascarar uma profunda rejeição social da aceitação do outro como entidade única, subjetivada historicamente na sua individualidade e na sua diferença. A violência exercida pelo opressor, e que permeia essas relações, resultaria na elaboração de uma estrutura de códigos herméticos, excluindo, como negação, a participação do outro. Encontrar-nos-íamos, então, em um terreno de códigos conhecidos, onde o idêntico, ou o identificar-se na sua totalidade conceitual, significaria anular a singularidade, a diferença.

O que cumpre realizar, portanto, é uma desconstrução crítica desse corpo de pensamento, o que nos ajudaria na compreensão do controle exercido dentro do discurso, de dentro para fora, estabelecendo formas funcionais de manutenção da estaticidade artística. Acreditamos que a questão sócio-cultural pode ser uma das forças canalizadoras dessa “unidade” social desejada, mas o que parece ocorrer é que a

linguagem, estruturada em poética escrita, cantada ou desenhada, é a criadora das interfaces responsáveis pela afirmação da identidade.

No caso do grafitti, ao invés de colocar a escrita no centro de uma página ou em uma tela, ela é disposta aproveitando-se as formas geométricas traçadas pela arquitetura da cidade, suas frisas contemporâneas. Trata-se de um trabalho voltado para a linha divisória da geometria arquitetural e a inserção imagética e escrita.

A inteligibilidade dessa forma de arte contemporânea está estruturada nesse questionamento espacial. Esta pesquisa de espacialização do graffiti na tessitura da cidade requer uma reflexão que o público acadêmico desconhece. Isso acarreta uma falta de referências para a compreensão da construção do graffiti enquanto agente estético.

3.2. Identidade e suporte: Graffiti

Se o rap incorpora particularidades locais e regionais na sua poética, o graffiti por sua vez, recorrerá a uma particularização da escritura nos seus anseios e expressões locais. O próprio suporte instaura um diálogo singularizado no contexto referencial no qual ele é realizado: uma cidade determinada, um ângulo escolhido de um edifício público, um bairro específico, entre inúmeras alternativas que a cidade pode oferecer. Aliado a essa ressignificação introduzir-se-ia, como proposta do graffiti, uma outra leitura que estaria condicionada a aspectos urbanos derivados e próprios desse suporte. O graffiti, pela própria natureza e particularidade de sua prática pictórica, pela sua busca de suporte na extensão da cidade e por sua proposta de ocupação no território urbano de forma descentrada, exigiria, ou demandaria – para que sua leitura seja possível – um deslocamento pelas ruas, avenidas, fábricas desativadas, etc. Assim, poderíamos dizer que é próprio do fazer emissivo do graffiti um fazer receptivo, implicando movimento, trânsito e deslocamento. Cria-se, com isso, a possibilidade de uma mudança comportamental em termos de relação arte-receptor. Este não é um mero observador, mas participa desse espaço artístico indo a seu encontro, ao invés de recebê-lo diante de si passivamente.

Não seria demasiado insistir que o suporte utilizado por ele condiciona novas abordagens e que o olhar pousado no graffiti urbano (externo) solicita movimentos corporais diferentes daqueles que utilizamos geralmente para a observação de produtos



culturais em galerias ou museus. Essa exigência de novos movimentos corporais é imposta pela própria corporeidade pictórica do graffiti que demanda, conseqüentemente, uma postura diferente daquela que as perspectivas tradicionais propõem. O corpo, assim como o olhar, teria que se adaptar aos grafítis dispostos em locais geralmente fora do alcance das posturas mais conhecidas, como por exemplo, os grafítis nos trens, nos altos dos edifícios ou em terrenos abandonados. Ele pede, sugere, quase que solicita uma viagem pela construção da cidade, um passeio, nos propondo o papel de *flâneur*. Esta solicitação de aproximação com a concretude do graffiti é tamanha que quando lemos algum artigo ou reportagem televisiva onde o assunto é o graffiti, temos que, necessariamente, proceder a um deslocamento físico para apreendermos a dimensão da obra, assim como seu diálogo com o suporte. A variação dos ângulos de observação é enorme e a própria dinâmica da cidade no seu cotidiano, como a circulação de carros e habitantes ou até mesmo o clima mudariam inevitavelmente em nossa leitura, incidindo na percepção do graffiti.

O graffiti como expressão da arte contemporânea, para citar Ana Claudia Oliveira, utiliza um suporte já construído, presentificado e direcionado para usos específicos: moradias, separações de propriedades, meios de transportes, entre outros, para proceder a uma desconstrução, a uma interrogação sobre o papel e a função desses objetos arquitetônicos que constroem a cidade e a textualizam:

É como se toda essa produção (da arte contemporânea) não quisesse ser tomada por mais uma outra construção textual. Mais ainda, por esse não querer é que ela, estrategicamente, apropria-se do já construído para que esse seja desconstruído, efetivando assim seu projeto manipulatório de fazer fazer a desmontagem da obra do mundo para poder, uma outra vez, ver nela sentidos (OLIVEIRA, 2002, p.54).

É intervindo no interior da estrutura desses discursos que o grafiteiro atua: ressemantizando a cidade, deslocando os sentidos que precederam a realização dos grafítis. E é nessa desconstrução dos sentidos produzidos pela cidade que o graffiti se afirma como elemento transgressor, questionador e, conseqüentemente, como sujeito estético. O grafiteiro expõe como aparente paradoxo a seguinte equação: de um lado, sua linguagem é semelhante (reconhecível) a de outros espalhados pelo mundo; de outro lado, ele reivindica a sua subjetivação, sua individuação mediante a expressão de seu próprio graffiti. O que está em jogo é um desdobramento identitário – o seu próprio – pela recorrência à assinatura, e a do movimento Hip Hop, que instaura algumas regras,

inclusive a dos “estilos”: 3 D (graffiti que busca através de uma técnica particular representar palavras em três dimensões), *wildstyle* (graffiti extremamente complexo, com linhas e letras entrelaçadas, realizado, com o intuito de dificultar sua leitura para as pessoas de fora do movimento Hip Hop), etc. A nosso ver, a resultante dessas tensões, desses jogos de linguagem, só poderá se objetivar quando as relações estabelecidas com a cidade, com as expressões do Hip Hop local, se fixarem na sua assinatura, na sua “marca” enunciativa.

O graffiti, assim como o rap, vem se afirmar com sua presença na cidade por meio de interações com recortes da sua estrutura sócio-arquitetônica, logo discursiva. Os corredores urbanos, as ruas, as avenidas e praças se tornam locais de observação de “fora” para se realizarem no “dentro” do processo de produção cultural. O rap cantado na praça e o graffiti dos muros sugerem uma apropriação da cidade pelos seus moradores mediante a ocupação dos espaços estruturados em torno do seu sentido físico e simbólico: muros protegendo propriedades ou paredes territorializando moradias. Esse movimento de apropriação nos parece revelador das fronteiras estabelecidas e nos impõe algumas interrogações: qual o espaço físico da separação entre o público e o privado que o graffiti sugere como reflexão? A parede, ou a superfície micrométrica que o spray ocupa nos seus movimentos e nas representações dos grafiteiros? Ou ainda, esse gesto não estaria revestido de uma abertura para o outro social colocando uma interrogação sobre a natureza desse espaço simbólico do texto urbano? Tais questões serão exploradas e problematizadas quando da análise de obras específicas, na sequência do trabalho.

3.3. A passagem do “modus logicus” para o “modus aestheticus”

A razão moderna poderia ser definida como um procedimento de sistematização, de organização e de instrumentalização de qualquer fato ou fenômeno que ocorre no nosso cotidiano. As formas construtivas e organizacionais da razão parecem hoje se multiplicar em várias frentes: uma duplicação que, em si, revela a capacidade de organizar-se e auto-organizar-se, uma espécie de autofagia que regula as próprias críticas que a constroem.



Do ponto de vista das contingências, da aparição de elementos que provocariam instabilidade, a razão funcionaria como um mecanismo regulador, conseqüentemente violento ou traduzindo-se em atos de violência. Nesse sentido, e como recurso estratégico ou recorte situado entre dois momentos, recorreríamos ao estabelecimento, à semelhança de Lyotard (1996), entre dois conceitos ou momentos – estético e cultural – para situar o gesto artístico em relação à sua sistematização, considerando essa sistematização como um momento de passagem entre o estético e sua ordenação em discurso. À incapacidade da razão de exercer um controle absoluto que operaria nos momentos estéticos, ela contrapõe um procedimento de instrumentalização da estética realizado sob a forma da cultura. Esta se mostraria eficaz – como nos revela a análise de Lyotard da Alemanha nos anos vinte – como resposta e como estratégia organizacional agindo em nível de uma massa localizada nos subúrbios e em princípio receptiva a essas estratégias discursivas.

A nova configuração da cidade no final do século XX coloca-nos diante de um processo ou momento de estetização globalizada. Lyotard (1996) estima que a introdução da estética na filosofia há dois séculos foi o início do declínio do império argumentativo: trata-se do Urbs e do Orbs do discurso, o que fez com que o pensamento filosófico, à semelhança da transformação da existência do homem na megalópole, passasse também por um processo de estetização generalizada, provocando um sentimento de derrelição que atingiu a filosofia. Em primeiro lugar, é necessário operar uma divisão na “estética em cultural e artística” (p. 30).

A cultura torna-se, então, “um meio em uma estratégia” para combater inicialmente os déspotas e sacerdotes e posteriormente o inimigo de classe. Foi através da cultura que a consciência do oprimido foi seduzida pelos valores do inimigo.

Seria interessante refletir, segundo a divisão da estética em cultural e artística sugerida por Lyotard, sobre o momento em que o fenômeno artístico deixa de sê-lo para transformar-se em estratégia discursiva da cultura, significando uma re-produção de valores passíveis de seduzir os oprimidos. O subúrbio se revela então como um local estratégico e privilegiado para a implantação de políticas culturais. A política cultural da social democracia alemã na virada do século XX, por exemplo, constituiu-se na instituição nos subúrbios de “comunidades de cidadãos esclarecidos e trabalhadores conscientes” (1996, p.30). Entretanto, o contexto europeu, a Grande Guerra e o nazismo invalidaram esta estratégia e contrapuseram à imagem cultural projetada, uma outra

construção de cultura. Aproveitando Lyotard: “quando o niilismo desencadeia sua violência, as massas perdem o espírito, o espírito perdido chama-se inconsciente” (1996, p.30). O local onde a cultura se manifesta, considerado no seu sentido artístico, situar-se-ia nos locais de passagem, de trânsito. Assim, o local da cultura – no sentido acima citado – seria fronteiro, um local onde o acontecimento possível é o de um não-lugar indefinidamente remetido ao acontecimento deslocado.

“A arte política é ‘a cultura’, e ‘a cultura’ é arte de guiar a transferência” (LYOTARD, 1996, p.31). A estratégia perversa que a cultura utilizara até então tinha como direção, alvo ou foco, as massas, e, mesmo após a derrota do nazismo, essa perversão não desapareceu. Porém, as figuras encarregadas de manipular o inconsciente foram deslocadas, após a 2ª Guerra Mundial, para o indivíduo, para o habitante da megalópole – não mais para o cidadão – e as mídias contribuíram enormemente para esse processo de estetização (p.31) na medida em que ofereciam à política cultural, múltiplas possibilidades de estetização. Deve-se ressaltar que, para Lyotard, essa multiplicidade possibilita uma concorrência das figuras que são propostas pela instituição cultural da megalópole. Essas figuras garantem, por sua mobilidade e multiplicidade, a atribuição à crítica de um procedimento de comparação entre “bons objetos” e objetos ruins, procedimento estratégico pelo qual o liberalismo capitalista transformou nossa cultura num museu. Porém, a relação estabelecida com os objetos passou a ter um caráter de achatamento, pois seu questionamento não seria mais a qualidade ou valor do objeto, mas estaria focada no seu aspecto “interessante” e é essa indiferença que nortearia o julgamento. “Quando o objeto perde seu valor de objeto, o que conserva valor é a ‘maneira’ como se apresenta. O ‘estilo’ torna-se valor. A estética é a resposta que a megalópole dá à angustia nascida da carência do objeto” (p. 31).

O processo de estetização no movimento Hip Hop seria concretizado mediante uma operação que se daria em dois momentos. O primeiro foi quando a mídia começou a divulgar raps e clipes deste movimento, quando houve a absorção pela mídia do potencial econômico do Hip Hop e a conseqüente formatação de seus objetos de consumo (CDs, Clipes, vestuários, etc), por exemplo. A extensão de um rap para ser gravado tem que obedecer a um padrão temporal de alguns minutos, de três até cinco, no máximo, que corresponderia ao tempo de audição no rádio; ou três minutos para um clipe nos programas de música na televisão (a MTV, por exemplo). O segundo momento, que já não é muito fácil de localizar, é quando o incômodo gerado por situações culturais ainda não domesticadas sugere uma intervenção visando à

organização desses grupos. Isso acontece também no caso da criação de espaços públicos para manifestações como, por exemplo, muros de escolas para a grafiteagem, praças para apresentações de rappers. É claro que esses dois momentos não acontecem separadamente e de uma maneira intencional por parte de uma razão abstrata onipotente e onipresente; eles ocorrem sempre que o *acontecimento* deve ser organizado, sempre que a estrutura se fende e se duplica.

É nesse local – acontecimento ainda não organizado – que se instaura o movimento Hip Hop, o qual se insurge contra uma estratégia, contra uma situação de exclusão e, sobretudo, invalida, inicialmente, e ainda hoje, mesmo que em bolsões de resistência, a assimilação desse movimento como parte integrante dos bens simbólicos da indústria cultural. Há outro aspecto que deve ser ressaltado: as formas de produção culturais desse movimento não correspondem aos valores da “alta cultura”. No papel de representante da “baixa cultura” (BAKHTIN, 1999) e, conseqüentemente, transmitindo valores que a bem pensante cultura ocidental não permite (como, por exemplo, a da misoginia nas letras de rap e a prática de violência física dos *gangsta*), o Hip Hop nas suas expressões mais radicais se tornaria indigesto para o mercado cultural assim como (simbolicamente) para a estabilidade social.

Nesse sentido, na relação que o Hip Hop estabelece com a cidade, ele constrói uma forma de atuação que se caracterizaria por estratégias baseadas em escaramuças culturais, uma guerrilha que se desloca continuamente das formas arquitetônicas urbanas e que age de uma forma visceral no tecido sociocultural. O artístico do Hip Hop existe na não aceitação dos limites impostos pela cidade, aliás, ele a torna suporte e cúmplice. Ele se contrapõe, desse modo, ao sublime como categoria estética e opta claramente pelo *baixo* bakhtiano: o popular, o inferno que se esconde sob a terra e onde as riquezas são escondidas. De qualquer maneira, quando o sublime é incorporado pelo comércio, transforma-o em ridículo. “E já não existe estética do sublime, pois o sublime é um sentimento que extrai seu prazer amargo da nulidade da *aisthesis*” (LYOTARD, 1996, p.33).

A própria estabilidade da estrutura e de suas formas residuais e artísticas ganham sentido na sua revelação como desejo, lembrando que para Lyotard o próprio do artístico é o tom e o timbre, que transcendem as formas e as habitam. Este desejo nunca alcançado confere significação ao Hip Hop sob a forma de uma ação de transformação e de re-significação urbanística e literária operada em uma estreita relação com a cidade.



CAPÍTULO IV

Um olhar sobre o graffiti e o rap

4.1. Graffiti: Temporalidade e afirmação do sujeito estético.

Os instrumentos utilizados pelos grafiteiros são escolhidos em função de sua mobilidade: o spray cabe em uma mochila e, uma vez terminado o graffiti, é só colocar de volta e partir; no caso de repressão, quando houver intervenção policial, o spray facilita a fuga pela leveza e pelo pouco espaço que ele ocupa.

Não é demais insistir sobre o fato de que a população do Hip Hop é totalmente excluída das formas tradicionais de manifestações artísticas; no início do movimento, o único espaço que lhe restava era a cidade com suas possibilidades infinitas de suportes: muros, prédios, pontes, etc. A interdição da utilização dos espaços públicos pelo privado, como vemos habitualmente nas nossas praças, por exemplo, induziu a uma procura de espaços – tanto culturais como físicos – como condição da própria existência de expressão cultural do Hip Hop. Nesse sentido, a questão da arquitetura da cidade, suas relações com o poder, ela mesma como reflexo e representante desse poder, torna-se imprescindível para entender a enunciação contextualizada pelo universo urbano. Tais signos (arquitetura, graffiti, etc.) conforme temos colocado, são resultantes de processos construtivos e elaborados por grupos considerados como unidade social (BAKHTIN, 2002).

Talvez seja pertinente estabelecer uma analogia entre a forma de suporte utilizada pelos grafiteiros, seus instrumentos (técnicas) com as formas representadas nas cavernas pré-históricas. Afinal, como nos lembra Almeida (2000, p.2) “o graffiti tem servido a vários movimentos em nosso tempo, do punk ao Hip Hop, do homem das cavernas pré-históricas ao homem urbano das cidades mais modernas”. O arcabouço arquitetônico que acolhe as pinturas na pré-história é similar ao contemporâneo no sentido de uma apropriação ocorrendo no entorno desses grupos sociais. O habitat dos grafiteiros é constituído por muros abandonados, por prédios semidestruídos, pelo desejo de deixar marcas, de estabelecer territórios e, igualmente, pelo desejo de exercer uma prática artística como forma de existência social na estrutura física do local onde eles vivem.

No graffiti, o tempo do enunciado pode inscrever-se na enunciação, quer dizer, no tempo utilizado para a realização da obra, mas a escolha do suporte nos leva a pensar na temporalidade arquitetônica. Por exemplo, um graffiti em um prédio oficial ou em um prédio abandonado traz em si, simbolicamente, significados diferentes, porque a própria

questão da temporalidade enunciada e de suas significações são redimensionadas em função do espaço físico.

A materialidade da imagem constitui-se, assim, em uma estrutura composta de signos, abrindo-se para novas interpretações e mediada pelas particularidades das nuances temporais. Desse modo, o tempo seria vivido pelo observador em vários níveis de duração. Mais do que em quaisquer outras produções artísticas, a relação com o tempo para “construir” sua leitura é fundamental.

Para introduzir alguns elementos de significação temporal é necessário recorrer a uma pequena digressão abordando o caráter da temporalidade: os signos temporais e históricos observáveis em uma tela – por exemplo, a crucificação de Cristo de Portinari, ou de um outro artista enunciator – são indicadores de temporalidade. Esse tempo histórico desdobra-se e redobra-se na sua manifestação visível. A dimensão de tempo não é mais pontuada na sua duração imediata (horas, dias, segundos, etc.), mas sim pela densidade temporal dos signos, que remeteria à idéia de historicidade, o que difere dos exemplos onde o tempo da sintaxe corresponde ao tempo semântico, como na música (ECO, 1984).

A perspectiva frontal ou as perspectivas que precederam o Renascimento sugerem um desenrolar – da diegese – apontando para o futuro ou para o passado. Nesse sentido, a memória individuada ou histórica (cultural) avançará como enunciado, ou marca indicadora, conceito de tempo ou noção de tempo, fragmento de ação, indicador e marca de temporalidade, correspondente ao que Eco nomeia como a expressão no tempo: “fluxo sintagmático” (ECO, 1984, p.112).

Notamos que a temporalidade de uma pintura não está ligada unicamente ao tempo da ação representada, mas, enquanto observadores (leitores), estabelecemos analogicamente uma duração diegética – que corresponderia ao tempo cultural. Para que, por exemplo, a crucificação de Cristo acontecesse, imaginamos ou pensamos obrigatoriamente na história que nos foi contada, ou lida, enfim, herdada historicamente. A problematização do nível representativo imbricado no conceito de tempo é diferente, mas não excludente, daquele que apreendemos na duração mais imediata: conseguimos apreender a idéia de horas, conseguimos situá-la no cotidiano, mas não naquele de uma ação que aconteceu há um século, por exemplo, (a não ser por meio da história e sua memória). Na verdade, (o próprio Bergson) considera que “a ciência da matéria distingue um número tão grande quanto nós gostaríamos de momentos no intervalo de tempos que ela considera. Por pequenos que sejam os



intervalos aos quais ela conteve, (ela) nos autoriza a os dividir ainda mais se por acaso tivéssemos necessidade” (1965, p. 107-112). Mas, a ciência natural considera sempre o tempo virtual, o tempo parado e nunca o tempo real, quer dizer, o tempo distinguido (*envisagé*) ou como fluxo, significando que a verdadeira dimensão do tempo se perde nos meandros do conhecimento científico (BERGSON, 1965, p.109). Em relação a uma obra como o graffiti, o impacto provocado pela ostensividade da imagem desacomoda ou desarma nossa percepção linear e sua lógica temporal previsível.

Dentro do conjunto de dados que nos propomos a analisar, uma questão a ser introduzida é a do tempo da recomposição. No exemplo citado por Eco (1984, p. 114), do quebra cabeças, é necessário um tempo de recomposição das peças para reintegrar o objeto inicialmente proposto. Esse imperativo, o operativo manual, é um dos aspectos da obra de Oiticica, particularmente nos *parangolés* em que o vestir é condição de existência da obra. Comparativamente aos *parangolés* de Oiticica, o graffiti demandaria uma atenção analítica maior, de um lado, à decodificação da escritura entrelaçada e, de outro, à assinatura particular objetivada pelo gesto do grafiteiro. A poética do gesto, do seu percurso na superfície da tela – para citar o *action-painting* – e na poética do gestual em que a noção de temporalidade está vinculada ao movimento do portador da obra (*parangolés* de Oiticica) –, deve ser pensada em relação ao seu percurso: “o que o espectador deveria descobrir e apreciar é o percurso temporal do gesto produtivo” (ECO, 1984, p. 114).

O quadro, na *action-painting*, é o registro imóvel do gestual cuja mobilidade cabe ao observador recuperar; nos *parangolés*, o movimento dos tecidos é o registro do gestual em movimento; no graffiti, o percurso temporal do gesto produtor teria a duração e as marcas enunciadas pela transgressão, na sua recomposição e decodificação.

O graffiti realizado em um trem indicaria um significado que existiria em estreita ligação com as conotações que a materialidade do suporte, as marcas de sua enunciação, sugerem. Nesse caso particular, elas estão vinculadas ao trem e à idéia de tempo, sempre presente, remetendo-as ao conceito de viagem. O mesmo ocorre com a arte viajando (ou “Art in transit”, como a denominava Keith Hering), ou ainda com as antecâmaras de viagens: estações de trem, saguões, etc. É como se o tempo se acelerasse enquanto se pratica a experiência de leitura das imagens. Assim, as instâncias físicas determinantes que revelam a temporalidade estão diretamente relacionadas com o suporte: podemos considerar que há uma relação contraposta àquela colocada pelo suporte pictórico tradicional cujos limites determinam o espaço do enunciado.



Acreditamos que um estudo semiótico sobre o graffiti não poderá, do nosso ponto de vista, circunscrever o enunciado unicamente no espaço que foi utilizado pela enunciação, traduzindo-se em um território delimitado. O enunciado, além de significar diferentemente, dependendo do suporte, pretende ser estendido para o universo urbano, para a Urbe. E o graffiti constitui um fragmento dessa enunciação que reivindica os espaços intermediários entre o público e o privado para enunciar seu *dar a ver* no contexto da cidade. É como se os grafiteiros dissessem: a cidade é nossa. A superfície física que separa o dentro e o fora é utilizada como suporte dos grafiteiros. É claro que não se trata aqui, unicamente, do espaço que separa as propriedades, muros, paredes, exteriores de trens, etc, mas a própria concepção social do dentro e do fora, interior/exterior, público e privado, é questionada na enunciação, englobando o espaço do permitido e do interditado.

O redimensionamento da reflexão pictórica que o graffiti coloca no espaço público tende a criar uma dinâmica muito maior do que aquela que ocorreria se ele fosse mostrado em lugares tradicionais, como galerias, museus ou centros culturais. Para Vera Pallamin (2000, p.24) “o relevo dos significados das obras de arte urbanas e sua conscientização no domínio público dão-se em meio a espaços permeados de interdições, contradições e conflitos”. A relação colocada e evidenciada pelo graffiti e que ele estabelece com a cidade é uma relação que ocorre nas zonas fronteiriças permeada por essas proibições sociais: “potencialmente (sobretudo quanto às obras de caráter temporário) pode configurar-se num terreno privilegiado para efeitos de choque de sentidos (negação, subversão ou questionamento de valores)” (PALLAMIN, 2000, p. 24). É interessante lembrar que no caso das estações de trem, a questão da espera sugere uma outra: o preenchimento desse espaço de tempo em que a espera do metrô leva ao término de um tempo (o tempo da espera) pressupondo um outro, o da chegada, e que seria preenchido pelo tempo de observação dos graffitiis. Cabe ressaltar a importância da horizontalidade do suporte utilizado, tanto nos trens como nos muros ou paredes onde os graffitiis são produzidos. A horizontalidade do suporte reproduz imagens sequenciais lembrando fragmentos filmicos, o que mudaria e interferiria igualmente na noção de temporalidade.

Dentro desse fio condutor, podemos considerar que os espaços públicos têm uma conotação de social, de trânsito, de anonimato e de provisório e que praças ou estações de trem, sendo espaços públicos são conseqüentemente sociais. Ou seja, existem em relação de propriedade ambígua: por um lado, o público e social

(pertencente ao povo) e, por outro, é um “público” privado (propriedade do Estado). Assim, a idéia de espaço público socializado não é totalmente verdadeira, porque existem leis reguladoras que impedem o privado de manifestar-se, a não ser orientado, vigiado e dirigido pelas normas reguladoras da instituição pública: as “transgressões” são reguladas e normatizadas. Podemos citar como exemplo algumas propostas na Polônia e na França, em que o Estado ou a instituição sugerem formas reguladoras da existência do graffiti, uma delas consistindo numa delimitação de espaços que existiriam com a finalidade de acolher os graffiti, à semelhança dos outdoors publicitários. Desse ponto de vista, o enunciador deixaria de ser o grafiteiro na sua individualidade e passaria a ser uma mistura do institucional, aquele que permite, e do grafiteiro, aquele que se submete, ou seja, haveria uma domesticação do graffiti. Seu espaço de representação é, nesse sentido, fundamental para que seu significado tenha uma função na proposta do movimento Hip Hop, pois existe em uma forma dupla: o grafiteiro como entidade subjetiva (criador) e coletiva, assim como o próprio movimento Hip Hop existindo no espaço da cidade.

4.2. Arte em Trânsito

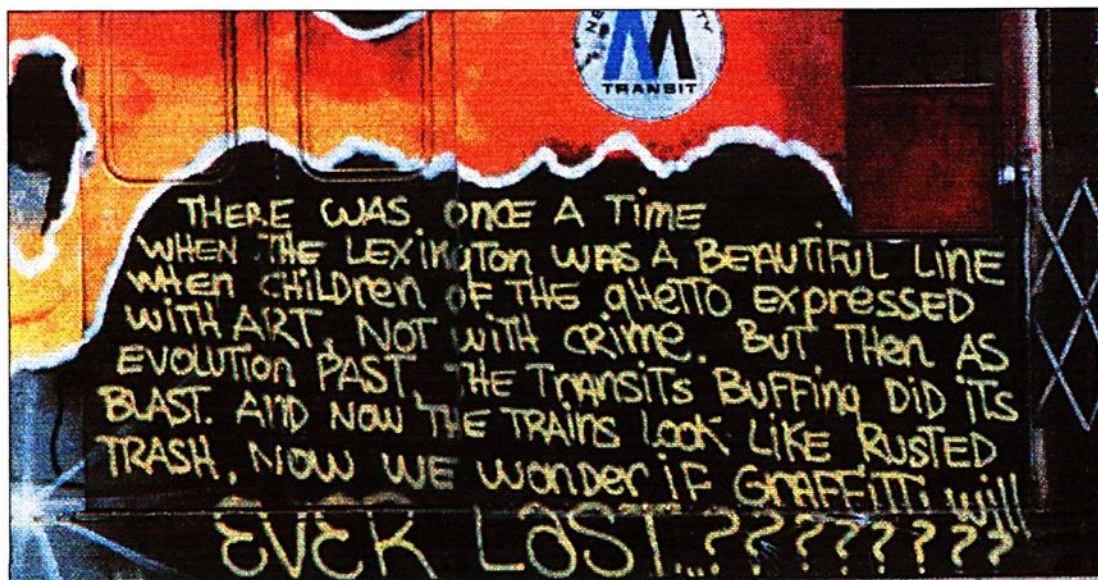


Figura 1

There was once a time/

When the Lexington was a beautiful line /

When children of the ghetto expressed with art, not with crime/

But then as evolution past, the transits buffing did its blast/

And now the trains look like rusted trash, now we wonder if Graffiti will

Ever last...

Era uma vez /

Quando o Lexington era uma linha bonita /

Quando as crianças do gueto expressavam-se com arte, não com crime /

Entretanto as coisas mudaram, os transitos polindo fizeram sua explosão (aparição)/

E agora os trens se parecem lixo enferrujado, (agora) nós desejamos saber se o graffiti durará para sempre?

O graffiti representado no trem da linha da avenida Lexington (atendendo o Harlem) é um apelo nostálgico do tempo em que essa linha de metrô era bonita e havia um equilíbrio e uma certa harmonia. Neste graffiti, a “pressa” de colocação da mensagem cedeu lugar à escrita, ao invés de ser realizado unicamente por meio do desenho; este, por ser mais lento, mais “preguiçoso” (BARTHES, 1984, p. 34) e também por ser analógico, possibilitando múltiplas leituras, não daria conta de traduzir

a mensagem, que teria que ser realizada rapidamente e fácil de ser lida no sentido de uma ancoragem de sentido (tempo de enunciação).

Mesmo assim, e apesar de recorrer à escrita tradicional, existem indicadores de enunciação que permitem uma leitura mais completa. Primeiramente, o graffiti é realizado em um trem, um vagão da linha da avenida Lexington. O poema representado é contornado por uma borda que pretende intervir no suporte, dando a idéia de buracos na sua estrutura, uma espécie de “*trompe l’œil*”: sugerindo a degradação (social) da linha por meio da degradação física do suporte (o trem).

A representação do “buraco” maior é acrescida de dois menores, demonstrando, de um lado, o estado físico deteriorado da composição, que, paradoxalmente, é o suporte poético do graffiti, e de outro, nos buracos menores, a ampliação do processo de decomposição das composições. Nos anos 80, a MTA (Autoridades metropolitanas de trânsito de Nova York) desativou a maioria dos trens grafitados e colocou-os em entrepostos, mas mesmo assim foi interdita aos grafiteiros a prática de exercerem sua arte nos vagões abandonados (*art in transit*).

É interessante notar que, à esquerda do buraco maior, onde está inserido o poema, está representada uma estrela brilhando, em que os raios indicam uma luz refletindo a partir de um centro, espalhando (simbolicamente) a luz da arte do graffiti. Embora na escrita exista uma interrogação sobre a continuidade (o devir como fluxo temporal) dessa arte, a representação da estrela iluminando a parte degradada do trem indica a seqüência (movimento) da resistência contraposta à entropia: *uma estrela sempre há de brilhar*, etc. Como as “crianças do gueto”, na diegese poética do graffiti, foram impedidas de se manifestar por meio da arte, a expressão restante, a possível, uma vez que a comunicação artística foi negada, traduz-se (como existência social), no crime. É nele, na decadência dos “buracos negros” representados no trem, que as crianças do gueto vão buscar sua afirmação como ser social e não mais através da arte.

Outra possibilidade de leitura é a estrela que, brilhando, continuaria a irradiar sua luz, artística e de esperança: uma estrela explode provocando a aparição de um buraco negro, mas outra nasce e continua a brilhar.

O buraco negro resulta da explosão de estrelas, a antimatéria negativa (social) que absorve toda tentativa da matéria (positiva) de fixar-se e criar laços em uma sociedade instável e movediça, onde a esperança dá lugar a buracos negros, onde a energia criativa é sugada, sendo substituída pelo seu negativo: as drogas e o crime. Podemos também, nessa óptica de leitura, observar nessa representação uma

decomposição da individualidade e da identidade. Se existe um “sentimento” dissolvente dessa identidade, é bem pelo graffiti que ele se expressa, ou ainda, se existe um sujeito semiótico, é mediante o graffiti que selecionaremos os indicadores de sua enunciação. A decomposição da identidade, representada pelo seu negativo, “os buracos negros” (antimatéria) e a atração antigravitacional, gera instabilidade e revela o outro da criatividade: o crime e a violência.



Figura II

A assinatura é, para os grafiteiros, uma questão que norteia toda atividade e, nesse sentido, torna-se fundamental para a sua prática. É a partir do seu reconhecimento, e, conseqüentemente, do seu autor, do elo estabelecido entre o referente e sua representação, que sua identidade *no grupo* será reconhecida e seu nome veiculado. Outro aspecto a ser destacado é que quanto mais a sua assinatura for vista e

reconhecida, mais ele ampliará seu espaço social, seu *dar a ver* na comunidade. Talvez essa necessidade de ressonância seja uma das causas da escolha de suportes de grande visibilidade, do querer ser visto: por exemplo, as grandes avenidas, os prédios altos, pontes, viadutos, prédios oficiais e os trens que, devido à sua mobilidade levarão as assinaturas a locais que ele (o grafiteiro) não poderia alcançar. Por esse meio, sua assinatura, correspondendo à sua identidade no Hip Hop, será vista, afirmada e comentada em grupos diferentes dos de seu local de origem.

O graffiti realizado em uma composição do trem Santos – Jundiaí demonstra claramente a afirmação desse desejo como gesto intencional. Nele, a forma da composição estabelece ou indica alguns espaços de intervenção da assinatura. Como a forma retangular na sua horizontalidade se presta à idéia de linha, o graffiti foi realizado nessa posição. A inclinação das letras (caracteres) e sua aerodinâmica acompanham virtualmente o conceito de velocidade e de setas cortando, avançando e enfrentando os obstáculos, como o vento, ou simbolicamente, os problemas do cotidiano: a distância, o tempo, etc.

Toda assinatura, como ponto central do graffiti, sugere uma entropia: os desenhos e os grafismos realizados à volta da assinatura indicam, de um lado, a origem do graffiti (o local onde ele foi começado, que geralmente é bem cuidado tecnicamente) e, de outro, as frases parasitárias à mensagem central. Se o graffiti se compõe de elementos heterogêneos, o fator de união é a relação entrópica em relação ao centro (assinatura). É flagrante como a idéia de linha lembra-nos os cadernos de caligrafia: enquanto linha, o trem estabelece uma referência caligráfica e o graffiti segue um padrão. Após a representação da assinatura, as frases e as pequenas assinaturas – que orbitam residualmente à sua volta e são referendadas pelo autor como paradigma estético e aglutinador da imagem –, são escritas e desenhadas de maneira mais livre, menos estruturadas pelo suporte e repletas de gestuais expressionistas embora com forte codificação em nível da escritura.

No graffiti superior (fig.II) os caracteres acompanham o mesmo grafismo e a forma do desenho do inferior, talvez até mais agressivamente, apontam e indicam uma direção, mesmo se considerando que no suporte trem as locomotivas possam ir e vir na medida em que os motores são trocados. O avante (direcional) é sempre ir, mesmo se este ir torna-se um vir. A idéia da viagem, da mudança, da troca de informações, de mensagens em código é fundamental para a compreensão desse imaginário. As formas em violeta contidas pela assinatura lembram figuras humanas deformadas pela



velocidade. À volta da assinatura há as mensagens cifradas. As conotações nesse graffiti são determinadas pelo autor da assinatura, pelo seu grupo de pertencimento, pelo “estilo” das letras, enfim, pelo conjunto de significantes que o caracterizam, que o faz ser reconhecido entre tantos outros.

Inventariar no graffiti o que Barthes (1987) coloca sobre a fotografia⁶, a saber, o conjunto de técnicas e efeitos que conotam os significantes, seria interessante para a compreensão dos mecanismos de conotação no graffiti e para entendermos os valores estéticos e culturais no movimento Hip Hop.

Seria ingênuo pensar o graffiti sem refletir sobre o aspecto da visibilidade, do *querer ser visto*, analisado por Landowski: como consequência, a falta de “pertencer” e de reconhecimento social levou os membros desse movimento a exacerbarem a sua manifestação, a sua visibilidade.

Os significantes dispostos diferentemente no graffiti remetem ao tempo da viagem como referência imagética e meio comunicacional. As formas de deslocamento do trem/graffiti recorrem ao *querer ser visto* em diferentes cenários. A contextualização dessa mobilidade signica permite leituras diferentes: as estações de trem, o trem passando, o trem chegando, partindo, etc., induzem e conotam significados os mais diversos. A “necessidade” que o graffiti transmite na sua representação imagética de recorrer ao texto lembra-nos o que Barthes coloca como “pictografia”, uma demanda expressa que, pela imagem, solicita união de meios e completude de sentido. O uso recorrente da cidade como suporte, implica, evidentemente, abertura de novas significações estruturadas pelos espaços físicos onde o graffiti é realizado.

4.3. Ciframento: processos de codificação.

Historicamente, o processo de constituição dos códigos sobre os quais o graffiti se apoiou, se delineou e se afirmou enquanto linguagem se deu nos bairros marcados

⁶ “No fim de contas, a ‘linguagem’ fotográfica acaba por lembrar certas línguas ideográficas, em que unidades analógicas e unidades sinaléticas estão misturadas, com a única diferença que o ideograma é vivido como um signo, enquanto a ‘cópia’ fotográfica passa pela denotação pura e simples da realidade. Encontrar este código de conotação, seria pois isolar, inventariar e estruturar todos os elementos ‘históricos’ da fotografia, todas as partes da superfície fotográfica que obtém o seu descontínuo até de um certo saber do leitor, ou, se preferimos, da sua situação cultural” (BARHTES, 1984, p.23).

pela densidade populacional formada por excluídos. As paredes das casas e os muros desses locais marginalizados socialmente foram utilizados pelos grupos de traficantes e gangues para deixarem seus “recados”: eles eram usados inicialmente para denunciar nomes de pessoas juradas de morte, para marcar encontros ou delimitarem fronteiras para o tráfico de drogas. A criação desse sistema de comunicação atendia grupos marginais caracterizados por um grupo social de excluídos. A formação desses bairros pobres deu-se nos anos 50 e 60 nos Estados Unidos e foi resultante da destruição sistemática de bairros populares em nome do progresso (BERMAN, 1986, p.277), mas paralelamente, e de maneira semelhante, o mesmo processo ocorreu igualmente nos bairros originalmente de classe média, locais transformados pelo desemprego crescente e a crise econômica em bairros habitados por desempregados, imigrantes ilegais e negros.

O deslocamento do espaço de significação das assinaturas das gangues para o movimento Hip Hop se deu no bojo do movimento negro nos Estados Unidos dos anos 60. Sua crescente politização traduziu-se na busca de união em torno de lutas comuns, sobretudo na questão da segregação social provocada pela discriminação racial. Vale lembrar que as principais lutas do movimento negro nos anos 60 se dirigiram às questões da segregação racial. Hoje, estas lutas se caracterizam e são conotadas pelas consequências que a crise econômica e o desemprego trouxeram para a população negra e hispânica, levando esses grupos a serem excluídos de qualquer tipo de participação social e estabelecendo novos eixos nas reivindicações políticas. Tal politização abriu novas perspectivas para que a comunidade negra e o movimento Hip Hop, por meio do graffiti, da dança (break) e do rap, pudessem se exprimir, expressão cultural definida não mais pela organização marginal de traficantes e gangues, como originalmente, mas, desta vez, pela expressão de uma cultura que se via representativa e porta-voz dos excluídos.

Pensar o graffiti como um dos elementos do Hip Hop é refletir sobre seus diferentes aspectos, entre eles, sua existência na intersecção de duas semioses – a escrita e a pictórica – e suas significações contemporâneas. A violência contida no seu enunciado é extremamente recorrente na medida em que ela revela, de um lado, o desejo de se autoprotger como grupo, mediante um procedimento de codificação dos signos e, de outro lado, a afirmação de uma linguagem que traduziria um espaço semântico próprio a este grupo.



Há pelo menos dois aspectos sugeridos pela leitura do graffiti. *Primo*, ele ampara-se na *pictura* como forma ou maneira de introduzir e gerar percepções e informações que se traduziriam sob a forma de declinações cromáticas, agregando resíduos informacionais e, com este procedimento, problematizando a informação. *Secundo*, ele recorre, na realização de sua assinatura, a uma escrita complexa, de difícil leitura, codificada ou cifrada. A codificação da assinatura expõe, tanto o desejo atávico de se esconder atrás de um sistema de signos herméticos, resultado de mecanismos de proteção, quanto do desejo de identificação e reconhecimento, do seu estar-no-mundo. Para tanto, o graffiti recorre a um mascaramento, a uma camuflagem que seria supostamente decodificada e reconhecida unicamente por aqueles que fazem parte do grupo, pelos detentores do código. Essa criptografia que, por trás de sua aparente beleza e sedução, esconde um potencial de violência revelado pelo não pertencimento à cultura oficial, delineia por assim dizer, o universo do Hip Hop.

Originários dos guetos das grandes cidades americanas, obrigados a codificarem suas frases como forma de proteção à repressão policial, os grafiteiros utilizaram inicialmente códigos e uma estrutura cifrada para, em seguida, por meio de um processo histórico de construção, transformá-la e metamorfoseá-la em estilos (dialetos) reconhecíveis: *wildstyle*, que é um desenho entrelaçado, de difícil leitura; *throw-up*, “vômito”, composto de letras arredondadas, é o mais comum; e o 3 D, que, como o nome sugere, é um graffiti realizado para dar um efeito de profundidade, de tridimensionalidade. Tal ordenação dos signos do graffiti, correspondente a uma singularização estilística de grupo, trouxe como consequência a possibilidade de situá-lo na cidade, de reconhecê-lo e de apreender, mediante suas marcas, seu pertencimento a um bairro, a uma gangue passível de identificação, com características próprias, valores e igualmente comportamentos de grupo.

O local da grafitação também foi fundamental para a instauração de um diálogo crítico estabelecido com a cidade. Esses locais são equivalentes a uma demarcação de territórios e, por extensão, ao pertencimento a um grupo ou “*Crew*”. A ampliação desses territórios se deu progressivamente e poderíamos dizer que ela se caracterizou por uma invasão e uma ocupação da cidade pelos grupos. À visibilidade física da sua presença na cidade correspondeu igualmente uma presença na mídia, nos meios de comunicação audiovisuais e nas formas de organização em torno de selos (gravadoras), Fanzines (graffitis) e finalmente na proliferação dos sítios do movimento Hip Hop na Internet. Poderíamos dizer que o Hip Hop se organizou e que, na sua organização, estruturou

estrategicamente dispositivos de defesa e de denúncia por meio dos seus sítios na Net, “Fanzines” e “chats”, das salas de bate-papo, em que é possível interagir, mediante a criação de um espaço de diálogo e troca, com informações, assim como com experiências na área que lhes é comum: a exclusão e a luta contra a estrutura repressiva e policial, que tenta impedi-los de manifestar-se.

O gesto radical de codificação e de ciframento que o graffiti elaborou tornou clara uma postura que nega a participação do outro e, nessa perspectiva, caracteriza-se pelo desejo de isolamento, por uma delimitação de fronteiras em que as questões territoriais eram e foram traçadas mediante gestos excludentes, marcados e conotados pela violência que modela a formação de sistemas de linguagens marginais: herméticos e conseqüentemente fechados para os de “fora”. Em certo sentido, a própria postulação de categoria estética revela estrategicamente um dispositivo de aliança e rejeição: tornando-se arte e cultura, o Hip Hop ganha trânsito nas esferas de divulgação de bens simbólicos na medida em que a indústria cultural interessa-se pelos seus produtos, veicula-os e amplia, desse feito, a ressonância internacional do Hip Hop.

Assim como Benjamin no seu estudo sobre as *Passagens* teria criado, segundo Bolle (1999), um sistema semiótico paralelo porque ele teria necessidade de utilizar a forma imagética além da verbal, acreditamos que o Hip Hop, e mais particularmente o graffiti, também recorreu à elaboração de um novo sistema semiótico em que a imagem, o som, a verbalização do rap e o movimento (break), quer dizer, os quatro elementos que compõem o Hip Hop, traduzem juntos uma necessidade da utilização de múltiplas linguagens ou mídias para expressarem sua voz de forma mais harmônica ou sintonizada em relação à cultura pós-moderna ou à cidade pós-benjaminiana.

A categoria construtiva do graffiti, elaborada em torno da imagem e da escrita (próxima da escrita ideográfica), revela uma inquietação relacionada com os limites tanto de uma quanto da outra. A fronteira ou intersecção dessas linguagens é o local privilegiado de atuação do graffiti. Esse construto ideogramático recorre a uma referência inicial da escrita oriunda de um processo de codificação (linguagem criptográfica utilizada pelo graffiti e pelo rap), já citado anteriormente, e à contextualização desses signos, criados e elaborados nas articulações entre uma linguagem dada (herdada) e traduzida na vivência local.



4.4. O espaço do rap

O rap (sigla que significa *Rhythm and Poetry*) é construído em torno de duas linguagens: a musical e a oral (verbal). A musical é constituída por uma base, uma batida seca que possui cadência e ritmo e serve de suporte para o canto. A oral é elaborada mediante referências que o MC (mestre de cerimônia) estabelece com a rede de comunicações do Hip Hop, abordando a questão global sob a forma de uma reapropriação local: a condição da exclusão, o fato de estar à margem e de viver na periferia. Dessas duas estruturas, nós privilegiaremos, neste estudo, a oral, que será analisada do ponto de vista de sua remodelagem nacional e local.

Grosso modo, não existem, em nosso entender, formas ou receitas para compreender e apreender as poéticas emergentes, a não ser por um viés analítico que se disponha a partir das formas que precederam aquelas que estão em vias de se constituir. Ainda mais quando sabemos que o objeto em foco não é passível de sistematização em virtude de sua própria natureza, tão difusa quanto a própria dimensão da reflexão existente em torno. Desse modo, passaremos a estabelecer alguns pontos que consideramos pertinentes a uma possível “teorização” dessa modalidade poética contemporânea, emergente em novo contexto cultural.

Dentre algumas características importantes reconhecíveis na sua construção poética, o rap tem uma forma de poetizar decididamente prolixa, traduzida na extensão das letras, na insistência e repetição de algumas palavras ou situações, tais como: “periferia”, “zona norte”, “repressão”, “policial” e “exclusão”. Nesse sentido, poderíamos avançar como pressuposto que ele revela e informa, mediante seu caráter verborrágico, uma carência nascida da exclusão, uma carência étnica que por sua própria estrutura recorre à “falação”⁷ (talk-show), ou seja, a um excesso para cobrir uma falta. Silviano Santiago comentando, em seu artigo “Talk show pelo avesso”, os aspectos da estrutura construtiva do livro *Casei com um comunista*, de Philip Roth (SANTIAGO, 2000), ressalta a forma como o escritor abusa dos travessões, aspas duplas e simples, assim como de repetições de passagens-chave da trama e das situações dramáticas. Como salienta o crítico, parece que estamos diante de defeitos de

⁷ “A obra de arte como espetáculo de falação tem sido, nos Estados Unidos, um modo de afirmação cultural alternativo aos princípios estéticos institucionalizados pela tradição Britânica” (SANTIAGO, 2000, p. 24).



composição, quando, na verdade, no contexto da literatura americana dos anos 50, essa seria a característica da arte verbal norte-americana assumidamente “étnica, como a dos moradores ou ex-moradores dos guetos judaicos, africanos ou latinos” (p.24).

Encontraríamos assim em Philip Roth (na literatura), em Woody Allen (no cinema) e em Tony Kushner (no teatro), essas características – isto para citar alguns exemplos mais conhecidos. Na música, teríamos um efeito análogo no impacto de cachoeiras de palavras que Bob Dylan traduziu no seu *“High way 61 Revisited”* ou *“Blonde on blonde”*. O rap seria, desse ponto de vista, a expressão contemporânea dessa cultura étnica, que recorre a uma irrupção de palavras, característica poética dos rappers dos Estados Unidos (SANTIAGO, 2000, p. 24).

O rap brasileiro, em conformidade ao norte-americano traria nessa verborragia sua marca registrada. A própria condição de excluído, de nunca poder participar da sociedade brasileira, levaria nossos rappers a utilizarem as repetições e redundâncias verbais como estratégia e conquista de um espaço de participação, reapropriando-se desses espaços de práticas sociais interditados ao morador da periferia e reservados às classes mais favorecidas. Esse distender a linguagem para um excesso, uma duração prazerosa, sustentada pelos seus próprios impulsos está presente também no discurso amoroso comentado por Barthes (1981). A carência produz um efeito compulsivo e, quando proibimos a fala, esta excede e se excede na sua manifestação.

Essa metáfora do exercício frustrante do gasto simbólico como tomada de poder na sociedade de consumo capitalista (a redundância de palavras, de repetições e de situações encontradas nos raps) revelaria, segundo Santiago (2000), a ansiedade e a castração provocadas pela exclusão. A partir do momento em que a construção do Hip Hop como contra-discurso em relação aos valores da classe dominante foi viabilizada, um canal de expressão foi criado e conquistado, tornando-se presente nas infíndáveis, redundantes e insistentes letras dos rappers. A arte da “falação”, retomando Santiago, é onde se encontraria a melhor arte de origem étnica. No Brasil, temos exemplos dessa característica de construção nos trabalhos de Detentos do Rap, M.V. Bill, Racionais MC; em Rio Preto, a Cia Funkula, entre tantos outros.

Berman (2001) estima que o rap tem muito a contribuir na formação de uma cultura contemporânea, na medida em que ele oferece múltiplas possibilidades e aberturas nas suas construções musicais e, ousaríamos dizer, na sua abordagem antropofágica, traduzida pelo “sampleamento” de referências a diferentes culturas – samba, canto gregoriano, funk, disco – manifestando, por esta prática, uma



familiaridade e uma proximidade maior com a visão de cultura pós-moderna do que com a modernidade, visto que esta relaciona-se mais com formas “puras” e “autênticas” de expressões culturais. Tal descentramento referencial não se traduziria em uma técnica de colagem, mas no questionamento dos limites territoriais impostos pelas culturas, uma vez que estas não se situam em territórios e sim caracterizam-se pelo fato de serem produções sociais. Suas apropriações por indivíduos sociais não situados em centros produtores nacionais seria um dos resultados desse questionamento de limites.

O que está em jogo nessa forma de construção musical aproxima-se mais do que podemos caracterizar como uma invasão de fronteiras, uma contestação do significado de propriedades culturais, e não tanto da colagem, a qual ilustraria o panorama e o imaginário modernos.

A categoria construtiva do rap questiona tanto a língua quanto a cultura oficiais, desafiando o sentido atribuído ao conceito de “alta literatura” e, igualmente à taxinomia canônica que lhe é correspondente. É a razão pela qual encontramos na poética do rap referências à exclusão, à zona norte, à periferia, à repressão policial e à pobreza. A queixa é infundável: ao mesmo tempo em que existe a denúncia da exclusão, há uma estratégia de entrincheiramento, de criação de códigos que traz em sua opacidade uma recusa de participação. Há, por assim dizer, uma afirmação explícita: nós não queremos fazer parte da grande cultura, nós não pertencemos a ela, somos uma sociedade dentro da sociedade, uma sociedade paralela que contrapõe a esta outra, a dos ricos, uma cultura diferente e estruturada em torno de outros valores.

O rap fala por meio de seu MC – Mestre de cerimônia–, em nome dele e da comunidade. Seu discurso é o relato de suas experiências somada às de seus amigos, vizinhos, habitantes do seu bairro e da cidade. Suas letras, que constituem uma poética, se baseiam em um sistema de comunicação que vai do eu para o outro social. Para tanto, como sua voz é voltada à comunidade da qual ele faz parte, ele recorre a uma categoria construtiva que privilegia a “língua local”, com suas gírias, seus sentidos particularizados e o universo semântico e lingüístico no qual se insere. Ele rompe com a língua oficial, desconstrói a língua dos opressores, construindo uma fala, um dialeto e cria, dessa maneira, um campo comunicacional que intermedeia relações, afirma valores e questiona aqueles que desviam a comunidade dos seus próprios caminhos, como a TV e os seus significados ideológicos, entendendo por isto, o conjunto de valores veiculados pela mídia, implicando bens simbólicos como roupas, carros, casas, ou seja, todo um universo cultural afirmado pela sociedade de consumo como valor universal.

A experiência de construção de uma outra “língua” contraposta à das classes médias e altas interroga de modo significativo o sentido aparentemente paradoxal do fato de a língua materna ser ao mesmo tempo uma língua estrangeira. De certo modo, e de maneira esquematizada, o processo primário de codificação (ciframento) constitui uma ruptura com o sentido original, fraturando a mensagem e transformando-a em partes desconectadas do sentido primeiro.

A ressemantização dessas unidades não deve mais corresponder a nenhuma unidade lingüística e estas, conseqüentemente, devem estar – como condição de sua codificação – fora do seu contexto semântico originário. A classificação que organiza os signos no rap é a sua codificação, isto é, o Hip Hop, sistema no interior do qual os signos operam e a cultura é entendida como o conjunto estruturado de sistema de códigos. É o que veremos a seguir na análise de uma parte do trabalho de M.V. Bill no CD *Traficando a informação*.

No trabalho do rapper MV Bill, teríamos um exemplo esclarecedor desse processo de assimilação e incorporação de determinadas estruturas reconhecíveis do rap internacional, mas singularizadas na sua linguagem “carioca” da favela brasileira.

Nas letras de “Traficando a informação”, somos conduzidos por ele em uma “viagem” pela vida dos habitantes e do cotidiano da Cidade de Deus (CDD)⁸. Somos convidados a participar da sua narrativa, visitando – posto que somos estrangeiros a esse universo – os lugares e as cenas onde se desenrolam os fatos de sua história e conhecendo alguns personagens locais. O impacto de sua narrativa nos expõe a esse universo de racismo, de delinquência, drogas e assassinatos, onde as vítimas são os próprios moradores das favelas: “*O raciocínio é raro pra quem é carente/ MV Bill sobrevivente da guerra interna da favela*”. Seria interessante salientar que na sua “Intro”, ele inicia a sua história com a afirmação: “*MV Bill não está em casa / pode acreditar*”, mantendo assim um distanciamento entre a vida da favela CDD e a sua narrativa, voz e assinatura rítmica do MC, cantando e narrando a vida dos seus habitantes. Processo que se dá em dois momentos: primeiramente ele contextualiza sua poética para, em seguida, narrar e contar a história dos seus moradores.

Traficando a informação aborda os impasses de um grupo socioeconômico excluído, no qual as elaborações dos signos identitários se dão em torno de valores fundados na delinquência, na lei do mais forte, na nomeação de armas como referentes e

⁸ Cidade de Deus, favela do Rio de Janeiro, como MV Bill escreve nos seus Raps. A partir dessa nota, usaremos abreviação.

nas marcas de tênis (Nike) como código de entrada para o mundo da zona sul do Rio de Janeiro, para o universo dos ricos. A construção do universo de MV Bill se dá na elaboração rítmica de sua narrativa mediante a articulação das diferenças, tanto nacionais quanto locais. Do ponto de vista de uma análise da cultura pós-moderna, o que seria inovador, segundo Bhabha, não seria uma reflexão que privilegiasse o aspecto da origem do rap, mas sim, dos momentos e dos processos criados pelas articulações das diferenças culturais (BHABHA, 1998).

No rap “Sem esquecer as favelas”, MV Bill insiste na nomeação das favelas cariocas como referencial da exclusão e como estratégia para salvaguardar a memória de locais similares a CDD, mas diferentes e singulares na expressão de suas diferenças:

MV ta no ar pra lembrar, pra falar, falei/ CDD em outro rap já citei / Não esqueci do Iriri, Rato Molhado / Vigário Geral eu já mandei fechado / Mineira, Pedreira, Chapéu Mangueira / Rocinha tem um baile que invade a segunda-feira / Urubu, Prazeres, Cruzada / Tem polícia na rua, tem coroa assustada / Lugar que o bicho pega vila Operária / Rio das Pedras, moradia precária / Vila Vintem, Padre Miguel, Chácara do céu / Portão Vermelho, Tatui, Borel / Estadão, Chambada, Chacrinha, Lixão / Casa Branca, Gogó da Ema, Cesarão / Favela da Maré, Formiga, Nova Holanda / Lugar que o bicho pega, o gatilho que manda / Alô Cerrinha, humildemente eu tô chegando Acari, Para Pedro, Favela do Manguinho / Se quiser chegar, chega no sapatinho / Santa Marta, Fubá, Cajueiro, São José / Sem parar de lutar, sem perder a fê / Morro do macaco, Morro do amor / A maioria é careca e tem a minha cor / Pavão Pavãozinho, todo o meu respeito / Valorizo minha raiz que trago no peito.

O narrador opera uma singularização das favelas com um enfoque semântico na diferença. Ressalta igualmente a necessidade de nomear e de não esquecer o conjunto de grupos pertencentes a este enorme conjunto de excluídos:

Desculpe se sua favela não citei / estará presente no próximo rap que eu sei.

Embora sua narrativa esteja enfatizada na nomeação das favelas espalhadas pelo Rio de Janeiro, além da CDD, MV. Bill procura, por meio deste procedimento, mapear e revelar a extensão da exclusão local para toda a cidade. Mas também ocorre algo curioso ou ambíguo na sua construção poética: ao enumerar favelas que estão fisicamente dispersas, o autor concentra as singularidades criando uma saturação signífica que acaba iconizando a própria dimensão do espaço do excluído.



Além de falar, contar, narrar o cotidiano da CDD, preocupa-se em situá-lo, não como fato isolado, mas como uma característica do modelo econômico brasileiro. Ele procede a uma denúncia das armadilhas que a sociedade de consumo coloca para os excluídos: não há pertencimento à sociedade dos ricos; o que pode ocorrer é a mediação pela posse de bens simbólicos (tênis, camiseta, carros, etc.) como forma de reconhecimento mediante a recorrência de determinados signos de identificação. À semelhança de Bill na sua nomeação de favelas, os Racionais MC procedem da mesma maneira no seu rap “Grand Finale”. A nomeação dos lugares, assim como das pessoas ligadas culturalmente a eles lembram Bill, sobretudo nessa aglutinação da exclusão como forma de registro e de conservar a memória dos lugares e pessoas: “beleza total, Vila Izabel / beleza total, Vila Joaniza / beleza total, Jardim Miriam / beleza total, Capão Redondo / beleza total, Favela da Paz / beleza total, Morro da Macumba / beleza total, Campo Limpo”. Podemos considerar que há também nessa enumeração de lugares e nomes próprios uma hipérbole da noção de pertencimento, uma redundância formal que coloca em evidência esse pertencimento a uma comunidade, a uma identidade tanto física quanto sociocultural.

Há, basicamente, nos raps de MV. Bill, dois eixos norteadores intercalando-se e articulando-se nas formas de denúncia e de conscientização, e a posição de Bill é clara: nós pertencemos a um grupo de excluídos em relação à sociedade dos ricos (zona sul). O que possuímos é uma cultura que se afirma como produto de uma resistência a essa mesma exclusão. Além da CDD, existem outros grupos igualmente excluídos no Rio de Janeiro, São Paulo, Recife; no Brasil e em todos os países onde o modelo econômico gerou a exclusão.

Além de denunciar a guetização dos “pobres” nas favelas, pretos ou brancos, MV. Bill, no seu rap “Traficando a informação”, situa seu papel de rapper no sentido de “conscientizar” a população a não se deixar seduzir, por meio de um contra-discurso, pela cultura da classe dominante. Ele parte do pressuposto de que sua função como rapper é, a partir do seu potencial informacional, a de repassá-lo instrumentalizar as vítimas da manipulação das classes dominantes para que estas possam lutar contra as estratégias de cooptação e dominação. Parafraseando Berman: “Tudo que é fluido solidifica-se nas coisas”, significando para nós a materialidade do pensamento e sua presença física no cotidiano.

Essa cultura entrincheirada nos morros e periferias pobres reivindica para si própria uma identidade, uma existência na sua singularidade sociocultural e, sobretudo,

conclama os seus semelhantes a uma construção cultural fora dos critérios padronizados pela mídia. Nesse sentido, é significativa a presença do signo “tráfico” no título do rap, conotando que não se trata apenas de circulação ou comércio, troca de dados e saberes, mas também de um roubo ou apropriação proibida, mas exercida com ousadia e direito por quem se impõe. O tráfico de informação se processa no movimento que viria da compreensão dos mecanismos produtores de conhecimento da cultura dos ricos para ser “devolvida” aos pobres. E esse entrincheiramento se corporifica na letra do rap, por exemplo, na repetição (armada) de certas frases como “lugar que o bicho pega”, fazendo com que “o gatilho que manda” não só dispare no espaço físico referencial, mas também no espaço da própria linguagem-suporte que abriga a música. A tomada de consciência desses mecanismos manipuladores deveria liberar os excluídos dos perigos da sedução exercida pelos valores veiculados pela mídia. Esse devolutório informacional municiaria a comunidade e reverteria o papel que as armas cumprem, mediante atos de violência, como forma de conquista social.

M.V. Bill, no seu rap “Marquinhos Cabeção” relata a história de um personagem carioca que ilumina nosso estudo e que revela a manipulação das mídias citada acima:

Esta é a história de Marquinhos Cabeção.../Criminal, Marquinhos Cabeção, Marquinhos Cabeção, com a ‘pisto Uzi’ na mão é (...) já nem lembrava daquela vida dura/ tava se levantando, meteu um Fiat Uno / suas marcas eram Cyclone, TCK e Mizuno / ia sempre no terreiro se rezar / pedia para o preto velho não deixa o carro preto passar / já tinha deixado de ser um simples menino / se tornou um assaltante, viciado, assassino / se tornou o pesadelo na sociedade / na sua cabeça só tinha maldade / ele tinha uma coleção de bolas / agora tem uma coleção de pistolas / Glock, colt 45, bereta, 765 / no campo ele gosta de chutar / agora na vida do crime gosta de atirar / pronto para matar / pow, pow”(...) “a noite acharam ele morto com a camisa do Flamengo.

O relato de M.V. Bill tem como fundamentação uma crítica à sociedade dos ricos, a qual acena com objetos que representam uma ascensão social, e àqueles que se deixam seduzir pela publicidade da TV. Sua resposta só poderia ser a união dos excluídos em torno de outros valores, apegados na alternativa que o Hip Hop oferece como escapatória. Mesmo com posições como as defendidas por M. V. Bill, não podemos considerar o Hip Hop como algo homogêneo: ele não é unicamente uma saída social do ponto de vista da exclusão, nem tampouco um produto cultural com uma única característica; antes está, sim, permeado por particularidades que lhe são conferidas pela

questão local, mas, ainda assim, o mesmo local (cidade, bairro) é caracterizado por uma grande diversidade de pontos de vista no interior do próprio movimento.

Mesmo sob a aparente diversidade de formas e modos poéticos de representação, é necessário ressaltar que no interior desse movimento existe uma violência intrínseca – resultado de uma exclusão econômica e conseqüentemente social, imposta aos integrantes desse movimento – e que alguns grupos de rap teriam como característica, a partir dos anos 90, com o surgimento dos “gangsta”, uma particularidade que lhe confere um lugar especial, e que vai significar o deslocamento da violência física para o campo da literatura. Os rappers se reúnem para “lutar” – desafios verbais chamados *freestyle* – o que pode ser observado no filme “8 mile” (2002), do diretor Curtis Hanson, com o rapper Eminem no papel principal. Esta se caracteriza por desafios rítmicos e rítmicos. Há um rapper que desafia o outro, recorrendo para esse fim a uma tentativa de desqualificação do rapper que é desafiado. A violência dos “gangsta” se torna assim uma violência verbal, literária: o melhor vence, os critérios ou os valores utilizados para estabelecer a vitória do vencedor são a agilidade, a rapidez, a argumentação, a retórica, enfim, a capacidade que cada um dos rappers teria para rebater e justificar a crítica do outro. Quanto mais elaborada conceitualmente fosse sua resposta, mais ele estaria próximo da vitória. Vale ressaltar que a decisão da escolha do ganhador é da competência da comunidade formada pelo conjunto dos “gangsta” reunidos.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este estudo não teve o propósito de ser exaustivo, o que, aliás, seria contraditório dentro da perspectiva teórica que nós privilegiamos: uma reflexão voltada para os processos constitutivos não acabados e não fechados. O não-fechamento, ao contrário do que se poderia pensar, não é estratégia para camuflar a desistência de caminhos ou recusa de enfrentar soluções, mas sim uma opção epistemológica necessária para se lidar com objetos artísticos cada vez mais marcados pela indecibilidade de seus próprios instrumentos de operação. Acreditamos, porém, que um trabalho desse tipo pode ser o início de uma reflexão mais ampla que consideramos necessária para entendermos a poética do Hip Hop e suas implicações em questões como identidade e linguagem no contexto urbano e na zona fronteira entre centro/periferia, margem, exclusão e inclusão. A interrogação que também se impõe é a de saber que transformações essas novas relações sociais produzidas por uma nova forma cultural, ocasionariam no redimensionamento relacional com a cidade, como fatores de descontinuidade, de deslocamentos e de criação de novos espaços reflexivos no cotidiano urbano.

A escolha dos pensadores citados no nosso estudo foi determinada pelo fato de alguns privilegiarem os aspectos estruturais do discurso, e outros, os aspectos comunicacionais ou aqueles dimensionados em torno de uma reflexão sobre a sociedade contemporânea ou pós-moderna. Esses diferentes *partis pris* nos parecem complementares na medida em que a crítica ao historicismo e ao primado do social sobre o subjetivo constitui um recurso fundamental para a compreensão de novas linguagens. Por outro lado, Derrida, por exemplo, nos esclarece sobre a natureza da estrutura discursiva ao mesmo tempo em que nos dá um aporte, por meio do procedimento da desconstrução, para uma crítica às armadilhas do saber fechado.

Um dos aspectos ou desdobramentos de nosso estudo é o movimento provocado pela sua própria estrutura e que o acabou determinando: quanto mais abordávamos a relação que as Artes e a Literatura estabeleciam com a cidade ilustrada por Baudelaire, Apollinaire e o Hip Hop na sua contemporaneidade, mais claramente observávamos um deslocamento da cidade “material” para aquela virtual, que está sendo construída por milhões de pessoas no mundo todo. O Hip Hop encontra nela abrigo e espaço de informação e de troca de experiências, pois essa cibercidade é uma nova galáxia



constelada por milhares de grupos identitários, cabendo então, nesse sentido, às Artes e à Literatura dela se apropriarem para estabelecer novas relações de diálogo.

Cabe ressaltar que o presente trabalho se reveste de uma duplicidade de sentido. É ao mesmo tempo um estudo singular, pois aborda fatores e ocorrências contextualizadas por fenômenos de culturas inscrevendo-se nas manifestações locais, e também tem um âmbito mais amplo, pois trata de questões e estabelece relações com manifestações como a arte pop e a arte concreta, sobretudo no que diz respeito às formas históricas que essas produções estabelecem com a cidade.

Outro aspecto a ser destacado é a origem socioeconômica do Hip Hop. Podemos situá-lo numa mesma “localização”, entendida, aqui, como uma ocorrência cultural na cidade, em um mesmo espaço urbano (físico), mas com particularidades sócio-culturais e especificidades extremamente diferentes: classe média alta e juventude da periferia.

A contextualização dos signos (aqueles utilizados pelos grafiteiros na construção de uma linguagem) é operada em dois momentos: primeiro a necessidade do grupo de expressar-se em um terreno conhecido utilizando um código, em que seu “outro igual” possa reconhecer-se, e o segundo, o aspecto e os espaços comunicacionais criados pelo grupo, significando que a compreensão dessa comunicação é realizada por meio dos signos. Há uma espécie de deslocamento, de deslizamento entre um possível início (criação do signo) e um segundo, a autonomia do signo e sua existência como mediador comunicacional. Ou seja, é preciso considerar a diferença entre a especificidade da criação sónica enquanto gesto individual, singular, e a ressonância cultural dessa criação enquanto gesto coletivo, social, de um específico compartilhado. Se esse deslocamento é válido para toda arte, mais ainda o será para um tipo de arte grupal como a dos grafiteiros, por exemplo. Considerando, pela ótica de Bakhtin, que todo signo é ideológico e que a ideologia é um reflexo das estruturas sociais, isso significaria que as modificações operadas nas estruturas sociais transformariam a forma ideológica, e que esta acarretaria transformações na língua e no contexto semiótico em que ela se exprime (BAKHTIN, 2002). Deste ponto de vista, deduziríamos que os signos criados pelos grafiteiros são representações ideológicas criadas como linguagem, como código e, sobretudo, como expressão de grupo. Mas não nos limitamos a esse esquema por demais simplificado, pois é preciso lembrar que, para Bakhtin, “o ideológico enquanto tal não pode ser explicado em termos de raízes supra ou infra-humanas. Seu verdadeiro lugar é o material social particular de signos criados pelo homem. Sua especificidade

reside, precisamente, no fato de que ele se situa entre indivíduos organizados, sendo o meio de sua comunicação” (p. 35).

Assim, nosso estudo procurou interrogar e analisar como o graffiti e o rap se tornaram elementos mediadores entre o Hip Hop e o outro (opressor): um espaço comunicacional e relacional, em que anseios e reivindicações manifestam-se por meio da afirmação, inicialmente, do grafiteiro e do rapper, e ao mesmo tempo da comunidade.

No entanto, para compreender o Hip Hop inscrito nesse contexto, foi necessário abordar a figura da violência como tema recorrente na elaboração de sua poética. Trata-se de uma temática que permeia sua estrutura discursiva e também evoca o fato de que o Hip Hop “nasceu” da exclusão e da periferia do poder.

Para realizar tal empreendimento, nós procuramos entender o percurso das Artes e da Literatura no século XIX e XX, lembrando figuras emblemáticas como Baudelaire, Apollinaire, as vanguardas do início do século, passando pela arte pop e pelo concretismo. É nesse sentido que o Hip Hop pode ser melhor compreendido e ajudarmos no entendimento das diferenças e especificidades da cultura na pós-modernidade, particularmente nas oscilações entre conceitos acadêmicos como Arte Erudita e Arte Popular.

O Hip Hop é, também, a nosso ver, uma manifestação estética em que o “outro da razão” assume formas provocatórias e ao mesmo tempo comunicativas, seja no graffiti, no rap, no trabalho do DJ ou no break, enfim, nos quatro elementos em torno dos quais a cultura Hip Hop está estruturada.

Nosso estudo procurou demonstrar que grafiteiros e rappers (MCs) trabalham em torno de uma estrutura literária que busca, na arquitetura de uma nova linguagem, a organização como grupo, criando um sistema de códigos artísticos e apoiando-se na elaboração dessa linguagem; busca, também, sedimentar valores artístico-culturais por meio de uma forma literária fora dos padrões clássicos de narrativas literárias.

As condições dessa organização são elaboradas em torno de processos reflexivos e identitários, em que a construção do léxico literário desvela, de um lado, formas estruturadas e reconhecidas e, de outro, formas em construção, em que elaborações poéticas existem mais em função da ação comunicacional do que da reprodução de estruturas poéticas conhecidas.

Outro ponto importante abordado no trabalho foi a flexibilidade da noção de fronteira que, por exemplo, do ponto de vista de Leenhardt (2000) não seria uma linha

demarcatória dividindo os Estados modernos, mas um espaço com espessura e lugar autônomo regido por suas próprias leis, que antecede a criação desses mesmos Estados. Esta espessura, que contraria a conceito de limite, nos remete a Wittgenstein com sua metáfora do pensamento comparado a uma cidade, propondo uma interrogação sobre os limites da cidade: a partir de qual rua termina uma cidade e começa sua periferia?

Responder a esta questão é pensar em traços característicos da pós-modernidade, com as noções de espaço e tempo não lineares, tal como nos propõe Potter (1995), por exemplo. Aí está o que o autor identificaria como o traço central ou característica do pós-moderno: sua recusa de fixação ou de modelos progressivos de tempo. Nesse sentido, seria legítimo considerar que o tempo é, na pós-modernidade, um fluxo temporal sem começo e sem fim, compondo a figura de um “eterno retorno” (POTTER, 1995, p. 3), em grandes ciclos e designa incessantemente o tipo do local de sua suspensão. Desse ponto de vista a cidade metafórica seria construída por aspectos originários tanto da Roma antiga, quanto de Atenas, Nova York e Brasília, passando por vilarejos e tribos indígenas.

Para finalizarmos nossas considerações, acreditamos que nosso objeto de estudo por se diferenciar daqueles habitualmente abordados em Teoria da Literatura, tem a qualidade de possibilitar uma ampliação dos estudos acadêmicos na relação existente entre o objeto e a estrutura universitária. Entendemos que essa abertura tornou possível o presente estudo e que este trabalho – embora não pretendêssemos fechar a moldura ou as bordas de um questionamento a ser continuamente percorrido – poderá ir ao encontro de uma variedade muito grande de objetos, distendendo, assim, os limites que a interdisciplinaridade cada vez mais crescente demanda aos estudos literários.



- ADORNO, T. W. *Théorie esthétique*. Paris: Klincksieck, 1982.
- ALEXANDRE, A. *Almanaque de graffiti* : São Paulo: Editora Escala, 1999.
- ARACY, A. (org.) *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte (1950-1962)*. Rio de Janeiro São Paulo: Mec – Funarte, 1977.
- _____. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- _____. *Artes plásticas na semana de 22*. São Paulo, Perspectiva, 1979.
- BACHELARD, G. *A poética do espaço*. Trad. A. P. Danesi São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BAKHTIN, M. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Trad. M. Lahud, Y.F. Vieira. São Paulo: Hucitec, 2000.
- _____. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Y. Frateschi. São Paulo: Hucitec; Brasília: EDUNUB, 1999.
- BARTHES, R. *Mythologies*. Paris: Editions du Seuil, 1970.
- _____. *Elementos de semiologia*. Trad. I. Blikstein. São Paulo: Ed. Cultrix, 1969.
- _____. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Trad. H. Santos. Rio de Janeiro : Editora F. Alves, 1981.
- _____. *O óbvio e o obtuso*. Trad. I. Pascoal. Lisboa: Edições 70, 1984.
- BAUDRILLARD, J. *Le système des objets*. Paris : Gallimard, 1968.
- _____. *Para uma crítica da economia política do signo*. Trad. A. Alves. Rio de Janeiro: Ed. Lisboa, edições 70, 1995.
- _____. *Simulacros e simulação*. Trad. M. J. C. Pereira. Lisboa: Ed. Relógio d'água, 1991.
- BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. S. P. Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- _____. *A modernidade e os modernos*. Trad. H. K. M. Silva, A. Brito, T. Jatobá. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro Ltda, 1975.
- BERMAN, M. *O canto à beira do precipício. Folha de São Paulo*, São Paulo, 2001, Caderno Mais!, p.5-9.
- _____. *Tudo o que é sólido desmancha no ar: A aventura da modernidade*. Trad. C. H. F. Moisés, A.M. L. Loriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- BEY, H. *TAZ: zona autônoma temporária*. Trad. R. Rezende, P. Decia. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2000.
- BERGSON, H. *l'abstraction du "temps-longueur" et la réalité du "temps-invention"*. In: BRUNOLD, C.; JACOB, J. (org.). *De Montaigne a Louis de Broglie*. Paris: Librairie classique Eugène Belin, 1965.
- BHABHA, H. *O local da cultura*. Trad. M. Àvila, E. L. L. Reis, G. R. Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- BOLLE, W. *A metrópole como médium-de-reflexão*. In: SELIGMAN, M. (org.) *Leituras de Walter Benjamin*. São Paulo: FAPESP/Annablume, 1999.
- BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. 2. Ed. São Paulo: Cultrix, 1979.



- BRADBURY, M. e McFARLANE, J. (org.) *Modernismo: guia geral. 1890-1930*. Trad. D. Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- CAMPOS, A.; PIGNATARI, D.; CAMPOS, H. *Teoria da poesia concreta*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- _____. *Despoesia (1979-1993)*. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- _____. *À margem da margem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- CANCLINI, N. G. *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. Trad. M. S. Dias, J. Rapp. Rio de Janeiro: Ed. da UFRG, 1999.
- _____. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Trad. H. P. Cintrão, A. R. Lessa. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.
- CORDEIRO, W. *Uma aventura da Razão*. São Paulo: MAC/ USP, 1986.
- DAIX, P. *Crítica nova e arte moderna*. Trad. A. Garcia. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1971.
- DEBORD, G. *La société du spectacle*. Paris: Edition Champ Libre, 1971.
- DELEUZE, G. *Lógica do sentido*. Trad. L. R. S. Fortes. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1974.
- DERRIDA, J. *A escritura e a diferença*. Trad. M. B. M. N. Silva. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1971.
- _____. *Psyché: inventions de l'autre*. Paris: Galilée, 1998.
- _____. *Cosmopolites de tous les pays*. Paris: Galilée, 1997.
- _____. *La vérité en peinture*. Paris: Flammarion, 1990.
- _____. *L'archéologie du frivole*. Paris: Denoel /Gonthier, 1976.
- ECO, U. *Tratado geral de semiótica*. Trad. A. P. Danesi, Gilson C. Cardoso. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1997a.
- _____. *A estrutura ausente: Introdução à pesquisa semiológica*. Trad. P. Carvalho. 7ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1997b.
- _____. *Semiótica e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: Ed. Atica, 1991.
- _____. *Obra aberta: Formas e indeterminações nas poéticas contemporâneas*. Trad. G. Cutolo. 2ª ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1971.
- FOUCAULT, M. *Microfísica do poder*. Trad. R. Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1973.
- _____. *Vigiar e punir*. Trad. R. Ramalhe. Petrópolis: Vozes, 2002.
- _____. *Isto não é um cachimbo*. Trad. J. Coli. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- _____. *O pensamento exterior*. Trad. N. Falci. São Paulo: Editora Princípio, 1990.
- FREDERIC, N. *A linguagem: uma abordagem filosófica*. Trad. L. Magalhães. Rio de Janeiro: Zahar Ed. 1995.
- HABERMAS, J. *Théorie de l'agir communicationnel*. Paris : Armand Colin, 1995.
- _____. *Pour une critique de la raison fonctionnaliste*. Paris : Fayard, 1987.
- _____. *Rationalité de l'action e rationalisation de la société*. Paris : Fayard, 1987.



- _____. *La technique et la science comme « idéologie*. Paris: Editions Gallimard, 1973.
- _____. *O discurso filosófico da modernidade*. Trad. L. R. Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. T. T. da Silva, G. L. Louro. Rio de Janeiro: Ed DP&A, 2002.
- HARDT, M., NEGRI, A. *Império*. Trad. B. Vargas. Rio de Janeiro: Editora Record, 2001.
- HARVEY, D. *A condição pós-moderna*. Trad. A. U. Sobral e M. S. Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 1992.
- HERSCHMANN, M. (org.) *O funk e o Hip Hop invadem a cena*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000.
- JIMENEZ, M. *Adorno : art, idéologie et théorie de l'art*. Paris: Union générale d'éditions. 1973.
- _____. *A sociedade refletida: ensaios de sociosssemiótica*. Trad. E. Brandão. São Paulo: EDUC, 1992.
- LEENHARDT, J. *A invocação do terceiro espaço*. *Cult*, São Paulo, p. 18-21, 2001.
- LÉVY, P. *As tecnologias da inteligência*. Trad. C. I. Costa. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1993.
- _____. *Cibercultura*. Trad. C.I. Costa. São Paulo: Ed. 34, 1999.
- _____. Apresentação. *INTERFACE: Comunicação, saúde e educação*. Botucatu: Unesp, n. 3, 1998.
- LIPPARD, L. R. (org.) *A arte pop*. Trad. S. L. Letra. São Paulo: Verbo, 1976.
- LYOTARD, F. *Moralidades pós-modernas*. Trad. M. Appenzeller. Campinas-SP: Papirus, 1996.
- _____. *O pós-moderno*. Trad. R. C. Barbosa. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1986.
- _____. *Le postmoderne expliqué aux enfants*. Paris: Éditions Galilée, 1988.
- LUKÁCS, G. *Introdução a uma estética marxista*. Trad. C. N. Coutinho, L. Konder. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1978.
- MAFFESOLI, P. Entrevista de Regina Teixeira. *Caros Amigos*. http://www.ecomm.com.br/carosamigos/da_revista/edicoes/ed64/regina.asp, acesso em 22 de out. de 2003.
- MORIN, E. *Para sair do século XX*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1986.
- _____. *Os sete saberes necessários à educação do futuro*. Trad. C. E. F. da Silva, J. Sawaya. São Paulo: Editora Cortez; Brasília: UNESCO, 2000.
- OLEGARIA, C.F. *Os Arcanos do inteiramente outro*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.
- OLIVEIRA, A.C. A interação na arte contemporânea. *Galáxia: revista transdisciplinar de comunicação e semiótica da Puc-SP*, São Paulo, n. 4, 2002.
- OLIVEIRA A. C. (org.). *Caderno de Discussão do Centro de Pesquisas Sociosssemióticas*. São Paulo: Editora CPS, 2002.



ORTEGA, F. *Para uma política da amizade, Arendt, Derrida, Foucault*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

ORTIZ, R. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1989.

PALAMIN, V. M. *Arte urbana: Região central (1945-1988): obras de caráter contemporâneo e permanente*. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2000.

PEIRCE, C. S. *Semiótica e filosofia*. Trad. O. Mota, L. Hegenberg. São Paulo: Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1975.

PERKINS, W.E. *Droppin' science: Critical essays on Rap music and hip hop culture*. Philadelphia: Temple University Press, 1996.

PESSOA, F. *Lisbon revisited* (1926). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1976.

PIGNATARI, D. *Teoria da Informação e da Comunicação*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1969.

_____. *Contracomunicação*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1971.

PLAZA, J. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1987.

POTTER, R. A. *Spectacular Vernaculars: Hip-Hop and the Politics of Postmodernism*. Albany: State University of New York, 1995.

RANCIÈRE, J. *O desentendimento*. Trad. A.L. Lopes. São Paulo: Ed. 34, 1996.

RESTANY, P. *Os novos realistas*. Trad. M. A. L Barros. São Paulo: Perspectiva, 1979.

ROSE, T. *Um estilo que ninguém segura: política, estilo e a cidade pós-industrial no Hip Hop*. In: HERSCHMANN, M. (org.) *Abalando os anos 90 - funk e Hip Hop: globalização, violência e estilo cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

SANTIAGO, S. *Talk show pelo avesso. Folha de São Paulo*, São Paulo, Caderno Mais!, p.24, 2000.

SAUSSURE, F. *Curso de Lingüística Geral*. São Paulo: Ed. Cultrix, 1971.

SISCAR, M. *A paixão ingrata*. In: NASCIMENTO E; GLENADEL P. (org.) *Em torno de Jacques Derrida*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.

_____. *Leituras da desconstrução*. Stylos, UNESP - São José do Rio Preto, vol. 1, 2000, p. 75.

_____. *O percurso digital da dissonância concreta. Folha de São Paulo*, São Paulo, 2003, Caderno Mais!, p.13.

SMITHERMAN G. In: *Black Talk: Words and Phrases from the Hood to the Amen Corner*. Boston: Houghton Mifflin, 1994.

TODOROV, T. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1969.

_____. *Poétique*. Paris: Editions du Seuil, 1968.

WILLIAMS, R. *O campo e a cidade na história da literatura*. Trad. P. H. Brito, São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

WITTGENSTEIN, L. *Investigações filosóficas*. Trad. J. C. Bruni. São Paulo: Abril Cultural, 1979.



ANEXOS

ANEXO I

Consideramos necessário ressaltar o ponto de vista do Hip Hop quando ele se expressa no universo carcerário. Os aspectos simbólicos representados pelos dois grafítis analisados colocam em evidência o imaginário do fechado em contraposição ao aspecto libertário e invasivo do Hip Hop, quando este se manifesta nos espaços da cidade. Nesse sentido, acreditamos que se torna legítimo evocar o outro lado da opressão que não é outra coisa senão a superfície hiperbólica e reveladora das pessoas que vivem em um universo de exclusão.

Imagens carcerárias

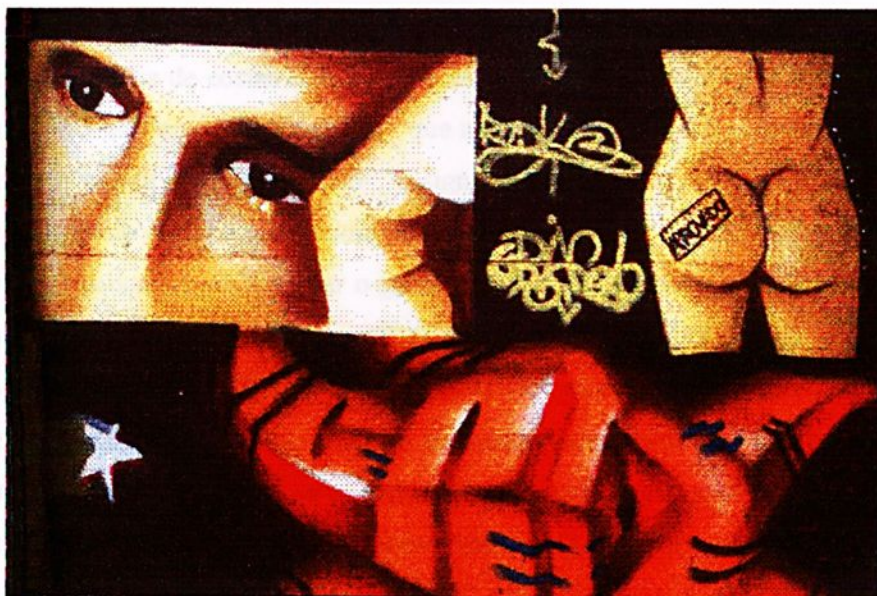


Figura I

[...] é a gramática narrativa que caberá fornecer os princípios de pertinência que garantem essa delimitação: uma vez extraídos do discurso e do seu contexto os elementos definidores da competência (modal e temática) dos actantes, uma vez reconstituídos os principais programas narrativos que os governam, o contexto semiótico se esgota; ele acaba, simplesmente, onde se detêm as necessidades da narração (LANDOWSKI, 1992, p. 172).

O enunciado desse grafíti se dá em dois planos: o pictórico e o escritural. Ele é construído por meio de quatro imagens distintas agrupadas em um mural. Embaixo, à

sua direita, temos uma das assinaturas do grafiteiro em três dimensões: a leitura que deduzimos dessa imagem é polissêmica, mas claramente estruturada em um ponto central: o universo carcerário masculino. Essas imagens – pois se trata de uma espécie de recorte da imagem maior: o universo da prisão – estão representadas e projetadas nas três dimensões que compõem a semântica do prisioneiro indicada no enunciado do graffiti que analisamos.

Primeiramente à esquerda, na parte superior, os olhos do prisioneiro sugerem um vazio e ao mesmo tempo um *querer ver* através das grades, o universo proibido para ele: a sexualidade heterossexual. As imagens simbólicas desvelam, de um lado, a esperança de um mundo melhor (talvez após a morte), representada à esquerda por uma cruz e uma estrela. A assinatura à direita é sugestivamente moldada sobre um rosto feminino, em que a boca entreaberta lembra um beijo ou sua promessa.

Menos poético e mais claramente definido como imagem conotada na sua função simbólica de uso é o espaço onde se torna possível a realização de suas fantasias eróticas: um detalhe de costas e de pernas de um corpo que poderia ser a representação de uma mulher ou de um homem, posto que não podemos precisar o sexo. Nas nádegas está tatuado (carimbado): “aprovado”, o signo que pressupõe um teste, uma inspeção, um controle, tanto de qualidade como de uso. Seja como for, tal recurso corresponde a uma atitude irônica – vale lembrar o gado marcado a ferro como signo de propriedade privada – justamente pelo cômico ou grotesco da situação. Nos olhos expressando solidão, o dedo curvado à sua direita, como um prolongamento dos cinco chifres (phallós), saindo da assinatura moldada no rosto, mostra um simbolismo fortemente falocrático, onde o próprio universo carcerário (masculino) dita suas leis – inscritas nos simulacros – e substitui as relações heterossexuais do exterior pelas homossexuais do interior das celas. Se o simulacro (DELEUZE, 1974) é uma cópia de alguma coisa que não existe, então a relação estruturada dentro do universo carcerário utilizar-se-ia da semelhança de um dos aspectos do “real” para legitimar através da simbologia da linguagem, uma relação homossexual dentro da prisão.

Talvez a esperança de transformação, a saída da condição de prisioneiro para a condição de liberto, se dê somente após a morte simbolizada pela cruz e a estrela cadente expressando esse desejo.

Além da assinatura em três dimensões, existe uma outra, essa em duas dimensões, à esquerda das nádegas, indicando posse, propriedade e autoria. A demarcação das dimensões territoriais é bastante clara: a identidade (assinatura), a

sexualidade e a esperança (vida após a morte). O corte da imagem (enquadramento) mostra, como seleção, unicamente, a parte do corpo escolhida dentro da sintaxe carcerária, ou seja, sua função de uso sexual, eliminando por esse procedimento o indivíduo na sua totalidade, inclusive sua afetividade. Talvez seja importante salientar que a afetividade é reservada às relações heterossexuais fora dos muros da prisão. Podemos considerar que este graffiti é uma representação pictográfica, em que a imagem e o texto se misturam. A assinatura moldada no rosto feminino é mais uma forma de travestir a identidade masculina do que uma representação feminina (que representa na assinatura um bufão da corte, onde os cornos, prolongamento das letras, lembram as pontas do seu chapéu com os guizos nas pontas).

A identidade feminina no cárcere precisa recorrer ao ato de travestir para poder reivindicar seu espaço social: ela está presente pela sua ausência. A imagem poderia cumprir o papel de ilustração onde a diegese seria uma representação do cotidiano na prisão por meio dessas estruturas enunciativas: solidão, sexualidade e religiosidade (liberdade por meio da morte como promessa de um mundo melhor).

Assim, encontramos no graffiti unidades analógicas (imagens) e as unidades sinaléticas (textos), que indicariam uma elaboração e construção cultural da problemática enunciada (BARTHES, 1984). A leitura do graffiti, então, dependeria, entre outras coisas, da cultura (informação) do leitor e da extensão da compreensão dos códigos enunciados por ele. É importante ressaltar que o graffiti engloba duas formas de estruturas, implicando leituras diferentes: a primeira é que ele é um desenho elaborado de acordo com o “estilo” dos caracteres escolhidos, a segunda é que ele é, antes de ser desenho, assinatura, e que, nesse sentido, a leitura dependeria novamente da informação do leitor, do conhecimento desse assinante, da sua existência enquanto membro de um grupo Hip Hop, de que este grupo situa-se em um ponto geográfico determinado, em uma cidade com características próprias, com especificidades que lhe caracterizam enquanto linguagem, etc, ou seja, dependeria em primeira instância, das características culturais e do universo semântico em que o graffiti está inserido.

A sintaxe do universo carcerário não permitindo relações claras, a não ser aquelas codificadas e cifradas, a saída (escapatória), só seria possível mediante sua morte física (a do prisioneiro), acarretando uma mudança na outra vida, simbolicamente, significando um renascer sob outra “configuração”. O contexto semiótico, trata-se aqui de pensá-lo na concepção de Landowski:



trata-se de substituir a concepção restritiva do 'contexto referencial' pela noção ampliada de *contexto semiótico*, entendendo com isso o conjunto dos traços (lingüísticos ou não) pertinentes para a atribuição de uma significação – notadamente, de um valor 'locutório' determinado – ao ato de enunciação considerado (LANDOWSKI, 1992, p. 171).

Esse contexto é por consequência concebido como algo que condiciona comportamentos, mesmo se estes forem determinações socioeconômicas, que enquadra o imaginário e conota as representações.

A saída dos limites é imposta pela fronteira entre as grades da prisão (contexto semiótico do dentro) e a vida lá fora: a liberdade e a possibilidade de relações heterogêneas (contexto semiótico do fora) se daria para o prisioneiro por meio de um renascimento em outro mundo. A escapatória, nessa representação, não é possível, a não ser pela sua morte e, conseqüentemente, pelo seu renascimento, isento dos contextos semióticos acima citados, purificado dos signos e significações da vida anterior.

Como explicita Barthes: "toda imagem é polissêmica; implicando subjacente a seus significantes uma 'cadeia flutuante' de significados, dos quais o leitor pode escolher uns e ignorar outros" (BARTHES, 1984, p. 32). Nesse sentido, são desenvolvidas, nas sociedades em geral, técnicas que permitem fixar essa cadeia flutuante: a ancoragem é uma delas, e geralmente é função da imagem lingüística.

No graffiti, quando a palavra tem um valor diegésico (cf. graffiti sobre a linha da avenida Lexington, N.York), geralmente deve-se ao fato de que se solicita uma leitura apressada. Quando, por exemplo, o graffiti é realizado em locais proibidos, recorre-se à utilização da palavra, pois a leitura da imagem é mais lenta, preguiçosa (Barthes, 1984).

No contexto semiótico carcerário presente nesse graffiti que estudamos, há dois planos e duas assinaturas: uma assinatura modelada no rosto de uma mulher, codificada como mulher, e a outra, a assinatura do grafiteiro, o autor. A disposição das imagens no espaço da enunciação (superfície pictórica) e a assinatura codificada abrem espaço para a representação do imaginário carcerário.

A análise do tempo nesse graffiti se daria através dos significantes inferidos, como a *situação de prisioneiro* no Carandiru. Por exemplo, a duração de sua pena (o tempo do cárcere), assim como a duração da vida representada pela cruz (vida após a morte) e o tempo da vida lá fora (da liberdade).





Figura II

Neste graffiti, realizado no Carandiru, vemos representadas duas figuras masculinas se abraçando em um gesto afetivo. Não seria demasiado insistir sobre o fato de que nesse universo carcerário – exclusivamente masculino e estruturado em torno de relações extremamente rígidas – as demonstrações de afetividade são rechaçadas para o mundo de fora (contexto semiótico de fora, do mundo exterior), assim como as emoções tais como: afeto, ternura, etc, características de personalidade atribuídas ao feminino enquanto gênero. Nesse sentido, a própria construção, ou a existência desses atributos no universo masculino (carcerário) passa necessariamente pela construção do simulacro, ou pela representação (pictórica) projetada na figura do Pai, seja como Modelo (bom exemplo, origem, etc), seja como sua negação.

A condição da existência da afetividade ou da amizade entre detentos demandaria uma aceitação de papéis secundários delegados aos simulacros, que representariam essa dimensão relacional não colocando em perigo a estabilidade e as fronteiras que os códigos de aceitação na penitenciária permitiriam. Nesse sentido, o simulacro corresponderia a alguma coisa outra, a um aspecto diferencial que o caracterizaria não como substituição de alguma coisa, ou modelo, mas a “outra coisa” que existiria em um outro plano.

É o contexto semiótico da família e do papel das representações que determinaria o espaço comunicacional e o trânsito entre esses contextos, o familiar e o

universo masculino na sua representação hiperbólica: a prisão. A construção do espaço afetivo, então, só poderia ocorrer por meio da migração do feminino (na sua representação de afetividade, ternura, afeto, etc), tanto na representação do Pai como Modelo e nas cópias (os próprios detentos), quanto na representação da mulher, que seria um homem travestido: a aceitação do simulacro só pode existir quando o homem abre mão de seus atributos, tais como virilidade, autonomia, etc, e incorpora aqueles designados como atributos do feminino, tais como fragilidade, dependência, etc.

Para que a cópia degradada (visão platônica) do feminino ocupe seu espaço na sintaxe carcerária e se torne um simulacro, é necessário que, na criação dos códigos carcerários (interação signica), a colocação em discurso da representação possibilite que os discursos encontrem os sujeitos que os adotem, enquanto os simulacros encontram os sujeitos que os assumem. (LANDOWSKI, 1982, p. 172).

No graffiti, a figura maior é, simbolicamente a do Pai protetor, afetuoso (a relação afetiva só podendo existir na relação heterossexual ou no âmbito familiar), enquanto que a figura menor é a representação do filho, ou protegido, subalterno àquela do Modelo que é significada. Do mesmo modo como o simulacro, considerado sob a ótica de Deleuze (1974), não é uma cópia da Idéia (Platão), mas algo que, apesar da semelhança, nega o Modelo e a cópia⁹, a representação da afetividade no graffiti torna-se alguma coisa outra que a representação do Pai e do filho, do Modelo e da cópia, para tornar-se um simulacro em construção que possibilitaria o aparecimento e a aceitação do terreno das relações afetivas por meio da interação dos discursos. Como resultado disso teríamos, de um lado, a simulação discursiva permitindo ao simulacro sua imersão e a instauração da afetividade mediante o processo de aceitação do simulacro.

À maneira de vestir dos personagens corresponderia a dimensão simbólica dos papéis representados: a figura menor veste possivelmente um pulôver azul com uma camisa vermelha em baixo; já a maior, veste um pulôver verde até o pescoço: as cores mais alegres são permitidas ao filho, o irmão, o amante. Já o Pai, como Modelo – não sendo permitidas dentro do contexto codificado carcerário fissuras na estrutura representativa – se veste de uma maneira mais sóbria. A idade das personagens conota de maneira ampliada as funções nessa relação codificada, cabendo ao Pai os atributos de

⁹ “Rever o platonismo significa então: fazer subir os simulacros, afirmar seus direitos entre os ícones ou as cópias. O problema não concerne mais à distinção Essência-aparência, ou Modelo-cópia. Esta distinção opera no mundo das representações; trata-se de introduzir a subversão neste mundo, ‘crepúsculo dos ídolos’. O simulacro não é uma cópia degradada, ele encerra uma potência positiva que nega tanto o original como a cópia, tanto o modelo como a reprodução”. (DELEUZE, 1974, p. 267).

experiência, idade, direção, sabedoria, e cabendo-lhe igualmente o papel de educador, mentor e iniciador na vida da “cópia” inexperiente e ainda não acabada.

Decalcar as conotações das representações nesse graffiti torna-se muito difícil, na medida em que elas só encontram ressonância e significações por estarem inseridas no contexto semiótico do cárcere, por a ele pertencerem. Notamos também a ausência de frases parasitárias à imagem central. No entorno do graffiti, temos a assinatura do grafiteiro, que é menor, em relação aos outros graffiti mostrados neste estudo e, à esquerda da imagem, uma grade significando a contextualização desse gesto (afetivo) no cárcere. A assinatura cede espaço à imagem. Por ser fortemente conotada, tornar-se-ia absolutamente desnecessário legendá-la à maneira das histórias em quadrinhos ou de outros graffiti realizados no Carandiru. A legenda aqui corresponderia ao contexto, ao entorno, ao universo onde o graffiti foi realizado e das conotações sugeridas, avançadas e por ele enunciadas.

Referências

- BARTHES, R. *O óbvio e o obtuso*. Trad. I. Pascoal. Lisboa: Edições 70, 1984.
- _____. *Mythologies*. Paris: Editions du Seuil, 1970
- DELEUZE, G. *Lógica do sentido*. Trad. L. R. S. Fortes. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1974.
- LANDOWSKI, E. *A sociedade refletida: ensaios de sociosemiótica*. Trad. E. Brandão. São Paulo: EDUC/ Pontes, 1992.
- _____. Masculin, Feminin, Social. *Nexos - Revista de Estudos de Comunicação e Educação*, São Paulo, n. 3, p. 13-43, 1988.
- OLIVEIRA, A.C, LANDOWSKI, E. (org) *Entre o social e o estético: Análise das Campanhas Publicitárias de Cerveja – Caderno de Discussão do Centro de Pesquisas Sociosemióticas*. São Paulo: Editora CPS, 2002.



ANEXO II

ANEXOS

São João do Rio Preto - SP

Piedade - Alemanha

Roth Heding - Nova York



ANEXO II



São José do Rio Preto – SP



Dresden – Alemanha



Keith Hering – Nova York



T. 34/20/05



Park Yoyogi – Japão



Veneza – Itália.



Suíça



Tóquio, Japão



São José do Rio Preto – SP



Belleville – Paris

