

O Hip Hop no contexto da passagem da cidade moderna à pós-moderna

Luiz Antonio Garcia Diniz¹

Resumen

O Hip Hop é uma expressão cultural cujos diálogos interartísticos na sua relação com o corpo da cidade devem ser entendidos como reelaboração e, ao mesmo tempo, como transformação dos processos de subjetivação do século XX. Para entender esse diálogo, no entanto, muitas vezes modulado pela figura da violência, é necessário lembrar as figuras da exclusão social de que se vale o Hip Hop e que caracterizam a sua relação com a situação cultural e discursiva do contemporâneo. Meu pressuposto é a de que essa tensão se explica e se revela no tratamento que é dado à cidade que historicamente, passa de tema a suporte artístico. Além da nova modalidade de diálogo intermídia instaurado pelo Hip Hop, baseado no evento do encontro entre artistas e público, ele se destaca, igualmente, pelas propostas de intervenção comunicacional. Tais propostas são assentes na relação de pertença identitária construída sob a forma de subjetivações territoriais. Pensar o Hip Hop é, portanto, pensar ao mesmo tempo na raiz da exclusão social na qual o movimento emergiu, considerando os limites sociais e estruturais de uma sociedade calcada na exclusão e, sobretudo, nas formas de subjetivações surgidas da desterritorialização e reterritorialização que a ruptura com os projetos modernos e totalizantes permitiram.

¹ Pós-doutorado/FAPESP
UFSCar – CMD/LABI/Laboratório Aberto de Interatividade
Universidade Federal de São Carlos – SP/Brasil
Luizdiniz953@yahoo.fr Currículo: <http://lattes.cnpq.br/0201307167140486>

O Hip Hop no contexto da passagem da cidade moderna à pós-moderna

Nosso objetivo é abordar a questão da identidade na pós-modernidade, amparada pelas reflexões de Stuart Hall e Homi Bhabha, Jean-François Lyotard, Marshall Berman, dentre 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.

Isso significa 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 determinados aspectos ou elementos culturais, mas não necessariamente no processo de identificação compreendido aqui como totalidade. Podemos citar, a título de exemplo, a assimilação do vestuário típico do “mano” (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 sógnica 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. Dito 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 considerado aqui na sua internacionalidade, 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 Argentina, 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, 1998: 20)”.

Tal trilha de raciocínio implicaria 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, etnia, 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.

A própria noção de cultura originária de um centro será pensada sob a forma de deslocamentos de grupos sígnicos 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 ideia 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 é por nós 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 sógnica. O objeto deslocado manteria a sua qualidade sógnica 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 sógnicos 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 mediante o achatamento das diferenças, as subjetividades.

Assim, se o sujeito moderno, tal como foi definido por Stuart Hall (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 descentramento 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, 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 ideia 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. (Bhabha ,1998: 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 no “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 (Hall, 2002:49), 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? 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 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.

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. Como ocorre nas versões bastante caricaturais - do ponto de vista da temporalidade-, no início da reflexão da pós-modernidade, particularmente na arquitetura: assemblage de estilos diferentes em um mesmo conjunto arquitetônico, sugerindo um diálogo com o passado e suas formas arquitetônicas. 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)contínua 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, polifórmica 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. 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 deslocada, 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.

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 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 vislumbrasse, sobretudo, a construção de uma reflexão que permeasse estas fronteiras.

A modernidade e a cidade

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 (Benjamin, 1975:7), “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 ideia 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” :

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 rodãozinho 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 ambiguidade 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. 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?

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.

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.

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: 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

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 bèle 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” (Lyotard, 1996: 23”).

A 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. “As margens da cidade não são recentes” (Lyotard, 1996: 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, desmantelamento 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.

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: 25)”. 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. 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 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 expulsas 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 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. 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).

A partir da década de 60 (Berman, 1986: 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: 324).

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: 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 grafittis realizados na superfície das fronteiras e divisões que a cidade abre e oferece como suporte.

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.

Estas são, a nosso ver, algumas das particularidades do Hip Hop em relação à cultura erudita. O Hip Hop se constitui como movimento completamente à margem das instituições conhecidas e estabelecidas. 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.

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. Ao mesmo tempo, 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 grafiteiros.

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.

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 graffiti dispostos em locais geralmente fora do alcance das posturas mais conhecidas, como por exemplo, os graffiti nos trens, nos altos dos edifícios ou em terrenos abandonados. 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: 54).

É intervindo no interior da estrutura desses discursos que o grafiteiro atua: ressemantizando a cidade, deslocando os sentidos que precederam a realização dos graffiti. 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 individualização 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?

Referências bibliográficas

Benjamin, Walter. 1985 (1940) “Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura”. Trad. S. P. Rouanet. (São Paulo: Editora Brasiliense).

Berman, Marshal. 2001 (2001) “O canto à beira do precipício”. Folha de São Paulo, (São Paulo. Caderno Mais! p.5-9).

_____. 1986 (1982) “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).

Bhabha, Homi. 1998 (1994) “O local da cultura”. Trad. M. Àvila, E. L. L. Reis, G. R. Gonçalves.(Belo Horizonte: Ed. UFMG).

Derrida, Jacques. 1971 (1968) “A escritura e a diferença”. Trad. M. B. M. N. Silva. (São Paulo: Ed. Perspectiva).

Hall, Sturt. 2002 (1996) “A identidade cultural na pós-modernidade”. Trad. T. T. da Silva, G. L. Louro. (Rio de Janeiro: Ed DP&A).

Liotard, François. 1996 (1993) “Moralidades pós-modernas”. Trad. M. Appenzeller. (Campinas-SP: Papyrus).

_____. *O pós-moderno*. 1986 (1979) Trad. R. C. Barbosa. (Rio de Janeiro: José Olímpio).

_____. 1988 (1986) “Le postmoderne expliqué aux enfants” .(Paris: Éditions Galilée).

Maffesoli, Michel. 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.

Oliveira, Ana Claudia. 2002 (2002). “A interação na arte contemporânea”. *Galáxia*: revista transdisciplinar de comunicação e semiótica da Puc-SP. (São Paulo, n. 4).

Oliveira, Ana Claudia (org.). 2002 (2002) Caderno de Discussão do Centro de Pesquisas Sociosemióticas. (São Paulo: Editora CPS).

Palamin, Vera. 2000 (2000) “Arte urbana: Região central (1945-1988)”: obras de caráter contemporâneo e permanente.(São Paulo: Annablume, Fapesp).

Rancière, Jacques. 1996 (1995) “O desentendimento”. Trad. A.L. Lopes. (São Paulo: Ed. 34).

Rose, T. 1997(1997) "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).

Smitherman George. 1994(1994 In: "Black Talk: Words and Phrases from the Hood to the Amen Corner". (Boston: Houghton Mifflin, 1994).

Williams, Raymond. 1989 (1973) "O campo e a cidade na história da literatura". Trad. P. H. Brito (São Paulo: Companhia das Letras).

Wittgenstein, Ludwig. 1979 (1953) "Investigações filosóficas". Trad. J. C. Bruni. (São Paulo: Abril Cultural).