

O *REMIX* NA EMERGÊNCIA DE NOVAS EXPRESSÕES CULTURAIS

Rodrigo Peronti Santiago - USP

RESUMO: Comumente o *remix* ou a remixagem é associado à música caracterizando-se, em linhas gerais, pela apropriação de materiais sonoros pré-existentes, os chamados *samples*, que rearranjados criam algo novo, que pode ou não manter a “aura” da composição original. No campo das artes visuais, no entanto, verifica-se que a vanguarda heroica europeia já se utilizava de uma técnica bastante semelhante de produção visual que justapunha formas previamente criadas para a elaboração de uma nova composição: a chamada colagem. Não seria, desse modo, o *remix* uma espécie de “colagens dos excluídos”, visto que parece tornar possível a transição de uma forma de produção da arte erudita para a arte popular? O objetivo do presente trabalho é refletir sobre essa questão, estabelecendo relações entre o *remix*, a emergência de novas expressões culturais e a produção da cidade contemporânea.

Palavras-chave: *remix*; arte erudita; arte popular urbana.

ABSTRACT: *The remix is commonly associated with music is characterized, in general, by the appropriation of pre-existing sound materials, called samples, rearranged to create something new, which may or may not keep the "aura" of the original composition. In the field of visual arts, however, it appears that European heroic vanguard already used a technique very similar visual production that juxtaposed forms previously created for the development of a new composition: the collage. It would not, therefore, a kind of remix "collages of the excluded people", as seems to make the transition from one form of production of high art to popular art possible? The objective of this paper is to discuss this issue in connecting the remix, the emergence of new cultural expressions and the production of the contemporary city.*

Key words: *remix; erudite art; popular art.*

Introdução

Segundo Manfredo Tafuri (1994), o predomínio das relações capitalistas de produção industrial no final do século XIX produziram um universo “reificado” do cotidiano. Modos de produção como o taylorista, com ênfase nas tarefas, operações pontuais e divisão de funções dos trabalhadores visando o aumento da eficiência, iniciariam processos de fragmentação que, expandindo-se a partir das fábricas, acabariam por atingir a sociedade como um todo. Instaurava-se, nesse momento, uma crise na produção de significados devido a uma “crescente distância entre representação e coisa desencadeada pela modernidade, como perda da experiência

ou como defasagem entre arte e vida” (SANTOS, 2000, p. 54). Na tentativa de superação dessa defasagem, as vanguardas heroicas, partindo do desejo de dissolução da arte na vida, tendo como objetivo final a transformação do cotidiano, iniciam experimentações estéticas baseadas em um “estranhamento semântico” que produziriam um divórcio radical entre significante e significado e a criação de sistemas de signos inéditos. Tal estranhamento consistiu em um rompimento de associações habituais que, paradoxalmente, tornariam ainda mais “estranho” o cotidiano que aquele regido pela produção industrial.

Essa atitude significou a redução do “material” formal ao puro signo, ao puro objeto a partir do desmonte e fragmentação da linguagem para a fundação de um novo domínio sobre o real, reconhecido como casual, não sujeito a nenhum *a priori* formal. Os materiais provenientes de tal desmonte foram então reorganizados e remontados de novas maneiras, chocando-se entre si, produzindo significados inéditos. Assim,

O remédio vanguardista voltava a arte contra a própria arte, rompendo as frouxas amarras que ainda a mantinham presa a si e ao mundo; a vanguarda colocou entre parêntesis o referente e perscrutando minuciosamente as relações internas das formas as redesenhou por meio de experiências externas de quebras, apagamentos e descontextualizações (...) Este processo de experimentação com a linguagem levou à redução dos componentes da obra artística à condição de ‘material’: a estrutura da obra de arte perdeu sua articulação como totalidade orgânica, metamorfoseando-se em ‘montagem’ do material liberado (SANTOS, 2000, p.54).

Essa nova experimentação estética configurou-se em uma técnica de produção visual que justapunha formas previamente criadas para a elaboração de uma nova composição: a chamada colagem ou *collage*. Assim, para Tafuri (1994), a arte responderia à defasagem que se encontrava, vinculando a fragmentação desencadeada pelos novos processos de produção industrial a uma nova linguagem. Embora seja possível detectar o emprego da colagem anteriormente, seu primeiro uso mais deliberado e inovador nas artes plásticas ocorreu em duas obras de Picasso, ambas realizadas na primavera de 1912. Na primeira, *A Carta*, o artista utiliza-se de um selo postal italiano aplicado sobre sua composição; já na segunda, *Natureza Morta com Cadeira de Palha*, Picasso inclui na obra um pano

pintado à tinta óleo simulando um padrão de cadeira de palha, estabelecendo os limites da tela utilizando uma corda. A partir desses empregos pioneiros, a pesquisa sobre a colagem foi expandida por seus colegas cubistas Braque e Gris, sendo posteriormente também utilizada pelo Dadaísmo, Surrealismo, Pop Art e Minimalismo.

Partindo das reflexões de Tafuri sobre a fragmentação do cotidiano pelas relações capitalistas de produção industrial, compreendendo a colagem como a linguagem que acabou por vincular essa espécie de “forma de destruição criativa” à arte erudita, o presente trabalho apresenta uma investigação sobre a transferência desse modo de produção artística à arte popular urbana. A colagem, nesse novo contexto, será entendida como **remix, isto é, “possibilidades de apropriação, desvios e criação livre (...) a partir de outros formatos” (LEMOS, 2005, p.2), sendo a própria concepção de arte popular urbana uma prática de produção cultural que já carrega essa ideia.**

Como uma “colagem dos excluídos”, as discussões sobre o remix se basearão em dois exemplos que aproximam manifestações culturais ocorridas durante a década de 1970 em uma metrópole mundial – Nova York – e em uma metrópole brasileira periférica – Salvador –, desencadeadas, em parte, em resposta aos processos de reestruturação urbana que fragmentaram espaços tradicionalmente ocupados por populações de baixa renda, colocando em xeque os sentimentos de pertencimento de seus moradores. Simbolicamente, a partir dos destroços dessa reestruturação, emergiram novos sujeitos que, reagrupando e remontando dados culturais diversos, procuraram se reapropriar do espaço urbano em uma busca por visibilidade. O hip hop e grafite em Nova York, e o carnaval dos trios elétricos e blocos em Salvador, serão entendidos como as expressões culturais desses novos atores urbanos, configuradas a partir da lógica do remix.

O remix

Na cultura popular, o *remix* ou a remixagem é comumente associado à música, caracterizando-se, em linhas gerais, pela apropriação de materiais sonoros pré-existentes, os chamados *samples* – trechos sonoros recortados de uma obra ou gravações pontuais –, que rearranjados ou recombinaos criam algo novo, que pode

ou não manter a “aura” da composição original, reivindicando, por vezes, sua completa autonomia em relação a esta.

Tal prática, no entanto, com o tempo passou a ser compreendida em outros campos, podendo também ser verificada nas artes visuais, como nas colagens – tema discutido nesse trabalho –, e também nas mídias digitais. Para Navas (2006), existiriam quatro tipos de remix: o estendido, o seletivo, o reflexivo e o regenerativo. O remix estendido teria surgido do trabalho de DJs em Nova York que, utilizando-se de novos meios técnicos, passaram a estender a duração de músicas originalmente de 3 ou 4 minutos para até 10 minutos, deixando-as assim mais dançante e desafiando a forma “amigável” com que elas eram produzidas para a execução em massa pelas rádios. Já a forma de remixagem seletiva, consistiria no recorte e adição de partes de uma composição cujas operações, no entanto, manteriam a “aura” do material original intacta. Os exemplos de remix seletivos ultrapassariam o cenário musical, podendo também serem vistos na produção de artistas como Marcel Duchamp (como em sua obra *L.H.O.O.Q.*). **A terceira forma de remixagem seria a reflexiva que, embora se processe de maneira similar à seletiva, isto é, por meio de recortes, adições e remontagens, desafiaria a “aura” da composição original, reivindicando autonomia.** O que estaria em jogo nesse tipo de remix seria a exigência para que o espectador reflita sobre seu significado e fontes, mesmo que o reconhecimento do “original” não seja mais possível. Exemplos de remix reflexivo seriam os trabalhos de John Heartfield (como em *Adolf, O Superhomem*) e Hannah Hoch (como em *Tamar*). Já o último tipo de remix seria a regenerativo, consistindo na justaposição de elementos que são constantemente atualizados. Um exemplo de remix regenerativo seria por exemplo a enciclopédia online Wikipedia, que se constrói por meio da contribuição coletiva na Internet.

Nesse contexto, o hip hop e grafite de Nova York e os trios e blocos de Salvador poderiam ser classificados em uma ou mais dessas categorias, possuindo a lógica da remixagem como algo que os definem.

Planejamento e Fragmentação: Nova York e Salvador

O hip hop e grafite de Nova York e o trio elétrico e blocos de Salvador aproximam-se na medida em que emergiram a partir da apropriação, remontagem e rearranjo de diversos elementos dando origem a algo completamente novo. Nesse processo de “remixagem”, no entanto, foi fundamental o impacto que duas operações urbanas guiadas por um “viarismo”, caracterizadas pela exclusão e autoritarismo, tiveram sobre os sujeitos que viriam a ser os protagonistas pelo surgimento dessas novas expressões culturais. Assim, se faz determinante a reflexão sobre o “urbanismo rodoviarista” expresso pelas construções da *Cross Bronx Expressway* em Nova York e das Avenidas de Vale em Salvador, entre o final da década de 1960 e início dos anos 1970, para a compreensão desses desdobramentos.

Nova York e a *Cross Bronx Expressway*

Nas primeiras décadas do século XX, era grande a pressão para que vias rápidas, particularmente para caminhões, fossem construídas na ilha de Manhattan em Nova York. Na época, existiam poucas ligações através de túneis e pontes, a maioria somente por trilhos, o que dificultava o acesso e provocavam congestionamentos diários na região. Visando solucionar tais problemas, em 1921 foi estabelecida a Autoridade Portuária de Nova York, um distrito portuário criado para executar e manter a maior parte da infraestrutura de transporte regional na cidade.

Foi nesse contexto que emergiu a figura de Robert Moses, o “*master builder*” da cidade de Nova York, cujas atividades se estenderam entre os anos 1930 até a década de 1960. Como planejador urbano, Moses foi o responsável pela construção de diversos equipamentos urbanos, mas se notabilizou pela criação de uma nova infraestrutura viária, baseada em pontes e vias expressas que ajudaram a modelar a cidade moderna a partir de um urbanismo “rodoviarista”, influenciando toda uma geração de arquitetos e engenheiros. Talvez o mais polêmico de seus projetos durante seus anos à frente do Departamento de Obras de Nova York tenha sido a construção da via expressa do Bronx, a *Cross Bronx Expressway* (CBE), entre 1948 e 1972.

Na região metropolitana de Nova York uma distinção viária vital havia sido estabelecida entre as décadas de 1930 e 1940: as *parkways* eram projetadas para

serem belas e engenhosas, abertas somente para o tráfego de veículos; já as *expressways* eram vias utilitárias, projetadas para caminhões, mas abertas para todo tipo de tráfego. A CBE foi criada como uma *expressway*, conectando a Trans-Manhattan Expressway e a Ponte George Washington a outras importantes vias. Com a CBE, o objetivo principal de Robert Moses era desafogar o tráfego na ilha de Manhattan, mas também proteger parques e reduzir a densidade residencial da área, ocupada majoritariamente por populações de baixa renda. Assim, guiando-se por preceitos de uma modernização urbana que, no entanto, se mostraria excludente e autoritária, Moses rasgou o tecido urbano do South Bronx, desalojando um grande número de famílias somadas a outras famílias que se mudaram devido ao barulho, sujeira, tráfego, poluição e interrupção dos serviços essenciais causados pela construção da via, em um episódio que ficaria conhecido como “fuga branca”¹. Se por um lado, tais operações traziam consigo a ideia de modernidade e desenvolvimento, por outro lado fundamentavam-se em uma política de isolamento e divisão de comunidades potencialmente rebeldes, evitando a formação de massas de instabilidade social, que significou, em última instância, sérios choques no sentimento de pertencimento e territorialidade desses moradores.

Moses passou a ser acusado de arruinar o South Bronx para “salvar” áreas em Manhattan e nos subúrbios que possuíam maiores valores imobiliários, transformando o bairro em um verdadeiro agreste urbano, renegado ao abandono, foco constante de incêndios criminosos, imerso na extrema pobreza e violência. Seria nessa paisagem fragmentada, repleta de destroços das intervenções urbanas, que jovens e adolescentes agrupados por afinidades étnicas e sociais se organizariam em gangues juvenis, numa busca por formas alternativas de afirmação de identidade diante da segregação social e espacial, vindo a criar posteriormente o *graffiti writing* e a estabelecer as bases do movimento hip hop.

Salvador e as Avenidas de Vale

Na capital baiana das primeiras décadas do século XX, o pouco dinamismo e o ritmo vagaroso das mudanças favoreciam a consolidação de procedimentos tradicionais em vários aspectos da vida social, inclusive na moradia, que foi traduzida em

invasões, loteamentos clandestinos e outras formas de habitação precária (MOURA, 1990). A primeira das grandes invasões coletivas em Salvador se deu em 1946, quando um grupo de pessoas de bairros pobres invadiram terras conhecidas como Corta Braço. A partir de então, invasões e autoconstrução multiplicaram-se na cidade. Paralelamente a esse movimento (e talvez como reflexo dele), já estavam em curso na cidade algumas discussões que tinham como objetivo o desenvolvimento de um planejamento global, em contraponto a planejamentos pontuais e ao crescimento urbano espontâneo e desordenado, que culminariam com a criação, em 1943, do Escritório do Plano Urbanístico da Cidade de Salvador (EPUCS).

As atividades do EPUCS significaram a criação de um modelo moderno de cidade, em que procurou-se entender o espaço urbano em sua totalidade. Para atingir seus objetivos, o escritório realizou uma série de investigações bastante abrangentes que compreenderam as condições do ambiente físico; passando por arquitetura e estética urbana; economia urbana e legislação urbanística até abastecimento alimentar, relacionando-o com a produção agrícola e industrial na zona urbana e nos subúrbios.

No planejamento do EPUCS, o sistema viário foi entendido como um dos basilares da estrutura urbana, sendo pensando como um sistema integrado formado por duas redes de avenidas articuladas entre si: uma para o tráfego mais lento, de acesso aos bairros, que seria implantada nas partes mais altas da cidade, interligadas por viadutos; e a outra que seria construída nos vales, as avenidas de fundo de vale ou simplesmente as “avenidas de vale”, o aspecto mais conhecido do plano. A primeira dessas avenidas – a Avenida do Centenário – começou a ser implantada em 1949. Já as demais avenidas previstas no plano seriam construídas apenas no final da década, durante o governo municipal de Antônio Carlos Magalhães.

Embora seguindo a expansão do sistema viário expressando o desenho da cidade definido pelo EPUCS (PEREIRA, 2008), a construção das avenidas de vale no final dos anos 1960 deixou de lado aspectos importantes que haviam norteado o desenvolvimento do plano na década de 1940, tais como os sociais, marcando-se

por uma modernização excludente e autoritária, assim como aquela empreendida por Robert Moses em Nova York, aliada a interesses imobiliários e intimamente ligada à promulgação da Lei da Reforma Urbana, de 1968. Com tal lei, a municipalidade alienou a preços baixos as glebas públicas a agentes econômicos, principalmente incorporadores. O Estado foi o responsável prioritário pela criação da infraestrutura (as avenidas de vale) e os agentes selecionaram os espaços e as obras que dariam novas formas e funções aos futuros bairros. Desse modo, com a expansão viária, incorporou-se novos espaços ao tecido urbano, anteriormente ocupados informalmente por famílias de baixa renda, aumentando muito o valor das áreas próximas às avenidas, e expulsando essas populações pobres para regiões ainda mais distantes. Seriam justamente no interior dessas comunidades desterritorializadas que surgiriam alguns dos modernos blocos carnavalescos de Salvador. Além do fator midiático, pode-se dizer que a fragmentação de espaços tradicionalmente ocupados por essa população, acabou por oferecer insumos à criação dessas novas manifestações culturais.

Hip Hop e Grafite como remix

Os produtores de reggae de Kingston podem ser considerados os pioneiros na utilização da remixagem. Ainda no final dos anos 1960, empregando técnicas de estúdio recém chegadas à Jamaica, começaram a ser produzidos *singles* com “versões” instrumentais no outro lado dos lançamentos vocais, algo que se tornaria uma prática comum a partir de então. Recheadas de efeitos sonoros, como *delays* e ecos, em que se enfatizava a bateria e o baixo e que muitas vezes continham pequenos fragmentos vocais da versão original, as versões de “lado B” tornaram-se muito populares. Com os vocais removidos, os DJs jamaicanos começaram a falar sobre essas versões instrumentais durante as apresentações nos chamados *Sound Systems* – um sistema de som itinerante que se apresentava nas ruas, composto por um caminhão e uma grande parafernália de equipamentos com enormes caixas de som e toca-discos. A fala dos DJs sobre as versões instrumentais - o *toasting* -, seria uma prática que chegaria aos Estados Unidos no início da década de 1970 levada por imigrantes caribenhos, influenciando profundamente a criação de um novo estilo musical – o *rap* – um dos elementos principais do que viria a ser

conhecido como hip hop: um movimento formado por um conglomerado de formas artísticas originárias de subculturas marginalizadas de jovens negros e latinos do South Bronx, em Nova York.

Produto desse mesmo ambiente sócio-cultural, o grafite (ou *graffiti writing*) pode ser compreendido como a forma de expressão visual dos mesmos atores que criaram o movimento hip hop, convertendo-se posteriormente também em um de seus principais elementos. Assim como o rap, que utilizando-se da lógica do remix, rearranjou e remontou trechos sonoros criando novas composições, os grafiteiros, trabalhando diversos elementos provenientes da indústria cultural, mesclando-os com realidades locais, forjaram uma nova estética, uma nova manifestação artística que seria conhecida como “arte das ruas” (MAILER, 1973), espalhando suas inscrições – os grafites – primeiramente nos muros do South Bronx e depois nos carros do sistema de transporte metropolitano de Nova York, ganhando nesse instante notoriedade como uma espécie de sistema de mensagens visuais circulantes.

Como já discutido, a emergência do grafite está intimamente ligada ao declínio do South Bronx pelas intervenções de Moses, notadamente a construção da *Cross Bronx Expressway*, somadas a uma aguda crise fiscal que atingiria frontalmente Nova York, desencadeando a diminuição do fluxo de recursos financeiros para investimento em áreas sociais e acentuando desigualdades. Após sérios choques no sentimento de pertencimento e territorialidade desses moradores, emergiram gangues juvenis, formadas em sua maioria por afro-americanos e latinos.

Participar de uma gangue passou então a significar alcançar visibilidade e reconhecimento social e a criação de valores e hábitos próprios. Frente aos bairros destruídos, esses grupos começaram a construir novos sentidos de lugar e pertencimento inserindo-se no espaço urbano através de inscrições de seus nomes e marcas em muros, paredes, tapumes e outros suportes. Essas assinaturas – as chamadas *tags* – traziam codinomes dos indivíduos que as criaram, ou o nome da gangue ao qual pertenciam. Segundo Lewisohn (2008), entre o final dos anos 1960

e início dos anos 1970, as *gang-tags* – gangues cujos integrantes realizavam as *tags* – tinham uma função bem clara: a demarcação de território.

Após a demarcação de seus bairros e áreas adjacentes, instaurou-se o desejo de exploração de outras regiões de Nova York. Dessa maneira, a partir do momento em que as *gang-tags* ampliaram seu raio de ação, estendendo os limites de sua atuação para além dos bairros de onde provinham, ocorreria a emergência do *graffiti writing* (ou grafite). Esse fenômeno se deu essencialmente com a transferência progressiva da prática de escrita das *tags* dos suportes fixos para o conjunto da cidade, especialmente com intervenções no sistema de transporte metropolitano. Em uma onda expansiva – o *bombing* – os grafiteiros, partindo das áreas onde habitavam, alcançaram locais centrais, e logo depois o metrô e os ônibus, espalhando suas *tags* pelo ambiente urbano.

Lewisohn (2008) posiciona esse momento como o de mudança importante no sentido do ato de grafitar, diferenciando a *gang-tag* e o *graffiti writing*. Segundo o autor, enquanto a *gang-tag* inscrevia signos que vinculavam a posse de um território, no *graffiti writing* o que estava em jogo era uma disputa entre indivíduos que competiam entre si, sendo seu campo de atuação a totalidade da região metropolitana de Nova York. Novas *tags* surgiram como uma espécie de assinatura de cada grafiteiro, como por exemplo *Taki 183*, *Eva 62* e *Futura 2000*.

Semelhantes a signos publicitários, as *tags* eram formadas pelo “nome” e “endereço” de seu autor. Seu código era muito simples: nomes, apelidos, ou sobrenomes muitas vezes tirados de filmes ou de histórias em quadrinhos, seguidos por números “provindos originalmente do endereço do grafiteiro, e desenvolvendo-se como um acessório estilístico. *Taki 183*, por exemplo, vivia na Rua 183, em *Washington Heights*” (Lewisohn, 2008, p.31).

Nessa época de expansão do *tagging*, as antigas *gang-tags* evoluíram para as chamadas *crews* de grafiteiros. As *crews*, ao contrário das gangues de rua, não se envolviam com atividades criminosas além do ato de grafitar. No entanto, se nas *crews* ainda permaneciam fortemente os traços étnicos (a maioria era formada por afro-americanos e hispanos), não era tanto devido a algum tipo de afirmação, mas

somente ao fato de grande concentração de uma determinada etnia no bairro de sua formação.

O meio encontrado para viabilizar as “expedições” das *crews* pela cidade foi o transporte metropolitano, especialmente o metrô, que passou ele mesmo a ser o alvo mais desejado dos grafiteiros. Inicialmente, as inscrições consistiram em *tags* simples, realizadas enquanto os trens permaneciam na estação e os passageiros entravam e saíam. Entretanto, com o tempo, as *crews* encontraram formas de invadir os pátios de estacionamento dos trens onde os veículos eram deixados e puderam realizar trabalhos mais complexos. Era o início de uma febre que se espalharia por praticamente todas as linhas do metrô nova-iorquino. Foi também um período de evolução estilística do grafite, em que as *tags* começariam a dar lugar às chamadas *throwups* – novas criações caracterizadas por um cuidado tipográfico maior, que permitiam “nomes” visualmente mais interessantes rapidamente executados.

Para Lewisohn (2008) a transferência das inscrições nos muros da cidade para o metrô é tida como o início dos “anos dourados” do grafite de Nova York, que chegaria ao fim por volta de 1982 com o endurecimento da repressão policial e um investimento pesado para a limpeza das linhas. Seus anos iniciais, entre 1972 e 1976, foram o momento decisivo de disseminação e divulgação do grafite nova-iorquino, período de grande criatividade e competição acirrada entre os grafiteiros pelo trabalho mais impactante e o conseqüente reconhecimento como *king*, a mais alta “honoraria” para um grafiteiro. Esses também foram os anos em que a perseguição da polícia, ainda não muito articulada em uma cidade imersa em uma série crise financeira, adicionava o ingrediente da adrenalina à prática, como em um jogo de “gato e rato”. Retratando muitas vezes cenas dos bairros pobres nova-iorquinos, essas mensagens visuais podiam circular por todos os cantos da cidade através da original transgressão do sistema metropolitano de transporte, que, embora não interferisse no funcionamento dos trens, causava um impacto espetacular na paisagem urbana.

Trios Elétricos e Blocos como remix

Para Miguez (1998), a história do carnaval, a maior festa popular da capital baiana, e também do Brasil, pode ser contada no século XX segundo três divisores de água: a criação do trio elétrico em 1950; o surgimento do bloco afro, por volta de 1975; e o surgimento e a consolidação dos modernos blocos de trio, já na década de 1980.

O primeiro dos divisores de água do carnaval baiano - o surgimento do trio elétrico -, teve como protagonistas a famosa dupla Dodô e Osmar e um Ford bigode 1929, conhecido como “fobica”. Durante o carnaval de 1950 a dupla, ambos eletrotécnicos (MOURA, 2001), teve a ideia de criar uma espécie de “batucada elétrica” que pudesse manter a animação de um cortejo ininterruptamente a partir da utilização de poucos recursos. Desse modo, adaptando grandes alto-falantes ao Ford bigode alimentados por cabos ligados à bateria do carro, Dodô ao violão eletrificado, Osmar ao “pau elétrico”², e a “fobica” saíram por Salvador tocando músicas carnavalescas, empolgando a população por onde passavam – o trio elétrico havia nascido.

Ao lado do trio, os modernos blocos carnavalescos também parecem carregar o remix em sua constituição. A partir de meados da década de 1960, ocorreria uma mudança importante no modo como os blocos carnavalescos de Salvador se organizavam. Nessa época, iniciou-se a proliferação de inúmeras associações que não mais se formariam relacionadas a categorias profissionais, como anteriormente, mas a partir de uma afirmação étnica, todavia, travestida. Assim surgiria o movimento dos “blocos de índio”, associações formadas por afrodescendentes, sendo a primeira delas o *Cacique do Garcia*, de 1966. Além do início de uma proposta de definição étnica, essas associações carregavam consigo uma nova característica em relação às anteriores. Embora desde os fins do século XIX existissem afoxés³ cujos integrantes se vestiam com penas e portando arco e flecha, essa manifestação era uma reverberação do candomblé, aludindo a figuras de orixás (MOURA, 2001). Já nos anos 1960 entraria em cena uma forte influência da indústria cultural na forma de representações iconográficas do cinema, que, por sua vez seriam, ainda, retrabalhadas (e remixadas) no interior do próprio bloco. As fantasias dos novos blocos de índio remontavam nitidamente aos índios norte-americanos adversários dos *cowboys* dos filmes de Hollywood, mescladas a

adereços feitos de espelhos e plástico, e possuíam um repertório musical exaltava o poder de um índio *negro*.

Até o carnaval de 1950 uma herança de sociedades carnavalescas do século XIX permanecia, sendo mantida pelos blocos e afoxés da primeira metade do século XX: era preciso ser associado ou possuir algum tipo de ligação com o grupo, como religiosa ou profissional, para fazer parte dos cortejos, embora se pudesse assisti-los e acompanhá-los ao meio-fio ou nas calçadas. Com o surgimento do trio elétrico a divisão entre cortejo e multidão, ao menos até os anos 1970, desapareceu. Segundo Moura, “todos podiam dançar em torno [do trio]; não havia associados, era uma folia no sentido mais próprio” (MOURA, 2001, p.21).

Paralelamente ao surgimento e evolução do trio, os blocos e afoxés multiplicaram-se. Nos anos 1950 uma característica comum dessas associações era sua formação em torno de uma categoria profissional. No entanto, na década de 1960, ocorreria uma mudança importante no modo como os blocos carnavalescos se organizavam. Nessa época, iniciou-se a proliferação de inúmeras associações que não mais se formariam relacionadas a categorias profissionais, mas a partir de uma afirmação étnica, todavia, travestida. Assim surgiria o movimento dos “blocos de índio”, associações formadas por afrodescendentes, como o *Cacique do Garcia*, de 1966. (trecho repetido) Além do início de uma proposta de definição étnica, naqueles anos entraria em cena uma forte influência da indústria cultural na forma de representações iconográficas do cinema, que, por sua vez seriam, ainda, retrabalhadas o interior do próprio bloco. As fantasias dos novos blocos de índio remontavam nitidamente aos índios norte-americanos adversários dos *cowboys* dos filmes de Hollywood, e possuíam um repertório musical exaltava o poder do índio *negro*. No entanto, além do aumento da influência da mídia sobre a população da capital baiana nos anos 1960, o surgimento dos blocos de índio também estaria intimamente ligado a transformações urbanas radicais ocorridas na época na cidade de Salvador, como já discutido.

É nítida, no bloco de índio, a exaltação da força bélica, o destemor, o enfrentamento acintoso em forma de alegoria (...) Na verdade, os blocos de índio não arrematavam apenas os personagens dos filmes

de cowboy. Chamava-se índios aos moradores dos bairros populares de Salvador, numa conotação que podia variar da brincadeira à desqualificação. Enfim, eram estes índios que se apresentavam agora, no Carnaval – batendo, golpeando, gritando, atemorizando e afirmando seu poder na cena da folia (MOURA, 2001, p.26).

Assim, além do fator midiático, o surgimento dos índios no carnaval ligava-se também a uma busca de uma nova territorialidade na cidade. Seria justamente no interior dessas comunidades desterritorializadas que o movimento de blocos de índio teria sido desencadeado por necessidades de construção de novos sentidos de lugar e pertencimento.

Na virada para a década de 1970, entretanto, novos dados culturais, muitos deles provenientes do *mass media*, fundiram-se ao panorama cultural baiano criando um cenário favorável para a emergência do chamado *afro* e uma “reafricanização” do carnaval de Salvador. Esse foi o momento em que os blocos de índio começaram a entrar em declínio, dando lugar, progressivamente, aos blocos afro, o segundo divisor de águas da história do carnaval baiano conforme Miguez (1998). Nesse contexto, o nascimento dos blocos de índio tinha significado “a afirmação de uma determinada singularidade étnica, que evolui de uma assunção travestida nos blocos de índio para uma assunção explícita nos blocos afro” (Godi, 1991, p.51). Esse foi o período de impacto de informações provenientes do cenário externo, como a nova política africana, os movimentos pelos direitos civis nos Estados Unidos e a cena musical negra, que proporcionariam **“uma excitação vigorosa dos padrões estéticos negros tradicionais na Bahia, armando-se uma teia de legitimação recíproca entre estes e as novidades que chegavam pela mídia”** (MOURA, 2001, p.32).

A emergência do *afro* favoreceu também uma espécie de “redescoberta” do carnaval de rua baiano por diversos artistas e pela contracultura. Naqueles anos, os *Filhos de Gandhi*, por exemplo, que estavam em pleno refluxo, receberam um poderoso incentivo com a adesão de Gilberto Gil. Além de Gil, outros artistas passariam a participar frequentemente do carnaval de Salvador, como Caetano Veloso, homenageado com o trio elétrico *Caetanave* em 1972; Armandinho, que introduziria elementos de rock’n’roll ao trio em 1973; e o grupo Novos Baianos que introduziria a voz e criaria seu próprio trio em 1975.

Considerações finais

Tendo como pano de fundo as reflexões de Tafuri, sobre a fragmentação desencadeada pelos novos processos de produção industrial e a emergência de novas linguagens, foi discutido como a colagem foi transferida da arte erudita à arte popular urbana na forma de remix.

Nesse contexto, foram apresentadas duas manifestações artísticas e culturais, aparentemente muito distantes, que podem ser compreendidas segundo a lógica da remixagem. Assim, o hip hop e grafite de Nova York, e o trio elétrico e blocos de Salvador, mesmo não possuindo ligações visíveis, parecem fazer parte de uma mesma tática de inserção social e espacial de populações excluídas frente a planejamentos de reestruturação urbana baseadas em um “viarismo”. Em uma busca por visibilidade, essas populações, partindo dos “destroços” resultantes de uma modernização autoritária que as marginalizaria em relação ao restante da cidade, conseguiria encontrar um lugar em meio à fragmentação de seus espaços, remontando-os a partir de mesclagens entre suas realidades locais e a cultura de massa. Como em uma ação de reapropriação da cidade, hip hop e grafite, trios e blocos fazem parte de uma nova experiência urbana, que parece estar ligado a um novo momento de urbanização que diverge dos planejamentos estritamente funcionais como os de Robert Moses e do EPUCS.

Nesse ponto, é interessante a reflexão realizada por Lévi-Strauss sobre as diferenças entre o *bricoleur* e o engenheiro. Para o autor, o *bricoleur* é aquele que executa um trabalho usando meios e expedientes que denunciam a ausência de um plano preconcebido e se afastam dos processos e normas adotados pela técnica. Caracteriza-se especialmente pelo fato de operar com materiais fragmentários já elaborados, se contenta com “o que está à mão”, ao contrário do engenheiro que para dar execução ao seu trabalho necessita da matéria-prima, ferramentas específicas e o um projeto específico. O universo instrumental do *bricoleur*

é fechado, e a regra de seu jogo é sempre arranjar-se com os ‘meios-limites’ (...) a composição do conjunto não está em relação com o projeto do momento nem com nenhum projeto particular mas é o resultado contingente de todas as oportunidades que se

apresentaram para renovar e enriquecer o estoque ou para mantê-lo com os resíduos de construções e destruições anteriores (LÉVI-STRAUSS, 2008, p.33)

Desse modo, com astúcia, em uma atitude baseada no “fazer render o que se tem em mãos”, excluídos de processos modernizantes inauguraram uma nova experiência urbana. Assim, durante a década de 1970, esses “novos sujeitos”, entendidos como novas entidades coletivas **já não compreendidas em termos de classe** (JAMESON, 2006), parecem esboçar um fenômeno em que dados culturais anteriormente marginais passariam posteriormente ao primeiro plano como manifestações culturais hegemônicas incorporadas atualmente ao *mainstream*. Resta saber, no entanto, o que permaneceu, ainda hoje, da força de contestação inicial dessas manifestações, que lhes deram visibilidade e poder para reapropriação do ambiente urbano.

Notas

¹ Do termo inglês *white flight*. Expressão usada para designar a mudança em massa dos moradores brancos do South Bronx por ocasião da construção da *Cross Bronx Expressway*. A partir da “fuga branca”, o perfil étnico majoritário dos moradores do bairro ficou composto por afro-americanos e imigrantes latinos.

² Inventado por Dodô e Osmar na década de 1940, consistia em um braço de um cavaquinho montado sobre um pedaço de jacarandá, um captador magnético caseiro e quatro cordas afinadas em quintas.

¹ O afoxé é originalmente um ritmo da religião do Candomblé que também passou a significar um cortejo que sai durante o carnaval.

Referências

- MOURA, M. **Carnaval e Baianidade: arestas e curvas na coreografia de identidades do Carnaval de Salvador**. Tese (doutorado) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, 2001.
- MOURA, M. **Notas sobre o verbo invadir no contexto social de Salvador**. In: Caderno do CEAS, n.125. Salvador, p.25-41, 1990.
- MIGUEZ, P. **A contemporaneidade cultural na Cidade da Bahia**. In: Bahia Análise & Dados, Salvador, v. 8, n.1, p. 50-53, 1998.
- MAILER, N. **The Faith of Graffiti**. New York: It Books, 2009.
- LEWISOHN, C. **Street Art – The graffiti revolution**. New York: Abrams, 2008.
- JAMESON, F. **A virada cultural**. São Paulo: Civilização Brasileira, 2006.
- GODI, A. **De índio a negro, ou o reverso**. In: Cadernos CRH, UFBA, 1991.
- LÉVI-STRAUSS, C. **O pensamento do selvagem**. Campinas, SP: Papyrus Editora, 2008.
- BALLON, H.; JACKSON, K. **Robert Moses and the modern city: the transformation of New York**. New York: W. W. Norton & Co., 2007.
- CARVALHO, I.; PEREIRA G. **Como anda Salvador e sua região metropolitana**. Salvador: EDUFBA, 2008.

LEMOS, A. **Cibercultura e Baianidade**. Disponível em:

<<http://argonautacibernetico.blogspot.com.br>>. Acesso em 10.jun.2014.

NAVAS, E. **Remix Defined**. Disponível em: <http://remixtheory.net/?page_id=3>. Acesso em 7.jul.2014.

SANTOS, F. **Modernismo e visibilidade**: relações entre as Artes Plásticas e a Arquitetura. Tese (doutorado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, USP, São Paulo, 2000.

TAFURI, M. **Formalismo y vanguardia entre la NEP y el primer plan quinquenal**. In:

COHEN, J-L.; COOKE, C.; STRIGALEV, A.; TAFURI, M. *Constructivismo ruso*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1994.

Rodrigo Peronti Santiago

Possui graduação (2003) e mestrado (2007) em Arquitetura e Urbanismo pela Escola de Engenharia de São Carlos - USP. Entre 2008 e 2011 foi coordenador de desenvolvimento de pesquisa na UFMG e professor da FAAC-UNESP. Atualmente é arquiteto da Fundação Pró-Memória de São Carlos, doutorando do Instituto de Arquitetura e Urbanismo de São Carlos - USP e professor de Projeto do curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Paulista.