

## **Hip hop como texto cultural complejo: crítica epistemológica y propuestas metodológicas**

### **Hip Hop as a Complex Cultural Text: Epistemological Criticism and Methodological Proposals**

## **Hip hop como texto complejo cultural: crítica epistemológica e propostas metodológicas**

**Marcos Antônio Zibordi**

**Grupo de pesquisa Epistemologia e Diálogo Social, Escola de Comunicações e Artes (ECA), Universidade de São Paulo (USP) (Brasil)**

[mzibordi@hotmail.com](mailto:mzibordi@hotmail.com)

*Fecha de recepción: 27 de julio de 2017*

*Fecha de recepción evaluador: 24 de octubre de 2017*

*Fecha de recepción corrección: 27 de octubre de 2017*

### **Resumen**

Este artículo critica epistemológicamente la investigación de tres universidades del estado de San Pablo (Brasil) sobre la manifestación cultural llamada "cultura hip hop", producida en la capital paulista en las últimas tres décadas. Su configuración compuesta - música, la pintura y la danza - fue mutilada en la investigación centrada en sólo uno de los elementos. Esta crítica epistemológica tiene sentido si entendemos el hip hop como un texto complejo cultural (Morin, Lotman). Los resultados son propuestas metodológicas plurales derivados de las opciones teóricas y estudios empíricos llevados a cabo entre 2011 y 2015.

**Palabras clave:** Hip Hop; Cultura; Epistemología; Narrativa; Música; San Pablo.

## Abstract

This article epistemologically critical research of three São Paulo (Brazil) state universities on cultural manifestation called "hip hop culture", produced in the capital, in the last three decades. His composite configuration - music, painting and dance - is often mangled in focused research on only one of the elements. This epistemological critique makes sense if we understand hip hop as a cultural complex text (Morin, Lotman). The findings are plural methodological proposals arising from the theoretical options and empirical research conducted between 2011 and 2015.

**Key words:** Hip Hop; Culture; Epistemology; Narrative; Music; São Paulo.

## Resumo

Este artigo pesquisa epistemologicamente crítica de três universidades estaduais de São Paulo (Brasil) sobre manifestação cultural chamada "cultura do hip hop", produzida na capital, nas últimas três décadas. Sua configuração composta - música, pintura e dança - é muitas vezes mangled em pesquisa focada em apenas um dos elementos. Esta crítica epistemológica faz sentido se entendemos o hip hop como um texto complexo cultural (Morin, Lotman). Os achados são propostas metodológicas plurais decorrentes das opções teóricas e pesquisas empíricas realizadas entre 2011 e 2015.

**Palavras-chave:** Hip Hop; Cultura; Epistemologia; Narrativa; Música; São Paulo.

## As pesquisas sobre o *hip hop* paulistano

Devemos iniciar o percurso deste artigo compreendendo minimamente a composição histórica que o *hip hop* acabou adquirindo em São Paulo, a maior capital brasileira e uma das maiores do mundo, com mais de 11 milhões de habitantes, o dobro dessa população se consideradas as cidades do entorno.

Conforme defendem adeptos com seu vocabulário específico, a capital paulista é o centro da produção e difusão dos “quatro elementos da cultura *hip hop*” no Brasil, produção proeminente no contexto da América Latina, relevância que chega a ser mundial no caso dos grafites e pichações. Segundo Nicholas Ganz essas imagens paulistanas exerceram “a influência mais significativa sobre os estilos mundiais de grafite nos últimos anos” (2010, p. 18). Ganz, fotógrafo alemão, percorreu cinco continentes registrando criações de 180 artistas, recolheu mais de 2000 mil imagens e produziu importante catálogo mundial do gênero, traduzido e publicado em diversas línguas.

Fenômeno global, o *hip hop* surge na capital paulista justamente através de grafites e pichações, evidentes nas ruas desde os anos 1980; contudo, essa cultura identificada com os marginalizados das periferias das metrópoles começou a eclodir pelo menos duas décadas antes, em Nova Iorque, em regiões pobres como as do Bronx, quando a vizinhança promovia festas dominadas por jovens pobres e descendentes de negros e latino-americanos, com a presença decisiva de jamaicanos. Desde então, os “quatro elementos da cultura *hip hop*” (Casseano, Domenich e Rocha, 2001; Darby, Shelby, 2006), quatro manifestações artísticas distintas e combinadas, passaram a ser difundidas como:

- A música dos DJs, ou disc-jóqueis, criadores de bases musicais a partir de colagens e recursos tecnológicos;
- A composição de letras e o canto dos MCs (mestres de cerimônia ou *rappers*, compositores e cantores). Suas rimas, combinadas com as bases eletrônicas dos DJs, resultam na música chamada *rap*;
- A dança dos *b. boys* e *b. girls*, jovens que dançam ritmados pelas quebras, ou “*breaks*” das músicas, como os momentos de virada rítmica;
- O grafite e, na pesquisa que embasa este artigo, também as pichações em São Paulo, conjunto de imagens em geral realistas e tipologias em espaços públicos e privados.

Considerando essa concepção intencionalmente compósita verificável mundo afora nas últimas décadas, fundada nos quatro elementos, como a cultura *hip hop* paulistana vem sendo investigada nas universidades públicas paulistas?

Nossa resposta é: a abordagem tende a ser reducionista porque mutiladora. Significa que quase todas as pesquisas elegem um dos elementos do conjunto, sobretudo o *rap*, identificado como objeto acabado de pesquisa, o mesmo ocorrendo com as outras manifestações integrantes do *hip hop*, pinçadas numa identificação direta entre aquilo que é dado como gênero pelos interessados na promoção da cultura e a necessária construção problematizada do objeto de investigação.

Trata-se, então, de um problema epistemológico, pois implica na maneira como o conhecimento vem sendo construído pela Universidade de São Paulo (USP), Universidade de Campinas (Unicamp) e Universidade Estadual Paulista (Unesp), as três instituições mais representativas do ensino público de graduação e pós-graduação no Estado de São Paulo, por sua vez protagonista da economia e da ciência no Brasil e na América Latina.

Entre 110 trabalhos de conclusão de graduação, dissertações e teses dessas três instituições, verificamos que o *rap* é o elemento privilegiado; depois vem o grafite e, subsidiariamente, a dança, enquanto os DJs não foram sequer pesquisados.<sup>1</sup>

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

Comentando a atuação dos primeiros dançarinos em São Paulo, o pesquisador citado a seguir aponta a distorção mutiladora que também ocorre (em grande parte, supomos, involuntariamente) com a produção acadêmica da tríade de universidades públicas paulistas. Para Yoshinaga, a cobertura midiática das primeiras ações dos praticantes de *break* na região central da capital paulista no início da década de 1980 difundiu a dança, com dois efeitos contraditórios:

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

Tendendo aos artistas de sucesso, com foco específico no *rap*, e entre os artistas deste gênero, sobretudo Racionais MCs, as pesquisas acadêmicas não só mutilam o conjunto cultural composto, como acabam reproduzindo a noção de “vencedores entre vencidos”, ou seja, contribuindo para erigir heróis da cultura enquanto a maioria dos seus produtores e entusiastas permanece nas mesmas condições sociais degradantes denunciadas pelo *hip hop* (Schmitt, 1990).

A expressiva quantidade de trabalhos acadêmicos implica em diferentes enfoques, de diversas áreas e graus, contudo, independente da previsível miríade investigativa, o *hip hop* continua desafiando a percepção global dos pesquisadores, prevalecendo a segunda proposta metodológica cartesiana que recomendava “dividir cada uma das dificuldades que examinasse em tantas parcelas quanto fosse possível e necessário para melhor resolvê-las” (Descartes, 2001, p.23).

Além da tendência em reproduzir a primazia mutiladora do *rap*, outro tipo de reducionismo identificável nas pesquisas é o recorte dentro do recorte, evidente, por exemplo, na insistência em diferenciar grafite e pichação, distinção tão ao gosto da mídia, cujo ranço maniqueísta é inegável.

A diferença entre grafite e pichação seria a seguinte: as figuras e tipologias coloridas dos grafites, em geral autorizadas pelo dono do muro, portão ou fachada,

embelezam a cidade, revigoram o espaço urbano; as pichações, letras indecifráveis, quase sempre em preto, impingidas clandestinamente no alto dos prédios, deterioram ainda mais o visual.

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

Grafites e pichações estão mais relacionados do que separados e os argumentos são históricos, oriundos das práticas similares dos autores dessas manifestações, além da observação de campo deste pesquisador, cuja principal constatação é a presença e convivência entre os dois estilos. Nesse sentido, vale arrolar uma gíria aprendida dos entrevistados. Trata-se da expressão “atropelar”, que significa grafitar ou pichar por cima de uma imagem anterior. Essa ofensa visual é rara e registrei muito poucos “atropelos” durante as etnografias. Ao que tudo indica, evita-se ao máximo a sobreposição, respeita-se o trabalho alheio como tão válido quanto o seu. Grafites e pichações convivem em São Paulo.

Em incursões a campo também entrevistei muitos artistas que admitiram praticar tanto o grafite quanto a pichação, identificada por alguns como “*tag reto*” numa referência integradora, ou seja, um entre diversos estilos possíveis de imagens públicas. Os materiais utilizados nas duas vertentes também são os mesmos: *spray* (lata aerossol) e tinta látex aplicada com pincel ou rolo de pintura, solução paulistana, econômica e original para cobrir áreas maiores.

Entre as pesquisas que coligimos, poucas admitem afinidades entre grafite e pichação, como esta: “Os grafiteiros, em sua maioria, consideram a pixação como uma das senão a mais autêntica forma de graffiti, denominando as letras dos pixadores como *Tag reto*. Inclusive em outros países o graffiti engloba ambas as formas de manifestação.” (Ferreira, 2006, p.37). Para outro pesquisador, existe “um ponto fundamental da reflexão” relacionando o grafite e a pichação, a “comunhão subterrânea que possuem, tanto na história das práticas, como nas interdependências processuais para interferirem na cidade.” (Franco, 2009, p. 20).

### ***Hip hop* como conjunto complexo**

Para a abordagem da cultura *hip hop* - um todo de, no mínimo, quatro partes - mobilizamos referenciais sistêmicos que municiaram a crítica epistemológica à produção acadêmica, sobretudo para flagrar e enfrentar três princípios cartesianos: o princípio disjuntivo, da divisão das questões em partes tão menores quanto “possível e necessário

para melhor resolvê-las”; o princípio a hierarquização, segundo o qual devemos sempre começar a investigação pelos aspectos mais simples para “subir pouco a pouco, como por degraus”; além do princípio da organização, sempre procurando garantir infalibilidade, fazendo “em tudo enumerações tão completas, e revisões tão gerais” para “ter certeza de nada omitir” (Descartes, 2001, p. 23).

Para Edgar Morin, “Descartes formulou muito bem este princípio de disjunção, e esta disjunção reinou no nosso universo. Separou cada vez mais ciência e filosofia. Separou a cultura que se chama humanista, a da literatura, da poesia, das artes e da cultura científica.” (2008, p. 111-112).

O reposicionamento epistemológico complexo implica em contraposição direta aos preceitos cartesianos. Conforme Morin, “a complexidade é um tecido (*complexus*: o que é tecido em conjunto) de constituintes heterogêneos inseparavelmente associados: coloca o paradoxo do uno e do múltiplo”, assim como a cultura *hip hop*. Mais amplamente, complexo é o “tecido de acontecimentos, ações, interações, retroações, determinações, acasos, que constituem o nosso mundo fenomenal” (p. 20).

A complexidade não significa, nem aspira à completude; ela “luta, não contra a incompletude, mas contra a mutilação” (2005, p. 176). Apesar do esforço combatente ao fragmentalismo científico, a epistemologia proposta por Morin não pretende esgotar nenhum fenômeno, mas, respeitando suas múltiplas dimensões, ampliar o grau de compreensão. Assim, nem quanto ao *hip hop* devemos alimentar ilusões de completude, pois ao ampliar a análise considerando o conjunto de quatro elementos sequer envolvemos todas as manifestações que atualmente convivem no mesmo contexto cultural periférico na capital paulista, como práticas esportivas (skate, basquete) e a produção literária em saraus da periferia (Nascimento, 2006, 2011).

De fato, numa versão mais completa e complexa, devem ser considerados não quatro, mas cinco elementos constituintes do *hip hop* paulistano, sendo o quinto, o “conhecimento”, traduzível em referências variadas ligadas à cultura negra. O conhecimento é um desdobramento recente do discurso dessa manifestação cultural e não deve ser fixado numa hierarquia ascendente da qual seria o ápice; ele pode, inclusive, ter sido a base da cultura. Pelo menos essa é a interpretação do DJ África Bambaataa, quem nomeou as manifestações dos jovens estadunidenses há mais de 40 anos, no dia 12 de novembro de 1974 (Alves, 2004, p. 21-22).

Conforme constatamos nas etnografias, a aglutinação de outras expressões de rua ampliou o *hip hop* em São Paulo. Porém, se o posicionamento complexo implica em considerar a reunião de quatro ou cinco elementos, não podemos deixar de problematizar também a composição do conjunto cultural compreendido como reunião de três manifestações. Assim, além da dança e da pintura, o terceiro elemento do *hip hop* seria a

música *rap*, entendida como o produto final do trabalho de dois tipos de criadores musicais, o DJ e o *rapper*.

Evidentemente, essa configuração é reducionista do conjunto cultural, pois ao invés de somente abarcar, ela funde, apagando especificidades: o holismo excede na sobreposição do todo em relação às partes. Não se pode simplesmente somar a produção do DJ à do *rapper* porque, apesar da música que fazem juntos e do cantor não poder prescindir de alguém comandando os toca-discos, o contrário não é verdadeiro.

O DJ tem mais autonomia e mesmo durante os shows com o grupo de *rap* há espaço garantido para solos. Ele ainda pode e efetivamente se apresenta sozinho, assim como nos discos produzem músicas só deles, nas quais esbanjam técnicas de colagens, efeitos sonoros e outros recursos de edição. Porém, é ainda mais complexo, pois um DJ estritamente ligado ao *rap* dificilmente o seria sem estar vinculado a um *rapper* ou grupo. Tido como maestro, condutor de toda a musicalidade instrumental, o DJ tem tanta importância quanto o compositor e cantor das músicas, sem as quais não existiria *rap*. A relação entre DJs e *rappers* tem a ver com estarem juntos, mas não indistintamente misturados.

Isso porque, do ponto de vista complexo, dos arranjos compósitos emergem qualidades específicas, como na relação entre os elementos do *hip hop*. Ele não é igual à soma exata nem simples das partes, sejam elas três, quatro ou cinco. O conjunto instável é sempre maior ou menor do que a somatória dos elementos e nenhum pode representar sozinho a totalidade, enquanto suas identidades específicas emergem também, mas não só, da relação com o *hip hop* enquanto conjunto cultural.

Os sistemas complexos não somente enriquecem, mas também empobrecem em conjunto. As prescrições não estão livres de retroações; o todo transforma as partes e por elas é transformado assim como a cultura *hip hop* atua sobre seus elementos, que são promovidos ou coagidos, e sempre reagem, alterando-se e alterando a manifestação inteira. “A complexidade organizacional do todo necessita da complexidade das partes, a qual necessita retroativamente da complexidade organizacional do todo.” (Morin, 2012, p. 114).

### ***Hip hop* como texto cultural**

O *hip hop* se compreende e se constitui como um todo complexo e para demarcar seu aspecto cultural o diálogo com teorizações sistêmicas como a semiótica da cultura é extremamente produtivo, a começar pela noção de “texto”, que aplicada ao *hip hop* faz dele um texto cultural envolvendo textos constituintes de teor musical, visual e corporal, seus elementos, conforme acepção original.

Mas o que são textos culturais do ponto de vista semiótico?

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, Zaliziak, 1979, p. 81).

A estruturação dos textos culturais delimita fortes fronteiras demarcadoras dos seus limites num processo estruturante que promove “modelização”, configuração similar aos delineamentos dos gêneros, como os literários, ou de elementos, como os do *hip hop*. 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, a começar pela demarcação de fronteiras ou limites culturais. No *hip-hop* a demarcação, aceitação e negação dos signos próprios e alheios 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”.

Semioticamente, isso significa seleção dos tipos ideais ou não à cultura *hip-hop* num processo que envolve tanto os adeptos quanto os detratores. Sobre o *rap*, o próprio processo de produção musical é diferenciador, em geral realizado sem equipamentos convencionais, com letras que são longas narrativas, diferentes das curtas composições predominantes, os compositores e cantores pregam explicitamente a pedagogia de valores éticos, comportamentais, vocabulário periférico específico, vestimenta, e estes são só alguns recortes, ou demarcações fortes de limites explicitados pela música do *hip hop*.

Quanto aos autores de grafites e pichações, eles desconsideram as produções realizadas sob encomenda em portas, placas e letreiros. Essas impeditivas relações comerciais escandalizam os mais ortodoxos e os escassos casos de venda ou exposição de obras em galerias de arte também são reprovados não só pelos grafiteiros e pichadores, mas pelo *hip hop* como um todo. Estaria ocorrendo quebra traidora dos limites da rua e

da intenção não comercial da produção, extrapolação que não interessa à manutenção de uma cultura dogmática como o *hip-hop*.

Em relação aos limites dos textos narrados pelos dançarinos e dançarinas, novamente a rua constitui forte fronteira modelizadora. Os praticantes de *break* da capital paulista tendem a defender o aprendizado fora das academias, onde também são oferecidas variações de suas danças, rejeitadas como diluidoras da autenticidade. O que produzem é “dança de rua”, ou “urbana”, conforme tendem a identificar alguns praticantes, especificando o recorte vocabular qualificativo do espaço.

A especificidade vocabular, aliás, está entre os mais fortes limites impostos pela cultura *hip hop*. A miríade de técnicas e nomenclaturas expressadas em palavras oriundas dos Estados Unidos 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.

As fronteiras também são de estilo, como ocorre entre os DJs, que 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 no palco, cheia de improvisação, para pleitear pertencimento, enquanto o repertório musical de base é outro instrumento de seleção promovendo recortes não só no sentido do trecho a ser manipulado, mas daquilo que fará ou não parte do texto cultural, basicamente toda a música produzida por, ou identificada com a negritude.

Os DJs operam um dos principais instrumentos de fronteira da cultura *hip-hop*, a seleção da tradição musical negra. Eles são guardiões daquilo que deve ser valorizado pelas novas gerações, artistas como Tim Maia, Jorge Ben Jor, Cassiano, Cartola, Leci Brandão, para citar alguns brasileiros. Entre os internacionais, James Brown está entre os preferidos.

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 fundamental sentido geográfico de recorte. Trata-se de uma cultura da contradição, do enfrentamento, da dicotomia, nascida da exclusão e agora incluída entre os mais importantes rebentos culturais da capital paulista nas últimas décadas.

O espaço conquistado, tanto entre os pares párias quanto fora dos limites previstos inicialmente pelo contexto periférico acabou se tornando problemático do ponto de vista das fronteiras erigidas pelo discurso de rechaço promovido pelo próprio *hip hop*, pois a fama contradisse preceitos fundamentais como distanciamento total da mídia e dos

intelectuais institucionalizados na academia, conquista de público socialmente privilegiado e retorno financeiro significativo, entre outras balizas iniciais, em tese impenetráveis, mas de fato porosas, mesmo que pouco. É que as fronteiras modelizadoras, mesmo as mais resistentes, devem promover alguma troca com o meio exterior, senão não sobrevivem.

Na capital paulista, nas últimas três décadas, o *hip hop* promoveu modelizações que impõem prescrições sociais, precisamente “programas” relacionados à experiência histórica passada traduzida em textos atualizadores. Ao insistirem em apontar a continuidade das experiências sociais negativas nas comunidades periféricas, os textos culturais constituintes do *hip hop* 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. O texto cultural do *hip hop* é predominantemente conservador.

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 (1979, p. 75), entre mecanismos de esquecimento para preservar alguma memória ou para simplesmente eliminá-la.

O processo que modeliza as narrativas culturais do *hip-hop* paulistano, com alto grau de arbitrariedade, realiza as duas possibilidades descritas pela semiótica como “centradas na expressão” e “centradas no conteúdo”. Por isso são, ao mesmo tempo, um conjunto de textos e um sistema de regras.

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 sîgnicas de diverso tipo” (Lotman, 1998, p. 97).

A diversidade de modelizações convenientes às músicas, danças e imagens não conforma um todo estável; pelo contrário, os produtores desses textos culturais estão em constante tensão. Internamente, o debate sobre o *hip-hop* é muito mais intenso do que o travado com a mídia, os críticos ou 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).

## Resultados e propostas metodológicas

Nosso percurso neste artigo visava embasar propostas metodológicas para pesquisas sobre *hip hop*, abundantes no Brasil e fora dele. Considerando-o como texto cultural complexo, deveríamos levar em conta conquistas e aspirações paradigmáticas das ciências contemporâneas, entre elas os apelos nem sempre atendidos por interdisciplinaridade, multidisciplinaridade e transdisciplinaridade, ou a junção de disciplinas, a associação entre elas e, em processos ainda mais radicais, o atravessamento das mesmas por um ou vários pontos de vista (Morin, 2010, p. 115).

A noção do conjunto, que permite associações e ligações de diversos tipos e graus entre textos culturais não pode, contudo, apagar especificidades. Assim, seria essencial considerarmos se cada elemento do *hip hop* justifica metodologia específica, cuja aplicação e resultados poderiam explicitar similaridades e diferenças entre as partes e indicar também o caráter global da cultura, cuja visada provavelmente requereria outras metodologias.

Nesse sentido, a produção de discos de *rap* na capital paulista carece de indexação segura, sobretudo porque grande parte da produção de mais de três décadas seguiu à margem das gravadoras e dos estúdios profissionais. O gênero não consta, sequer, no sempre referenciado balanço anual da Associação Brasileira dos Produtores de Disco (ABPD), com dados sobre o mercado e os filões musicais mais explorados. Nessa necessária indexação de discos de *rap* seria possível recolher informações quantitativas aprofundadas oriundas de procedimentos qualitativos, como ouvir músicas para indicar o bairro da cidade à qual pertencem seus autores, podendo gerar linha do tempo reveladora da amplitude da produção cultural espalhada pelas regiões da cidade.

Indexamos 90 discos de *rap* produzidos em São Paulo cobrindo mais de trinta anos de produção, média de três obras escolhidas por década, mas não chegamos a anotar, por exemplo, o bairro de onde saíram os discos ou com o qual se identificam os artistas. Nosso interesse era colher subsídios para demonstrar o comportamento heroico dos narradores. Para isso, a quantidade de discos indexados pode parecer expressiva, mas é

ínfima diante de outros questionamentos possíveis e mesmo da produção total das últimas décadas, que seguramente soma milhares de obras.

Se esses discos podem ser indexados em tabelas eletrônicas como as geradas pelo Excel, os outros elementos do *hip hop* impõem também seus específicos procedimentos metodológicos, como etnografias e entrevistas de compreensão, combinadas ou não.

Quanto aos grafites e pichações ostensivamente presentes em toda a capital paulista, a quantidade de imagens aumenta em direção ao centro da cidade provavelmente pela visibilidade diante de milhões de pessoas e a disponibilidade de superfícies maiores, como laterais de prédios e grandes fachadas. Mas como podemos conhecer essa infinidade de imagens e sua distribuição pela cidade sem ir para a rua? Como levantar novas questões, do campo teórico ao metodológico, sem o contato direto com a produção pública? Como conhecer as técnicas e materiais sem acompanhar produções ao vivo?

Em nossa pesquisa realizamos 16 etnografias entre 2011 e 2015. O objetivo era compreender a linguagem das imagens de grafites e pichações e sua distribuição pela cidade. Percebemos que os estilos convivem e tendem a formar três tipos predominantes de construções visuais, as imagens isoladas (que menos ocorrem), sequencias (em suportes horizontais como os muros, predominantes) e quadros (em fachadas ou laterais de prédios, também muito presentes). Nos quatro anos de pesquisa coligimos 3.556 fotos e 287 registros curtos em vídeos, a maioria registros de imagens, mas também entrevistas com pintores e produções ao vivo.

A forma de registrar esses textos culturais visuais - se com fotos, vídeos, georreferenciamento e posterior catalogação por ruas, avenidas e regiões, como fizemos - mudará conforme os objetivos da investigação, mas a etnografia parece indispensável, assim como o encontro na rua com os praticantes das danças.

Na capital paulista podemos citar a Jam Oido de Danças Urbanas, realizada desde 2006, sempre no primeiro domingo do mês, no centro da cidade. Estivemos nela em três ocasiões. O etnográfico disposto a frequentar o local encontrará campo de pesquisas para observar, por exemplo, a faixa etária dos participantes, majoritariamente jovens e homens, os locais de onde saíram, se fazem parte de algum grupo ou não, o quanto a dança é atividade recreativa ou profissional e uma infinidade de questões que o contato direto suscita. Em nossa pesquisa, queríamos registrar o *break* e seus movimentos essenciais, a tríade composta pela entrada na roda, desenvolvimento da dança no chão e finalização da apresentação, em geral com o congelamento do movimento por alguns segundos.

Essas investidas etnográficas deveriam ser combinadas, em alguma medida, com entrevistas de compreensão (Medina, 2001, 2008), considerando prováveis questões sobre as técnicas de dança, nomes dos movimentos, preparação do dançarino,

equipamentos, tipo de música preferida e outras tantas interrogante prováveis em relação ao elemento talvez mais difícil de ser praticado, pela exigência física, e investigado, pela pequena quantidade de adeptos em relação ao total de envolvidos com os outros elementos do *hip hop*.

Se estamos pressupondo etnografias e entrevistas para conhecer a dança e suas técnicas, os interessados em pesquisar a linguagem musical de base produzida pelos DJs, elemento fundante do *hip hop*, deve estar preparado para o diálogo aprofundado, sem rígido controle de tempo e do questionário e algum equipamento de registro em vídeo. O diálogo compreensivo tem tudo para acontecer na residência dos músicos ou em estúdios, muitas vezes o mesmo local, porque a parafernália eletrônica que constitui o equipamento geralmente fica guardada em casa, em quartos e salas, não raro improvisadas como locais de ensaio, produção e coleção de discos em vinil.

Pelo menos foi esse o cenário recorrente encontrado em pelo menos dez situações em que entrevistamos DJs em São Paulo, entre 2011 e 2015. Entre eles, dialogamos com artistas reconhecidos como DJ Hum, da histórica dupla com Thaíde, e outros menos badalados, como DJ Fire. Nessas ocasiões, a conversa foi captada em vídeo desde a montagem do complexo equipamento e, quando produziram música, registramos suas habilidades manuais para manipular discos, produzir efeitos sonoros, demonstrar as especificidades de um DJ de *hip hop*, as possibilidades de interfaces com computadores, entre outros aspectos da produção destes textos sonoros.

Com esses preliminares resultados e outros similares procedimentos metodológicos podemos ter dado o primeiro passo na compreensão das linguagens específicas de cada elemento e do conjunto do *hip hop* em São Paulo. No melhor dos casos, demos cinco passos, um em direção a cada parte, e outro em direção ao todo, mas ainda estamos na infância da pesquisa.

## Bibliografia

- Alves, C. (2004). *Pergunte a quem conhece: Thaíde*. São Paulo: Labortexto Editorial.
- Casseano, P.; Domenich, M.; Rocha, J. (2001). *Hip Hop, a periferia grita*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo.
- Costa, R. (1994). *Graffiti no contexto histórico social, como obra aberta e uma manifestação de comunicação urbana*. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes (ECA), Universidade de São Paulo (USP), São Paulo.
- Darby, D. e Shelby, T. (2006). *Hip hop e a filosofia*. Tradução Martha Malvezzi Leal. São Paulo: Madras.

- Descartes, R. (1996). *Discurso do método*. Tradução de Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes.
- Ferreira, L. (2006). *O traçado das redes: etnografia dos grafiteiros e a sociabilidade na metrópole*. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Centro de Educação e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos.
- Franco, S.M. (2009). *Iconografias da metrópole: grafiteiros e pixadores representando o contemporâneo*. 2009. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Ganz, N. (2010). *O mundo do grafite: arte urbana dos cinco continentes*. Nova edição revista e ampliada. São Paulo: Livraria Martins Fontes.
- Ivanov, V.V.; Toporóv V.N.; Zalizniak A. A. (1979). Sobre a possibilidade de um estudo tipológico-estrutural de alguns sistemas semióticos modelizantes. p. 81-96. In: *Semiótica Russa*. Organização Boris Schnaiderman. São Paulo: Perspectiva.
- Lotman, I. (1978). *A estrutura do texto artístico*. Lisboa: Editorial Estampa.
- Lotman, I.; Uspenskij, B. (1979). Sobre el mecanismo semiótico de la cultura. In: *Semiótica de la cultura*. Introdução, seleção e notas de Jorge Lozano. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Lotman, I.; Uspenskij, B. (1998). El fenómeno de la cultura. IN: *La semiosfera II – Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*. p. 25-41. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Medina, C. (2001). *Entrevista: o diálogo possível*. São Paulo: Ática.
- Medina, C. (2008). *Ciência e jornalismo: da herança positivista ao diálogo dos afetos*. São Paulo: Summus.
- Morin, E. (2005). *Ciência com consciência*. Tradução de Maria D. Alexandre e Maria Alice Sampaio Dória. Ed. revista e modificada pelo autor. 8ª edição. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- Morin, E. (2008). *Introdução ao pensamento complexo*. Tradução: Dulce Matos. 5ª edição. Lisboa: Instituto Piaget.
- Morin, E. (2010). *A cabeça bem-feita: repensar a reforma, reformar o pensamento*. Tradução Eloá Jacobina. 17ª edição. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- Morin, E. (2012). *O método 3: conhecimento do conhecimento*. Tradução de Juremir Machado da Silva. Porto Alegre: Sulina.

- Nascimento, E. (2006). *“Literatura marginal”*: os escritores da periferia entram em cena. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Nascimento, E. (2011). *É tudo nosso! Produção cultural da periferia paulistana*. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Schmitt, J.C. (1990). A história dos marginais. In: *A História nova*. p. 261-290. Organização Jacques Le Goff. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes.
- Yoshinaga, G. (2014). *Nelson Triunfo: do sertão ao hip hop*. São Paulo: Shuriken Produções/LiteraRUA.
- Zibordi, M. (2015). *Hip hop paulistano, narrativa de narrativas culturais*. 2015. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes (ECA), Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Zibordi, M. (2013). O rap como religião da salvação. V. 14, n. 27: (83-88), jul-dez. *Comunicação & Inovação*. São Caetano do Sul.

## Notas

<sup>1</sup> Coligimos os referidos trabalhos via internet, abarcando todos os disponíveis até 2013, ficando de fora aqueles ainda não digitalizados, em geral anteriores a 1990. Nossa primeira pesquisa indexada é de 1994, mestrado em Comunicação tratando o grafite paulistano como obra aberta e manifestação de comunicação urbana (Costa, 1994). As três maiores universidades públicas paulistas realizaram praticamente a mesma quantidade de pesquisas sobre *hip hop*, coincidindo entre UNESP e Unicamp, 37 cada; a USP fez uma a menos, 36. A temática do *rap* predomina, enquanto outras tentativas não passam do anúncio da expressão “*hip hop*” no título. Esses dois tipos de abordagem (especificamente sobre *rap* e da pesquisa particularizada anunciada como geral), somam 88 investigações. Restam 17 sobre grafite e pichação e 05 cujo objeto (expressão abominável) é a dança de rua. Nada havia sobre DJs. Esses resultados parciais, além dos que serão arrolados ao longo deste artigo e, sobretudo, na conclusão, resumem parte da pesquisa de doutoramento deste autor aprovada em 2015 na Universidade de São Paulo (USP) e que pretendia caracterizar o *hip hop* como conjunto de narrativas culturais.