



EXIT

KEIN
GURCHEN
0102

Be Stoked
THE BEST TASTE OF THE WORLD

Website displayed on laptop screen

Hip Hop em São Paulo, Brasil: autores, narradores e públicos

Hip Hop in Sao Paulo, Brazil: authors, narrators and public

DOI

MARCOS ANTÔNIO ZIBORDI

RESUMO

Este artigo discute relações entre os textos culturais constituintes do *hip hop* em São Paulo, a maior capital brasileira. A metodologia e os resultados são de pesquisa realizada entre 2011 e 2015, da qual concluímos que o todo cultural reprime a intensa autonomia autoral das partes.

PALAVRAS-CHAVE: HIP HOP, CULTURA, RAP, BREAK, GRAFITE.

ABSTRACT

This article discusses relations between the constituent cultural texts of hip hop in São Paulo, Brazil's capital. The methodology and the results of research conducted between 2011 and 2015, which concluded that the cultural whole represses intense authorial autonomy of the parties.

KEY WORDS: HIP HOP, CULTURE, RAP, BREAK, GRAFFITI.

1. TEXTOS CULTURAIS DE CARÁTER NARRATIVO

Começamos com a seguinte contextualização histórica: a expressão *hip hop* remete a “mexer os quadris” e designa manifestação cultural composta por música, dança e pintura. Seus “elementos” constituintes passaram a ser fortemente fomentados no final da década de 1960 em periferias de metrópoles dos Estados Unidos, dando origem a uma cultura juvenil e ligada à periferia, com alcance mundial e promovida, inicialmente, por descendentes de negros e latino-americanos.

Os “elementos” musicais, corporais e visuais do *hip hop* foram chegando ao Brasil, via capital paulista, em meados da década de 1980. A maior cidade do país, com 11 milhões de habitantes e o dobro desta população se consideradas as cidades do entorno, é tida como o centro da produção brasileira de *hip hop* (CASSEANO, DOMENICH, ROCHA, 2001) e nela realizamos, entre 2011 e 2015, pesquisa cuja metodologia, discussão e resultados específicos envolvendo a tensa relação entre autores, narradores e públicos serão aqui resumidos (ZIBORDI, 2015).

Nosso objetivo era compreender cada um dos elementos do *hip hop* visando promover leitura integradora, a começar pela sonoridade eletrônica produzida pelos DJs, autores de “bases musicais” que, articuladas a poemas cantados, produzem o *rap*. Sozinhos e preferencialmente combinados, “bases” e *rap* são os dois “elementos” musicais da cultura *hip hop*. Além dessas sonoridades, há estilos de dança, em especial o *break*, predominante em São Paulo, capital, e produções pictóricas, na nossa pesquisa considerando os chamados grafites e pichações.

Para sustentar empiricamente a discussão principal deste artigo, realizamos procedimentos metodológicos específicos para cada elemento do *hip hop*, que tomamos como textos culturais de caráter narrativo tendentes a realizar aspectos seculares das matrizes do épico, lírico, dramático e paródico. A discussão teórica sobre texto cultural aparecerá na próxima seção. Nesta,

resumiremos procedimentos metodológicos e resultados da primeira fase da pesquisa na capital paulista.

Quanto aos grafites e pichações, que são imagens públicas em muros, fachadas e diversos outros suportes públicos autorizados ou não, as etnografias conduziram o pesquisador a todas as regiões da capital paulista. Foram vinte etnografias aos finais de semana coligindo, ao final, 3.556 fotos e 287 vídeos (fotos registraram imagens cabíveis na lente; vídeos, conjuntos maiores).

Em relação a esse material empírico, sustentamos teoricamente que grafites e pichações - sejam imagens isoladas, sequências horizontais ou quadros - pouco correspondem às organizações causais e temporais recorrentes nas narrativas mais comuns, que em geral deslizam em movimento retilíneo e uniforme do “era uma vez” até o “foram felizes para sempre”. Ao contrário desse encadeamento, as imagens que coligimos tendem ao atemporal e a fazer das “relações espaciais elementos que constituem a organização” (TODOROV, 1971, p. 61).

Constatamos que o procedimento de acumulação de grafites e pichações em muros e fachadas é pouco relacional, estruturado pelas condições e limites da espacialidade disponível e, o mais importante, raramente há ideia central perpassando as partes – as imagens têm alto grau de autonomia. O evidente extravasamento de cores e exagero de formas e dimensões promove “funções emotivas”, aquelas centradas no remetente da mensagem para “suscitar a impressão de uma certa emoção, verdadeira ou simulada” (JAKOBSON, 2007, p. 122-123).

No que diz respeito às letras de *rap*, indexamos 90 discos lançados entre 1984 e 2014, distribuídos temporalmente da maneira mais proporcional possível, considerando homens e mulheres, distintos graus de inserção midiática, diferentes regiões de São Paulo e variados estilos. Em média, são três discos selecionados por ano, cobrindo três décadas. Além de dados indispensáveis como o nome de grupos e artistas, anotamos especialmente o comportamento do narrador de todas as músicas, exercício de escuta e escrita colhendo subsídios para discussões sobre narrador, autoria e público.

Percebemos que as letras de *rap* tendem a realizar importantes aspectos do milenar poema épico, como longa extensão, linearidade temporal, tema heroico e rimas alternadas conferindo cadência repetitiva verificável tanto nos versos quanto nas bases sonoras que os embalam. O texto poético da narrativa do *rap* conta uma “ação única e inteira, feita como começo, meio e fim, incluindo ações secundárias e episódios” (HANSEN, 2008, p. 47). A noção de ciclo que abre e fecha é marca histórica do épico desde Aristóteles,

que o quer como ação “una e completa, qual organismo vivente” (1991, p. 35).

Quanto à dança, a modalidade predominante em São Paulo é o *break*, com crescente aumento de outros estilos. Constatamos esse contexto através de etnografias filmando encontros de dançarinos e dançarinas em 10 ocasiões entre 2011 e 2015, como na tradicional *Jam Olido de Danças Urbanas*, realizada mensalmente no centro da cidade desde 2006, reunindo profissionais e amadores, onde estivemos por três vezes, além de entrevistas específicas com iniciantes e iniciadores do *break* em São Paulo, como *Marcelinho Back Spin*.

Resultado de observações filmadas e de entrevistas, tomamos o *break* como texto cultural aproximável ao gênero dramático, a começar pelo fato de que a atuação na dança pressupõe a mesma pessoa desempenhando o papel de personagem e de narrador, característica distintiva básica do gênero de encenação, duplicidade complexificada na dança do *hip hop*.

Isso porque, considerando o diálogo entre protagonistas, antagonistas e plateia nas batalhas de *break*, e a consequente alternância de seus pontos de vista, temos três momentos e posições mudando a cada momento, da seguinte forma: ao ingressar no centro da roda de batalhadores para se apresentar disputando a melhor performance, quem dança é sobretudo protagonista, personagem de si mesmo narrando corporalmente; quando sai do centro, mas não de cena, imediatamente se integra ao coro de antagonistas que formam a plateia participante, a roda de onde logo alguém se destacará para ser novo protagonista por alguns instantes, enquanto ao redor estão avaliadores e rivais bastante interessados. É como se o dançarino de *break* fosse reconhecível pelo que faz, pelo que revela sobre si mesmo e pelo que outros expressam a seu respeito, as três vias principais pelas quais se reconhece o personagem dramático (PRADO, 2005, p. 88).

Diferente das etnografias, diálogos humanizados (MEDINA, 2001) foram os principais procedimentos metodológicos para conhecer o trabalho dos DJs. Dez deles nos receberam em suas casas ou estúdios para longas demonstrações, desde a montagem do equipamento até os efeitos realizados pela parafernália eletrônica. Constatamos que os textos culturais constituídos pelas narrativas sonoras criadas por eles tendem ao paródico porque seus narradores recorrem a músicas prontas e remontam trechos criticamente. Seus recursos paródicos estão imbricados aos equipamentos nos quais os trechos selecionados são manipulados de diversas maneiras. A tendência é recriar sonoridades por processos de recorte e colagem construindo novas músicas, nas quais nem sempre é fácil identificar relações com a obra anterior. Segundo Tinianov (1983, p. 456), parodiar é experiência alteradora de algumas condições originárias, enquanto outras não são modificadas, ou, conforme Hutcheon, paródia é “repetição com diferença” (1989, p. 48).

A caracterização dos elementos que compõem o *hip hop*, ou a possibilidade de compreensão dos mesmos como textos culturais de caráter narrativo, cuja metodologia e aspectos principais foram drasticamente resumidos até aqui, possibilitou o segundo movimento da pesquisa, a tentativa de compreensão do todo cultural. Assim, aproximamos conceitos de semiótica ao conjunto constituído pelas narrativas musicais, visuais e corporais do *hip hop*.

2. HIP HOP COMO TEXTO CULTURAL

Manifestação compósita, que se compreende e se constitui como um todo de partes, enquadrado pela teoria sistêmica da semiótica da cultura o *hip hop* passa a ser assumido como texto cultural em relação a outras composições semióticas e, ao mesmo tempo, envolve conjunto específico de textos, seus elementos que tomamos como tendentes a modelos narrativos tradicionais. Mas, do ponto de vista semiótico, o que são textos culturais?

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

Os textos culturais são compostos de signos que apontam para si e para fora deles, são sistêmicos e extrassistêmicos. Sua estruturação delimita fortes fronteiras demarcadoras dos limites entre o que deve fazer parte do texto

cultural e os signos contra os quais ele se opõe. Esse processo estruturante promove “modelização”, similar aos delineamentos de gêneros, como os literários, ou de elementos, como os do *hip hop*, ou de textos culturais de caráter narrativo manifestados em sons, imagens e corpos. Para Lotman, “ser um romance”, ‘ser um documento’, ‘ser uma oração’, isso significa realizar uma função cultural determinada e transmitir uma significação acabada. Cada um destes textos é definido pelo leitor segundo um conjunto de marcas.” (LOTMAN, 1978, p. 104-105).

Para ocorrer modelização, alguns processos semióticos são fundamentais, como a demarcação de fronteiras ou limites culturais, inclusive aqueles dados pelo próprio público. Quanto ao texto cultural *hip-hop*, a demarcação, aceitação e negação dos seus signos próprios é exaltada tanto pelos produtores diretos das narrativas quanto pelos adeptos na mesma intensidade do rechaço expresso em depreciativos dirigidos, por exemplo, ao *rap*, que seria “música de bandido”, “de favelado”, “de maloqueiro”.

Quando fãs e artistas elegeam os atrelamentos, interesses e posturas positivadas como temas estruturantes dos discursos, estão constituindo recortes culturais claros, modelizando, como a constante presença negativa de “um terceiro implicado”, em geral personagem secundário ou antagonista sempre criticado, sobretudo nas letras de *rap*, mas não só, pois aparece também em imagens e até no antagonismo entre personagens nas batalhas de dança. Esse sujeito ou sujeita inconveniente pode ser o “mano” traíçoeiro, os policiais, as meninas que engravidam cedo, todos ainda indóceis aos parâmetros comportamentais impostos pela cultura *hip hop*. Essa terceira pessoa rechaçada tem tudo para ser excluída do contexto demarcado pelo texto cultural.

Nas letras de *rap*, especificamente, apontar um terceiro e criticar sua postura significa seleção dos tipos ideais à cultura *hip-hop* e este é somente um dos recortes: ocorre também, reiteradamente, a afirmação da música “de preto para preto e favelado” (lembra bem menos de brancos e mulheres pobres), fruto de produção cultural marginal em geral realizada sem equipamentos convencionais, com letras que são longos textos poéticos (diferentes das curtas composições que caracterizam a maioria dos estilos musicais), os compositores e cantores (quase sempre a mesma pessoa) pregam explicitamente a pedagogia de valores éticos, comportamentais, vocabulário periférico específico, vestimenta.

Esses são alguns recortes, ou demarcações fortes de limites, explicitados pelo *rap*. Quanto aos pintores, por mais discutíveis que sejam as proximidades e distanciamentos entre as técnicas e resultados do grafite e da pichação, em geral eles diferenciam suas produções autorais em muros e fachadas

daquelas realizadas por encomenda em portas, placas e letreiros do comércio. Essa distinção recorrente promove fronteiras literalmente físicas: os praticantes dos dois estilos pictóricos associam as principais noções de autenticidade das suas imagens ao fato de serem feitas e expostas nas ruas, sendo grafites ou pichações. Os escassos e estrondosos casos de venda ou exposição de obras em galerias de arte são amplamente reprovados; estaria ocorrendo quebra traidora dos limites da rua, rompendo o esquema de modelização dos textos culturais visuais do *hip-hop*. Ao serem exibidos em galerias e comercializados, grafites e pichações rompem fronteiras estabelecidas, ampliação que, apesar de comemorada por alguns, do ponto de vista da modelização semiótica não interessa à manutenção de uma cultura dogmática como o *hip-hop*. Deslocamento, neste caso, significa traição.

Outras fronteiras desses textos culturais visuais expostos em muros e fachadas são erigidas nos procedimentos de produção, que começa com a feitura prévia e exaustiva de inúmeros rascunhos em cadernos, até figuras e tipologias serem consideradas prontas para a reprodução nas ruas, tanto de grafites quanto de pichações.

Nesse processo de ensaio modelizador daquilo que será pintado, os recortes específicos das imagens, especialmente o contorno, estarão tão definidos e interiorizados pelo autor que a reprodução do original pode variar em cor e tamanho dependendo das condições do suporte público, que por sua vez impõe suas próprias delimitações de tamanho, textura, ângulo favorável à visualização dos passantes e demais fronteiras.

Em relação aos limites dos textos culturais narrados pelos dançarinos e dançarinas, novamente a rua constitui forte fronteira modelizadora. No contexto da cultura *hip-hop*, o que produzem é “dança de rua”, ou “urbana”, conforme tendem a identificar alguns praticantes, especificando o recorte vocabular qualificativo do espaço. Em geral os praticantes de *break* da capital paulista tendem a defender o aprendizado fora das academias, onde também são oferecidas variações de tais danças, rejeitadas como diluidoras da autenticidade.

A especificidade vocabular, aliás, está entre os mais fortes limites impostos pela cultura *hip hop*. A miríade de técnicas e nomenclaturas, em geral expressas em palavras oriundas dos Estados Unidos, de onde tal cultura foi disseminada mundialmente, estabelecem os contornos de um contexto, ou texto cultural fechado, cheio de códigos difíceis de acessar. E, reforçando ainda mais as fronteiras pelas palavras, lembremos o quanto são visualmente intrincadas as tipologias de grafites e pichações – no domínio da dança, a dedicação física é a primeira exigência, e pensemos no difícil domínio das

habilidades manuais para tocar discos, exigindo empenho de devotos.

Do ponto de vista das fronteiras modelizantes erigidas para atuação e fruição cultural, podemos também pensar nos DJs, que por sua vez insistem em demarcar diferenças em relação àqueles que se apresentam em festas de música eletrônica, casamentos, boates. Para estar ligado à cultura *hip-hop*, o DJ precisa conhecer e executar efeitos sonoros específicos e realizar a performance esperada, cheia de improvisação, para pleitear pertencimento. O repertório musical de base é outro poderoso instrumento de seleção, recorte não só no sentido do trecho a ser manipulado pelo DJ, mas daquilo que fará ou não parte do texto cultural: basicamente toda a música produzida por, ou identificada com a negritude poderá ser selecionada.

De fato, as mãos dos DJs operam um dos principais instrumentos de fronteira da cultura *hip-hop*, a tradição musical negra. Eles são guardiões daquilo que deve ser valorizado pelas novas gerações e os selecionadores natos da produção de *rap* nacional e internacional.

Além dos recortes específicos promovidos por cada manifestação cultural que compõe o *hip-hop* paulistano, ele se posiciona, em conjunto, pela diferença entre centro e periferia, muito além do sentido geográfico de recorte, também fundamental. Trata-se de uma cultura da contradição, do enfrentamento, da dicotomia, nascida da exclusão e que se enxerga como heroiicamente épica. Seus produtores e adeptos se orgulham por ter conseguido espaço tanto entre os pares párias quanto fora dos limites previstos inicialmente pelo contexto periférico, extrapolação que contradisse preceitos iniciais como distanciamento total da mídia e dos intelectuais institucionalizados na academia, conquista de público socialmente privilegiado e retorno financeiro significativo, entre outras balizas prévias que foram redimensionadas. É que as fronteiras culturais, mesmo as mais resistentes, devem ter alguma porosidade e troca com o meio exterior, senão não sobrevivem.

Do ponto de vista semiótico, nenhuma manifestação cultural poderá representar um conjunto universal, mas sempre parte, ou parte de partes, como o *hip-hop*. Nas últimas três décadas na capital paulista, essa cultura promoveu modelizações que impõem prescrições sociais, precisamente “programas” relacionados à experiência histórica passada traduzida em textos atualizadores.

Nesse sentido, as narrativas do *hip-hop* paulistano associam as condições sociais atuais à vida dos escravos negros (a polícia é associada ao capitião do mato), à amarga trajetória de exploração do trabalho de milhões de nordestinos na capital paulista, à péssima educação escolar pública, entre outros entraves. Assim, ao insistir na continuidade histórica declinante e

negativamente repetitiva, tais narrativas são tradicionalistas no seguinte sentido programático: “el programa mira hacia el futuro desde el punto de vista de su elaborador; la cultura, en cambio, mira hacia el pasado desde el punto de vista de la realización del comportamiento (programa)” (LOTMAN, USPENSKI, 1979, p. 72).

No jogo entre preservação e esquecimento está colocado não só o problema da longevidade dos textos eleitos para comporem a memória coletiva, mas ainda dos códigos mantenedores. Como estamos tratando de sistemas produzidos por agrupamentos humanos, ações e retroações fazem com que complexos culturais como o *hip-hop* reordenem seus códigos, mas as modificações profundas, estruturais, quase não ocorrem, o sistema se reorganiza para permanecer praticamente o mesmo.

Isso não significa somente tradicionalismo ideológico; do ponto de vista da modelização dos textos culturais, o volume de conhecimentos admissíveis é limitado pela capacidade dos sistemas armazenarem informação, determinando a substituição de textos por outros e a exclusão prévia de muitos, sem esquecermos a “profunda diferencia”, como lembram Lotman e Uspenski (p. 75), entre mecanismos de esquecimento para preservar alguma memória ou para simplesmente eliminá-la.

O processo que modeliza os textos culturais de caráter narrativo do *hip-hop* paulistano tem alto grau de arbitrariedade. Elas realizam as possibilidades descritas pela semiótica como “centradas na expressão” e “centradas no conteúdo”, com tendência serem, ao mesmo tempo, um conjunto de textos e um sistema de regras:

Hablando de la contraposición de texto y reglas, ha de tenerse en cuenta, entre otras cosas, que en determinados casos los elementos mismos de la cultura pueden intervenir con ambas funciones, es decir, ya como texto o como reglas. Así, por ejemplo, los tabúes que intervienen como parte integrante del sistema general de una cultura determinada pueden, por una parte, ser considerados elementos (signos) del *texto* que reflejan la experiencia moral de la colectividad, mientras que, por la otra, pueden considerarse como un conjunto de *reglas* mágicas que prescriben un determinado comportamiento. (LOTMAN, USPENSKI, 1979, p. 78).

No *hip-hop* os mecanismos fundamentais da cultura como delimitação, inclusão e exclusão, são radicalizados de forma binária entre periferia e centro, conforme assinalado anteriormente, e tantas outras oposições são cravadas como preto e branco, rico e pobre, mano e *playboy*, polícia e ladrão, certo e errado, céu e inferno, gíria e expressão culta, liberdade e prisão, dinheiro e miséria, as quatro narrativas do *hip-hop* enquanto opostas a outros estilos de música, dança e pintura, todas irmanadas na valorização da transmissão oral, marginal e não ensinada nas escolas tradicionais, fazendo a cultura circular, mudar e permanecer.

O paralelismo entre os enfoques complexos dos processos narrativos e culturais pressupõe que “la cultura es un conjunto de textos o un *texto* construído de manera compleja” (LOTMAN, 1998, p. 167). Segundo a terminologia semiótica, textos culturais são capazes de delimitar contextos específicos e também o lugar, a posição e a atividade do homem no mundo, valorizando muito as oposições, assim como o *hip-hop*, cultura da contradição, nascida dela, engastada nos avanços e recuos das tentativas de superação da condição marginalizada. O *hip-hop* como texto de cultura é um “texto-constructo que será una invariante de todos los textos pertenecientes al tipo cultural dado, y los textos mismos se presentarán en calidad de realización de éste en estructuras sígnicas de diverso tipo” (p. 97).

A diversidade de modelizações convenientes às músicas, danças e imagens não conforma um todo estável; ao contrário, os praticantes dos textos culturais estão em constante tensão e tais desavenças corroboram com a dialética vitalidade cultural. Internamente, o debate sobre o *hip-hop* é muito mais intenso do que o travado com a mídia, os críticos, o mercado. Assim, a afirmação de Lotman faz bastante sentido:

Al ingresar en el todo como una parte, la individualidad particular no deja de ser un todo. Por eso la relación entre las partes no tiene un carácter automático, y supone cada vez una tensión semiótica y colisiones que adquieren a veces un carácter dramático. (LOTMAN, 1998, p. 41).

Esse caráter dramático é verificável, sobretudo, na tensão entre os papéis de autores, narradores e públicos, tanto nos textos culturais específicos, quanto no conjunto fomentado pelo *hip-hop*, conforme veremos no próximo item, o ponto central deste artigo.

3. AUTORES, NARRADORES E PÚBLICOS

Narrador e autor são instâncias diferentes e necessariamente dialogantes cuja relação varia de identificações praticamente indistinguíveis à aberta distinção, sem dúvida passando por incontáveis matizações entre esses extremos possíveis. O esquema minimamente complexo envolvendo autor e narrador os pressupõe como entes cambiantes do processo narrativo, sem excluir os destinatários, cujo papel é ativo, não de indiferentes receptores.

Quanto ao autor, distinguimos o sujeito portador de documentos, pagador de contas, fazedor de *rap*, DJ, dançarino, pintor, que nasce, cresce, nem sempre reproduz, mas sempre morre, daquele sujeito identificado, entre outros nomes, como “autor implícito”, indispensavelmente presente nas narrativas em diversos graus de evidência (DUCROT, TODOROV, 1988, p. 294).

Apesar de em geral chamarmos as pessoas reais de autores, em rigorosa acepção teórica o autor a ser debatido é aquele presumível, constituído e identificável enquanto ente tão fictício quanto os personagens. Também chamado de “autor-modelo” (ECO, 1994, p. 21), ele não é o humano ser e sua presença implica na de narradores, vozes que efetivamente falam, ou cantam, dançam, pintam, mantendo certas distâncias, no plural.

Impossível esgotar as possibilidades de aproximação ou distanciamento em diversos graus entre autor implícito e narrador em relação a personagens e público. “Cada uma das distâncias pode também se reduzir a zero, o que cria papéis narrativos complexos” (DUCROT, TODOROV, 1988, p. 295). É esse, precisamente, o caso da maioria dos textos culturais do *hip hop*.

Apesar das várias combinações e distâncias, nelas os atos de narrar e exercer a autoria tendem a estar muito próximos e a adesão simpática dos destinatários os aproxima novamente: assim autor, narrador e público são, para usar metáfora comum nas letras de *rap*, “elos da corrente”. Em geral, quando não encontram seus destinatários ideais, esses textos culturais são rechaçados com igual vigor.

Amadas e odiadas, o conjunto como sistema envolvendo produção, circulação e consumo admite pouca matização: sujeitos colocados como autores, narradores e personagens encontram seu público fiel tendente a aderir com fervor ao discurso e aos discursadores. Segundo Humberto Eco, esse espectador é “uma espécie de tipo ideal que o texto não só prevê como colaborador, mas ainda procura criar” (1994, p. 15).

Assim como a noção de autoria deve ser desdobrada, no mínimo, entre sujeito real e aquele construído na narrativa, os destinatários também devem ser imaginados como reais e ideais – estes aceitam amplamente a autoria pretendida e disseminada pelo narrador, como no *hip hop*:

O autor-modelo é uma voz que nos fala afetuosamente (ou imperiosamente, ou dissimuladamente), que nos quer a seu lado. Essa voz se manifesta como uma estratégia narrativa, um conjunto de instruções que nos são dadas passo a passo e que devemos seguir quando decidimos agir como o leitor-modelo. (ECO, 1994, p. 21).

Em geral, nos textos musicais, corporais e visuais do *hip hop* em São Paulo se estimula a autoria, mas como suas práticas culturais tendem a constituir tipos narrativos, é tensa a relação entre autor e narrador, justamente porque as vozes aspiram ser coletivizantes, mas a autoria é individualista, com seus respectivos e complexos rebatimentos no público.

Essa tensão, inevitavelmente, varia conforme o texto considerado. Pensemos no *rap*, cujas letras são poemas épicos somados à sonoridade de base dos DJs: os letristas e cantores, quase sempre a mesma pessoa, criam narradores que fazem questão de aparecer claramente representados, muitas vezes como protagonistas, com isso aumentando a carga de autoria e, como emergem sempre os traços autobiográficos e da experiência vivida, as narrativas criam círculos de identificações potentes que aproximam produção, circulação e consumo afetivamente, estão todos irmanados na missão cultural. A ideia de círculo tem a ver com associação, comunidade, e por mais que recortem e encontrem interlocutores tão autoritários e centrados em si, os narradores do *rap* também promovem a voz alheia, especificamente a voz dos desfavorecidos socialmente, pelos quais se colocam a falar, sem deixar de pronunciar, e muito, suas próprias verdades.

Assim, nos textos culturais do *rap*, o narrador procura ser a voz da comunidade, mas não abre mão da autoria demarcada, identificada com interlocutores percebidos como iguais. Quando dizem “é nós”, gíria propositalmente alteradora da correta expressão gramatical, estão realizando mais o “um por todos” do que o “todos por um”. O narrador do *rap* chama para si a responsabilidade de discorrer pelos semelhantes, efetivamente o faz, mas o público não tira o microfone das mãos deste autor musical para cantar suas próprias dores.

Nas modelizações envolvendo autores, narradores e públicos do *hip hop* sobressai, portanto, a autoria, com espaço controlado para a voz coletivizante, embate que também se dá na relação com as formas fechadas das letras de *rap*, poema épico de milenares e estáveis pressupostos. As coerções inerentes aos gêneros invariavelmente limitam e desafiam as capacidades autorais num mar de *raps* parecidos entre os quais as produções devem

se diferenciar sem deixar de atender a exigências formais e ideológicas da música específica e do conjunto da cultura *hip hop*.

Os compositores e cantores de *rap* precisam impostar o esperado narrador furioso e autoral, cheio de gírias, cujo compromisso social com os “favelados” será reiterado, assim como as marcas de pertencimento à vida sofrida, expressando ainda fé nas divindades cristãs e africanas, exaltando a malandragem e os prazeres da vida, reverenciando a negritude em versos e na musicalidade, atentando ainda para a necessidade de “dar um toque nos manos”, ou seja, orientá-los, perspectiva pedagógica indispensável às letras de *rap*. Com tantos pré-requisitos, o espaço para autoria seria reduzido, daí porque a mesma é exacerbada a ponto de sobressair à narrativa coletivizante, que ocorre com um pouco menos de força.

Nos textos visuais, porém, a relação com o público muda. Ele não é convocado a engrossar o coro discursivo, mas é atraído e mantido na posição de espectador. As imagens devem ser apreciadas, nem dá tempo de se deter nas mesmas, a maioria dos possíveis admiradores está de passagem e com pressa. Há mais fluxo do que fruição, mas tal distanciamento não é explicado somente pela falta de tempo.

Mesmo sendo textos públicos, os narradores dessas imagens dialogam menos com o público do que os autores-narradores-personagens do *rap*, sobretudo porque não pretendem congregiar no discurso as demandas de grupos sociais, nem mesmo dos pobres, pelo menos não como tendência explícita e dominante, como na música. Os autores de imagens não querem ser diluídos nos outros, seria estrago enorme à autoria.

Especificando ainda outras diferenças entre os textos musicais e visuais da cultura *hip-hop*, os narradores autorais e quase sempre personagens das próprias letras de *rap* querem arrastar os interlocutores para a passeata, as imagens estarão nas ruas à espera dos passantes; o *rap* traz para si o “povão”, as imagens se colocam diante deles; o *rap* narra mais em terceira pessoa, as imagens quase sempre em primeira, mas não nos enganemos, pois explicitações podem levar a dissimulações do sujeito da enunciação e “o discurso que se confessa discurso não faz mais que ocultar pudicamente sua propriedade de discurso.” (TODOROV, 1971, p. 48).

Enquanto o texto do *rap* demarca o público com recortes específicos visando o diálogo direto e oral, as imagens se exibem por toda a cidade e potencialmente falam a qualquer passante que, no entanto, é convidado a ver, não a adentrar nos incontáveis estilos de letras, imagens oníricas, psicodélicas, de personagens da mídia ou inventadas (em menor quantidade as mazes do país e a negritude).

A exibição sedutora dos textos visuais, nos quais a autoria muitas vezes se sobrepõe à narratividade, demarca o lugar previsível do público, com o qual se relacionam, mas não pretendem representar. O processo de modelização é, portanto, bastante diferente nos textos do *rap*, cujos autores-narradores-personagens envolvem e misturam instâncias, enquanto grafites e pichações distinguem papeis — eles querem ser vistos a uma distância ideal.

A egocêntrica autoria também atravessa o lirismo agressivo ou não dos textos visuais constituídos por grafites e pichações. Nos muros e fachadas pintados para todo mundo ver na capital paulista, com narradores escancarando mensagens visuais, haverá em geral enormes marcas ou palavras identificadoras de pessoas ou grupos, e se nos detivermos diante de um único registro, não raro observaremos o nome artístico pelo qual um narrador específico se expressa no conjunto, com seu apelido fixado na parte inferior da imagem, em outra tipologia, em tamanho menor, assim como a demarcação da região da cidade à qual pertence e o ano em que a imagem foi produzida. Nesses registros sobrepostos, o autor novamente se impõe ao narrador.

Entre os textos culturais de caráter narrativo do *hip-hop*, os menos tendentes à constituição de tramas e, portanto, à concatenação lógica de sequências e ações, são os textos visuais, visto que “as narrativas hoje são, por definição, quebradas. Sempre a recomçar” (SANTIAGO, 2002, p. 54). As imagens pelas ruas de São Paulo rompem com o confinamento dos relatos realistas e os narradores não articulam nem pretendem dar continuidade e sentido à vida; não têm histórias para contar, mas imagens a mostrar — o narrador as exhibe e o autor aponta para elas reivindicando paternidade, enquanto o público pode notar, de passagem, a grandiosidade da cena dramatizada por ambos.

Se o caráter ilusório da representação realista perdeu força nas narrativas contemporâneas, como nas imagens, nelas permanece fixada a tradicional distância entre as vozes que emanam e os receptores presumivelmente mais passivos, relação similar à estabelecida no auge da forma romanesca, no século 19, quando “o narrador parece fundar um espaço interior que lhe poupa o passo em falso no mundo estranho, um passo que se manifestaria na falsidade do tom de quem age como se a estranheza do mundo lhe fosse familiar” (ADORNO, 2003, p. 59).

Autoria, narração, públicos: enquanto os narradores do *rap* se confundem com seus autores e protagonistas e estão bastante identificados com os ouvintes firmando a irmandade heroica, e enquanto nos textos visuais a autoria ainda forte se impõe um pouco menos, mediada pelo narrador demarcador

das fronteiras entre o universo interno da obra e os espectadores do lado de fora, a dança, pela natureza dramática do texto cultural conduzido pelo narrador-personagem-protagonista-antagonista, a seu modo não poderia deixar de modelizar intensa autoria.

Mais do que no *rap* e nas imagens, nos textos corporais as instâncias de autor, narrador, protagonista e antagonista estão concentradas num único ente, pois a mesma pessoa representa todos esses papéis durante a batalha de dança ao entrar e sair da roda alternadamente. Dessa forma, “o ator deve mostrar uma coisa, e mostrar a si mesmo. Ele mostra a coisa com naturalidade, na medida em que se mostra, e se mostra, na medida em que mostra a coisa” (BENJAMIN, 1987, p. 88). Assim, com a dança ocorre processo bem diferente da tendência amalgamente entre emissores e receptores no *rap* e do jogo de distâncias das imagens.

A personalidade autoral distingue o dançarino ou a dançarina ao executarem os movimentos obrigatórios e os improvisos particulares, mas a fronteira com a plateia, necessariamente mais porosa e intercambiante que no *rap* e nas imagens, tensiona as autorias em disputa. Estabelecida pela diferença, a dança coloca um narrador para batalhar reivindicando originalidade. As autorias são lapidadas nos embates, o narrador reage ao discurso dos antagonistas, ambos ensinam e aprendem. O local de encenação, então “não se limita a transmitir conhecimentos, mas os produz” (BENJAMIN, 1987, p. 87).

Nos textos culturais de caráter narrativo do *hip-hop* as autorias são reafirmadas e refinadas na comparação conflituosa e excludente com outras manifestações culturais, assim como no interior do mesmo texto, como entre os músicos e pintores, mas na dança o processo de embate interno modelizador da autoria é mais decisivo, o principal meio de personalizar a técnica. Isso porque os textos corporais se realizam não somente na presença, mas na relação intercambiante entre autores e públicos que oscilam entre protagonistas, ao dançar no centro da roda, e antagonistas, enquanto plateia. Incorporando o papel do público (menor, porém mais congregado e ativo do que no *rap*) os personagens sabem quando são narradores de explícita autoria corporal e quando são antagonistas na plateia, balizando os papéis e procedimentos conforme a posição e o momento na roda de dança – as imagens também demarcam os papéis de quem enuncia e de quem assiste, mas a relação é menos dialógica, menos dialética.

De fato, o público da dança não é tão variado e amplo quanto o das imagens, mas de certa forma é menos sectário que o do *rap* porque integra o espetáculo muito mais participativo da narrativa corporal – difícil alguém, mesmo de longe, não balançar pelo menos a cabeça acompanhando a dança, relação facilitada pela ausência do palco tradicional.

Se a mudez dos retornados da guerra impressionou Walter Benjamin (1987, p. 114 e 198) e o levou a considerações sobre a pobreza das experiências que deveriam multiplicar as narrativas dos soldados, o filósofo não estava considerando a riqueza das possibilidades corporais em tecer histórias e o quanto os retornados da guerra, apesar de não falarem, carregavam em seus próprios corpos alquebrados a narrativa da experiência arrasadora do conflito. Se Benjamin e outros teóricos, como o próprio Adorno, desacreditam no mundo à sua volta, mecanizado e alienado, e têm suas razões, é preciso lembrar que colocar o corpo para produzir narrativas autorais, e não somente reproduzir rotineiras atividades mecanizadas, pode ser um ato extremo de desalienação. Através da dança são intercambiadas lições. Nas batalhas, a experiência passa de pessoa para pessoa, como ocorreria nas narrativas ancestrais, mas o gesto, não a fala, é fundante.

Finalmente, no que diz respeito aos textos sonoros criados pelos DJs atuantes na cultura *hip-hop*, parece contraditório, mas o autor tradicionalista cria seu narrador contemporâneo, paródico. A autoria intensa começa na seleção do repertório para ser tocado em *shows* ou manipulado na produção de bases musicais para o *rap*. Os DJs são criteriosíssimos nessa etapa: garimpam discos preservando certa tradição musical na qual se destacam a música negra dos Estados Unidos (James Brown é provavelmente o mais reverenciado), a produção nacional inspirada no *funk* e *soul music* (Gerson King Combo e banda Black Rio, por exemplo), samba e aparentados, como chorinho e *jazz* (Dona Ivone Lara, Pixinguinha, Djavan), sem esquecer nomes da Música Popular Brasileira (Chico Buarque, Tom Jobim). O multi-instrumentista nigeriano Fela Kuti está entre as preferências africanas e os *rappers* internacionais e brasileiros são fontes primárias. Entre os textos culturais de caráter narrativo do *hip-hop*, tanto a música selecionada e produzida pelos DJs, assim como o *rap* resultante, postulam ser continuadores da tradição musical de recorte étnico negro.

Isso para citar alguns estilos e artistas. Do ponto de vista do tipo de sonoridade filtrada pela autoria do DJ da cultura *hip-hop*, músicas de pegada rítmica marcante, nas quais contrabaixo, bumbo e caixa da bateria sobressaem, dançantes e ao mesmo tempo aproveitáveis para produções de bases, adentram as fronteiras do repertório. Naipes de metais interessam bastante, assim como solos vocais. O DJ é minucioso inventariador musical e esta atividade exige o exercício pleno da autoria, que chega a ser autoritária dada a especificidade do recorte tradicionalista.

O destino das garimpagens na constante pesquisa da qual depende a sobrevivência enquanto DJ terá intervenção ainda mais autoral após a

seleção, quando os discos e músicas forem editados em imprevisíveis processos paródicos. O filtro calibrado para o material a ser selecionado e as manipulações para construir outra música, assim como a seleção feita em apresentações ao vivo pelos DJs, só se realizam a partir de uma bem formada consciência autoral, compenetrada e que, no entanto, coloca o narrador para emanar alegremente seus pontos de vista. O aspecto performático das apresentações ou mesmo a necessidade de deixar o som fluir sem a plateia perceber abruptas alterações sonoras são prerrogativas do autor encenadas pelo narrador musical.

Preferindo locais públicos, provocando e reagindo à plateia, o narrador conhecido como DJ exhibe efeitos sonoros e sua capacidade de improvisação diante dos toca-discos: dança, fala ao microfone, cria fusões ao vivo, sempre jovial animador de multidões. Através dele opera o guardador da tradição musical, autor compenetrado garimpador de discos em sebos, cultivador de memória sonora privilegiada e consciente do seu papel de curadoria.

A relação com o público deve ser francamente dialógica, similar às estabelecidas pelos dançarinos, não no sentido da disputa, mas no da influência mútua exercida entre quem solta o som e quem põe o corpo para dançar. Os textos musicais dos DJs não dialogam somente e em diversos graus com os ouvintes-dançantes, elas dependem dessa relação de troca para desenrolar as paródias sonoras.

O DJ faz dialogar sua autoria através do narrador sensível e suscetível ao público; conforme vimos, também nos outros textos culturais do *hip-hop* as autorias tendem a se impor tão ou mais do que os narradores coletivizantes desempenhando seus competentes papéis. Se assim o são separadamente, em conjunto a tendência é contrária, pois o discurso cultural (“fazer parte da cultura *hip-hop*”, “os pilares da cultura *hip-hop*”, “o *hip-hop* salvou minha vida”) incide tanto sobre os textos que eles não podem sustentar suas identidades isolados do contexto.

É inescapável, maior e mais digno pertencer ao todo do que ser somente parte, e ser somente parte (da música, dança ou pintura) ainda depende da relação com o *hip-hop*, texto cultural da contradição na capital da desigualdade social do Brasil, a cidade de São Paulo. A produção conjunta de dança, música e imagens expressa tensa tendência dualista entre constituir autores personalistas e narradores coletivizantes, diferentes conforme se considera cada texto ou todo o *hip hop*, texto de textos culturais de caráter narrativo. Nas partes, ninguém sofre daquilo que Benjamin detectou como problema de autonomia autoral (1987, p. 120); no todo, a formação discursiva sobrepuja a autonomia dos autores em prol do narrador envolvente e dogmático.

4. AFRONTA AO PAÍS TROPICAL

Discutidas as relações entre autores, narradores e públicos nos textos culturais de caráter narrativo do *hip hop* paulistano, gostaríamos de concluir este artigo notando a profunda divergência entre os discursos produzidos pelos textos aqui discutidos e a noção generalizada e ainda predominante de cultura brasileira como fomentadora de um amálgama pacificado de diferentes. O *hip-hop* paulistano questiona tal configuração multicultural positivada e se coloca como facção de excluídos.

Assim, do ponto de vista pária, comunitário e coercitivo que modeliza seu discurso, as prerrogativas do homem cordial fazem bem pouco sentido. Nos textos culturais musicais, visuais e corporais, os homens e mulheres periféricos são aguerridos e pouco polidos, veem-se como guerreiros e guerreiras, tendem a reivindicar negritude.

Paradoxalmente, no mesmo *Raízes do Brasil* em que Sérgio Buarque de Holanda procura definir o homem cordial, há menção a documento redigido dois meses após a proclamação da República propondo a divisão dos Estados brasileiros com base em critérios excludentes: de um lado ficariam os cidadãos gerados pela mistura de europeus, africanos e indígenas; de outro, “hordas fetichistas esparsas pelo território” (1995, p. 159), com os quais deveríamos nos limitar a manter relações amistosas porque tal convivência é dever de nações civilizadas – muito mais identificados com tais “hordas”, o texto e os textos culturais do *hip hop* afrontam essas fronteiras.

É preciso frisar, inclusive, que na obra clássica de Sérgio Buarque de Holanda a cordialidade é bastante matizada e não significa total adesão aos ritos, que em geral são cumpridos até o ponto de não interferirem nas relações pessoais. A cordialidade nem sempre é sinônimo de afabilidade; o homem nacional é emotivo e seu impulso temperamental pode não ser polido.

O *hip hop* valoriza muito mais tal impostação e até impostura, assim como radicaliza e altera a tendência ao convívio geral cortês, voltando-se para uma espécie de comunidade de culto cultural (ZIBORDI, 2013) cuja rigorosa ritualização é muito mais comprometida do que a religiosidade de fachada descrita por Sérgio Buarque de Holanda.

O brasileiro tendente a afrouxar a seriedade dos ritos religiosos não é o mesmo das fileiras devotas e guerreiras do *hip-hop*, nem na especificidade linguística, pois os diminutivos não predominam no vocabulário dos textos culturais da periferia paulistana, conforme seria de se esperar lendo *Raízes do Brasil*, obra a nos lembrar da recorrência de “inhos” usados para familiarização com pessoas e objetos (p. 148).

A cultura *hip-hop* na capital paulista prefere os aumentativos e espanta pela força explosiva como uma espécie de religião de salvação.

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, Theodor (2003): “Posição do narrador no romance contemporâneo” em Notas de literatura, São Paulo: Editora 34/Duas Cidades.
- ARISTÓTELES. Poética (1991), São Paulo: Nova Cultural.
- BENJAMIN, Walter (1994): “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” em Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura, São Paulo: Brasiliense.
- CASSEANO, Patrícia; DOMENICH, Mirella; ROCHA, Janaína (2001). Hip Hop, a periferia grita, São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo.
- DUCROT, Oswald; TODOROV, Tzvetan (1988). Dicionário das ciências da linguagem, São Paulo: Perspectiva.
- ECO, Humberto (1994): “Entrando no bosque” em Seis passeios pelos bosques da ficção, São Paulo: Companhia das Letras.
- HANSEN, João Adolfo (2008): “Notas sobre o gênero épico” em TEIXEIRA, Ivan (Org.), Épicos: Prosopopeia: O Uruguai: Caramuru: Vila Rica: A Confederação dos Tamoios: I-Juca Pirama, São Paulo: Edusp.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de (1995). Raízes de Brasil, São Paulo: Companhia das Letras.
- HUTCHEON, Linda (1989). Uma teoria da paródia, Lisboa: Edições 70.
- IVANOV, V.V.; TOPORÓV V.N.; ZALIZNIAK A. A (1979): “Sobre a possibilidade de um estudo tipológico-estrutural de alguns sistemas semióticos modelizantes” em SCHNAIDERMAN, Boris (Org.) Semiótica Russa, São Paulo: Perspectiva.
- JAKOBSON, Roman (2007): “Linguística e poética” em Linguística e comunicação, São Paulo: Cultrix.
- LOTMAN, Iuri (1978). A estrutura do texto artístico, Lisboa: Editorial Estampa.
- _____: “El fenómeno de la cultura” em La semiosfera II – Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio, Madrid: Ediciones Cátedra.
- MEDINA, Cremilda (2001). Entrevista: o diálogo possível, São Paulo: Ática.
- PRADO, Décio de Almeida (2005): “A personagem no teatro” em A personagem de ficção, São Paulo: Perspectiva.
- SANTIAGO, Silviano (2002): “O narrador pós-moderno” em Nas malhas da letra: ensaios, Rio de Janeiro: Rocco.

TINIANOV, Iuri (1983): “O ritmo como fator construtivo do verso” em Teoria da literatura em suas fontes, vol. 01, LIMA, Luiz Costa (Seleção, introdução e revisão técnica), Rio de Janeiro: Francisco Alves.

TODOROV, Tzvetan (1971): Estruturalismo e poética, São Paulo: Perspectiva: 1971.

LOTMAN, Iuri; USPENSKIJ, Boris (1979): “Sobre el mecanismo semiótico de la cultura” em Semiótica de la cultura, LOZANO, José (Introdução, seleção e notas), Madrid: Ediciones Cátedra. ZIBORDI, Marcos. O rap como religião de salvação (2013). Revista Comunicação & Inovação, v. 14, Universidade Municipal de São Caetano do Sul, p. 83-88.

_____. Hip-hop paulistano, narrativa de narrativas culturais (2015). Escola de Comunicações e Artes (ECA), Universidade de São Paulo (USP). Tese de doutorado.

